

LOS AVATARES DE LA EXPERIENCIA ESTETICA

Lic. Paola Belén (FBA - UNLP)

Mientras los filósofos y estetas han luchado por dominar la esencia de la experiencia estética, los artistas han inventado en el ínterin nuevas e imprevistas variedades de un arte cuya intención es provocar esas experiencias. (Martin Jay, Cantos de experiencia)

El siglo XX y nuestros días dan cuenta de importantes cambios que se han operado en la obra de arte, sin embargo no menos significativos son las transformaciones que involucran al público -o los públicos- de arte. Aquello que podemos denominar experiencia estética -sus propiedades, elementos y desarrollo- también asume formas nuevas dando lugar a renovadas conceptualizaciones en torno de ella.

En el presente escrito nos proponemos analizar las principales transformaciones históricas del concepto de experiencia estética, considerando las particularidades que presenta en la contemporaneidad y sus relaciones con la experiencia del conocimiento. En el mismo presentamos avances de la investigación *Experiencia estética y conocimiento en el arte contemporáneo. Los casos: Bienal del Mercosur '09 y Feria arteBA '09*¹

Las prácticas artísticas contemporáneas se caracterizan por otorgar a la experiencia estética un lugar especial. Una paradoja propia de nuestros días, es que en paralelo al desarrollo del fenómeno de estetización de la vida – en los términos de Yves Michaud “el triunfo de la estética”-, nos encontramos con un mundo cada vez más carente de obras de arte, “si es que por arte entendemos a aquellos objetos preciosos y raros, antes investidos de un aura, de una aureola, de una cualidad mágica de ser centros de producción de experiencias estéticas únicas, elevadas y refinadas.”² Situación que podría resumirse en la fórmula: a más belleza menos obra de arte.

Uno de los procesos relacionados con tal *desaparición* de las obras, consiste en que las obras han sido reemplazadas por la instancia de la experiencia estética; por dispositivos y procedimientos que funcionan como obras y producen la vivencia del arte.

Respecto de los procedimientos es Marcel Duchamp quien introduce de manera conjunta con los ready-made (esos objetos ya hechos) estrategias de producción que actúan sobre los factores componentes del arte (el autor, el modo de exposición, el público, el objeto) hasta transformar mediante un conjunto de acciones y acontecimientos un objeto cualquiera, y no obstante, perfectamente escogido, en una obra que es a la vez una no-obra.

De este modo con Duchamp estamos ante un procedimiento que involucra aspectos intelectuales y conceptuales. El arte ya no se entiende en términos de sustancia sino de procedimiento; no depende de una esencia sino de los procedimientos que lo definen.

Siguiendo el ejemplo de Duchamp se descubre que el cuerpo del artista puede ser obra, y eso desemboca en todas las variedades del arte corporal y de las performances. Cuando no es el cuerpo son las intenciones, los conceptos y las actitudes que se vuelven arte. Incluso la obra de arte puede tomar la dimensión de sitio, como es el caso de las obras de land art o las earths works, esculturas realizadas en plena naturaleza con elementos naturales e importantes medios técnicos.

En cuanto a los dispositivos que han reemplazado a la obra de arte, causando su *desaparición*, tales dispositivos y las instalaciones, máquinas y demás recursos destinados a producir efectos visuales, sonoros, o ambientales pueden recurrir a elementos tomados del universo cotidiano, elementos de tecnología avanzada, imágenes fijas, móviles y en términos generales pueden

¹ Sistema de Becas Internas para la Investigación o Desarrollo Científico, Tecnológico o Artístico de la UNLP. Nivel: Perfeccionamiento. Director: Lic. Daniel Sánchez. Co-director: Dr. Francisco Naishtat.

² Michaud, Yves: *El arte en estado gaseoso*, México, FCE, 2007, p. 10.

denominarse instalaciones multimedia, caracterizándose por la inmersión en el ambiente, en lo que rodea al visitante, dentro del conjunto.

Sostiene Michaud que lo que importa no es la materialidad del objeto que es el dispositivo en sí, sino el hecho de que pueda generar una gama de efectos, una experiencia de cierto tipo: divertimento, perplejidad, desubicación, fascinación, rechazo, horror, sentimentalismo, incluso aburrimiento o indiferencia. Al afirmar que el dispositivo debe producir una experiencia, el acento puesto sobre la obra se desplaza hacia su efecto y la interacción con el espectador ya que este tipo de dispositivo es fundamentalmente interactivo.

No es necesario que el dispositivo sea fácilmente identificable como «arte», visto que el arte no es más que el efecto producido. Se va borrando la obra en beneficio de la experiencia, borrando el objeto en beneficio de una cualidad estética volátil, vaporosa o difusa...³

Ahora bien, si la generación de experiencias estéticas se convierte en el eje de las prácticas artísticas en la contemporaneidad, podemos preguntarnos qué características y conceptualizaciones diferenciales asume respecto de la experiencia estética tal como se configura en el marco del proceso de autonomía tanto del sistema moderno de las Bellas Artes como de la Estética, en el período de la Ilustración europea.

Durante el siglo XVIII europeo se configura esta nueva modalidad de experiencia, entendida como objeto de exploración discursiva, dado que es durante la Ilustración cuando se constituye la Estética como discurso autónomo.

No obstante, “experiencia estética” demuestra ser un nombre tardío para fenómenos que habían sido discutidos durante al menos dos mil años. La experiencia que desde el siglo XVIII ha sido denominada como estética, había sido definida en siglos anteriores como la percepción de la belleza. Aunque, como señala Wladislaw Tatarkiewicz los tres grandes conceptos de la estética, esto es: belleza, arte y experiencia estética, o en su forma adjetivada lo bello, lo artístico y lo estético, no pueden asimilarse uno al otro sin más, dado que tiene cada uno un ámbito propio y que mantienen entre sí complejas relaciones.⁴

Hacia atrás en el tiempo, encontramos que Pitágoras había identificado a la persona que asume la experiencia estética con la actitud del espectador. El filósofo y matemático griego expresa: “La vida es como una competición atlética; algunos son luchadores, otros vendedores ambulantes, pero los mejores aparecen como espectadores.”⁵

De acuerdo con esta opinión, difundida en su época experimentar la belleza es simplemente percibirla u observarla. Una categoría relacionada resulta ser la de concentración, ya que si para percibir la belleza visualmente es necesario concentrar los ojos, de igual manera para vislumbrar la belleza de una melodía hay que escucharla concentrado la audición y atención en ella.

Pero es en los escritos griegos donde podemos encontrar las primeras descripciones de la experiencia estética y reflexiones sobre las facultades mentales que la hacen posible. En continuidad con la concepción pitagórica, Aristóteles identifica la experiencia estética con la experiencia de un observador (u oyente), pero es de destacar que sus reflexiones nos son expuestas en su obra *Poética*, sino en su *Ética a Eudemo*. Si bien el filósofo griego no utiliza la expresión “experiencia estética”, elabora una descripción de lo que más tarde se entenderá por tal. En la teoría aristotélica se puntualizan ciertas características de la sensación que se experimenta cuando se asume la actitud de espectador.⁶

En tal sentido señala Aristóteles que se trata de la experiencia de un placer intenso que se deriva de observar o escuchar, y puede resultar tan intenso que podría ser difícil para el hombre apartarse de él. Esta experiencia produce además la suspensión de la voluntad como si uno estuviera “encantado por las sirenas”. Tiene asimismo varios grados de intensidad, y aunque a veces puede

³ *Ibidem*, pp. 31-32

⁴ Cf. Tatarkiewicz, Wladislaw: *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, 2002, p. 350.

⁵ *Ibidem*, p. 348.

⁶ *Ibidem*, pp. 351-352.

ser excesiva nunca resulta repugnante. Puntualiza también que es característica sólo del hombre ya que sólo en él los placeres se derivan de la vista y la armonía percibidas, y estas sensaciones deben disfrutarse por sí mismas. Si bien esta experiencia se origina en los sentidos, no depende de su agudeza, por ello aunque los sentidos de los animales son más agudos que los de los hombres aquellos no tienen este tipo de experiencia. En definitiva, el Estagirita compara los placeres biológicos con otros, que aunque no los denomina estéticos, demuestra por su descripción que pueden equipararse a los que posteriormente se han denominado con ese nombre.

Mientras que Aristóteles describe la actitud estética, Platón se ocupa de la facultad especial del alma que considera imprescindible para experimentar las emociones estéticas. Desde la perspectiva platónica, nuestros ojos y oídos pueden percibir la belleza de los objetos, pero no de las ideas que representan la verdadera belleza.

Al declinar la Antigüedad Plotino agrega que sólo quien tiene una belleza inherente puede percibir la belleza del mundo. Declara: "Ningún alma bella ve la belleza a menos que ella misma sea bella".⁷ De este modo experimentar la belleza o las emociones estéticas exige no sólo poseer un sentido especial de la belleza, sino sobre todo la posesión, como requisito previo, de cualidades morales y espirituales.

Avanzando en el tiempo, encontramos que en la Edad Media se mantienen en principio los conceptos y las teorías mencionadas, es decir, se conserva la concepción de la experiencia estética vinculada básicamente a ver y escuchar, una actitud equiparada a la del espectador u oyente y la preocupación por la facultad que le permite al hombre la percepción de la belleza.

Respecto de la facultad adecuada San Buenaventura la denomina "visión espiritual" y Juan Escoto Erígena, "sentido interior" del alma". A partir del pensamiento aristotélico Erígena además contrasta la actitud estética contemplativa, es decir la actitud de espectador, con la actitud práctica, vinculando a esta última con la codicia y a la primera con el deleite. De este modo la atracción por los objetos bellos de quienes actúan movidos por el deseo de posesión, se distingue de la actitud de quien no revela ninguna avaricia de riqueza o interés. "Quien asuma esta actitud contemplará en un objeto de belleza sólo la «gloria del Creador y de sus obras»".⁸

Siguiendo también el influjo de Aristóteles, Tomás de Aquino, desarrolla la idea de una experiencia estética especial, y distingue esta actitud estética, propiamente humana, de la biológicamente condicionada.

En el Renacimiento vemos nuevamente el desarrollo de la cuestión de la facultad en virtud de la cual el sujeto asume la actitud adecuada ante la belleza de un objeto. Pero esta actitud es entendida de dos maneras diversas. Marsilio Ficino, enfatiza la necesidad de poseer una idea de belleza para percibir tales objetos bellos, mientras León Battista Alberti afirma que el receptor de la belleza necesita únicamente una sumisión del alma, por lo que no es importante poseer una idea que controle la experiencia sino más bien someterse pasivamente a ella.

El siglo de la Ilustración representa un hito decisivo no sólo porque elabora y pone en juego categorías nuevas, sino porque las articula con las viejas hasta conferirles un estatuto teórico y disciplinar. La Estética conquista su autonomía como disciplina ilustrada por excelencia, como práctica naciente del dominio del hombre sobre la realidad viéndose comprometida con el proceso de emancipación global del hombre, paralelo a la conciencia que éste tuvo de ser un sujeto autónomo y autosuficiente.⁹

Producto de los procesos de especificación del saber y del afianzamiento del arte como quehacer autónomo, se define a sí misma como reflexión sobre lo bello, ya que lo bello tenía un carácter determinante de lo artístico. Su objetivo era encontrar la esencia del arte, y dar una definición universalmente válida, para ello, consideraba al fenómeno artístico como una entidad absoluta y autónoma, alejada e independiente de los sucesos históricos y de los procesos socio-culturales.

Jiménez afirma que

⁷ *Ibidem*, p. 352

⁸ *Ibidem*, p. 354

⁹ Cf. Marchán Fiz, Simón: *La estética en la cultura moderna. De la ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Madrid, Alianza Forma, 1996, pp. 11 y ss.

se establece, así, un nuevo e importante juego de correspondencias que llegarán hasta nuestro mundo. Al universo práctico de las artes, concebido como dimensión privilegiada de la experiencia estética, corresponde el universo teórico de la reflexión sobre las experiencias que las artes nos transmiten, concebido como lugar de encuentro de la razón con lo no racional, con lo misterioso. El prestigio metafísico de la belleza (...) sirve de lazo de unión entre los dos planos. El de las «bellas artes» (...) y el de la disciplina o ciencia de lo bello, la Estética, que simultáneamente adquiere sus títulos de validez en el marco del saber de la época.¹⁰

De este modo la autonomía de la Estética y la autonomía del arte son dos procesos indisolubles. La autonomía del arte implica que los objetos son legitimados solamente en función de su mérito artístico. Vale decir, que el arte se diferencia de sus funciones religiosa, política y moral, y asimismo quienes se dedican a las Bellas Artes se distinguen de los artesanos que poseen habilidad técnica. Los objetos producidos son recontextualizados además “en los nuevos espacios cuasi sagrados del salón, las exposiciones (...), y del museo, donde se yuxtaponen con otras obras similares en un orden sincrónico de belleza eterna.”¹¹

Pero si en los siglos previos se supone que la belleza es una cualidad objetiva en un mundo dotado por su creación de formas inteligibles y correspondencias proporcionales, el siglo XVIII comienza a pensar el valor estético en relación con las respuestas corporales y los juicios de gusto de quienes experimentan el encuentro con la obra de arte. En tal sentido una teoría de la belleza sólo puede ser una teoría del gusto. Surge, entonces, el concepto ilustrado de gusto, para referirse a la facultad específica que sirve para el reconocimiento y disfrute de la belleza.

Incapaz ya de entender la belleza como una función de la inteligibilidad de un orden creado por una divinidad benevolente –y dotada de un enorme talento artístico-, la estética moderna tuvo que recurrir en cambio al juicio subjetivo o intersubjetivo de sus beneficiarios humanos, cuyas respuestas sensoriales eran intrínsecas al proceso.¹²

La teoría estética del siglo XVIII centra así su atención en el observador/oyente/lector, o en las comunidades formadas por ellos, alejándose progresivamente de los criterios objetivos de valor. En este contexto de ascenso social de la burguesía, acaba formándose la idea del *público*: “Es en ese momento histórico cuando la formación del gusto y la configuración de un público «cultivado», capaz de acceder al disfrute y conocimiento de las obras de arte y de los bienes de cultura en general, se convierten en cuestiones capitales.”¹³

Se trata de un público que posee un carácter homogéneo y está integrado por las nuevas capas sociales, sobre todo burguesas, que ven en el refinamiento de las costumbres y la formación del gusto un elemento central para la movilidad social y la mejora de su posición social. De esta manera se produce una asociación entre el desarrollo de la instrucción, de las ciencias y las artes y un ideal de cambio social y de progreso.

El término *aisthesis* –origen de la palabra latina *aesthetica* utilizada por Alexander Baumgarten en el título de su obra de 1750- significa la respuesta subjetiva sensorial a los objetos, es decir, la gratificación de una sensación corporal, antes que los objetos mismos. A este saber ligado a la sensación corporal Baumgarten lo llama también “arte de la razón análoga” o “arte del pensar bellamente” y la perfección del conocimiento sensible, la belleza, se convierte en el fin y objeto de la estética.

¹⁰ Jiménez, José: *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnós, 1992, p.31.

¹¹ Jay, Martín: *Cantos de experiencia*, Buenos Aires, Paidós, 2009, p. 165.

¹² *Ibidem*, p. 166

¹³ Jiménez, José: *Teoría del arte*, Madrid, Tecnós, 2006, p. 144.

La experiencia estética es entendida, entonces, como un conocimiento, pero exclusivamente sensible y se trata por lo tanto, en el marco del pensamiento ilustrado, de un conocimiento inferior del que la razón no puede dar cuenta. La belleza se convierte así en algo indefinible, es un "je ne sais quoi".

A diferencia de Baumgarten, Immanuel Kant en su *Crítica del Juicio* considera que el juicio de gusto no es cognoscitivo, y por lo tanto no es lógico sino estético lo que significa para él que su base es subjetiva. Sin embargo, aunque el juicio y toda la experiencia estética no sean un acto de cognición significan, según Kant, algo más que una mera experimentación de placer ya que al proferirlos se aspira a la universalidad. En este punto, el filósofo de Königsberg define como *sensus communis aestheticus* a la facultad que determina aquello que le gusta a todo el mundo.

Agrega Kant que la experiencia estética es desinteresada, dado que el juicio de gusto está más allá de todo interés, ya sea teórico como en el juicio racional, o práctico como en el juicio moral. Es finalidad sin fin que se agota en sí misma. Se trata de un placer que involucra la imaginación y el juicio, además de la sensación y tal placer estético resulta de la correspondencia que existe entre la configuración del objeto, y la mente humana. Para Kant, en el ámbito de lo estético no existe una regla universal que determine que objetos nos gustarán, pero como las mentes humanas están construidas de un modo parecido, existen fundamentos para esperar que un objeto que guste a un hombre gustará también a otros. Por lo tanto, los juicios estéticos se caracterizan por la universalidad, aunque se trate de una universalidad sin concepto, es decir, que se resiste a que la defina cualquier tipo de reglas. Su no conceptualidad diferencia así la actitud estética de la cognoscitiva.¹⁴

De la caracterización que ofrecen Kant y la tradición que culmina en él, se desprende que el sujeto de la experiencia estética es un sujeto intrínsecamente espectral, contemplativo y desinteresado. Otro aspecto de esas condiciones ideales es que la relación entre el espectador y las obras es concebida en términos individuales: "un sujeto, con su sensibilidad, gusto y educación, frente a un objeto único."¹⁵

Walter Benjamin¹⁶ en sus reflexiones sobre la experiencia de la mirada se refiere a estas condiciones en los términos de la experiencia del aura o aurática: un fenómeno único, instantáneo e inaprehensible. De acuerdo con Benjamin, cuando las prácticas y valores artísticos dominantes fueron la magia, la religión y el culto (hasta la autonomización del arte con la modernidad) el arte fue aurático-religioso y formaba parte de un ritual oculto, en tanto cuando el universo del arte comenzó a autonomizarse en el Renacimiento europeo, el valor de la obra de arte se secularizó. Pese a ello, aunque secularizado, el culto de la obra artística se mantuvo convirtiéndose en el culto a la obra única, a la autenticidad, al original en el que aflora huella de artista genial.

La concepción de público receptor, formulada en la Europa ilustrada por una burguesía en busca de un ciudadano culto y de buen gusto, magnifica la idea de contemplación y propone una relación de silencio respetuoso ante la obra, vale decir, la apreciación casi mística del objeto más allá de todo interés. "Intimismo, idealidad, espiritualismo, e incluso misticismo, junto con una idea de pasividad o estaticidad, son los aspectos que confluyen en la categoría contemplación."¹⁷

A partir de ese momento, y durante siglos nuestra tradición cultural ha considerado que esas eran las condiciones ideales de acercamiento a las obras de arte, e incluso son las condiciones que se han intentado reproducir en los museos.

Sin embargo, tal carácter espectral, contemplativo y desinteresado ha sido cuestionado por ciertos intérpretes de la experiencia estética posteriores a Kant.

Algunos argumentaron que era erróneo suprimir el interés por una relación genuinamente corporal con el mundo, al margen de cuán sublimada pudiera parecer. En otros casos, la creencia en la autonomía

¹⁴ Cf. Tatarkiewicz, Wladislaw, *Op. Cit.*, p. 360.

¹⁵ Jiménez, *Op. Cit.*, 2006, p. 146. Cf. Jay, *Op. Cit.*, pp. 169-173.

¹⁶ Cf. Benjamin, Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", Buenos Aires, Taurus, 1989.

¹⁷ Jiménez, *Op. Cit.*, 2006, p.148. Cf. Marchan Fiz, *Op. Cit.*, pp.33-36.

de esfera estética, en cuanto ámbito separado de sus equivalentes cognitivo y moral, fue reemplazada por la afirmación de que el arte constituía una empresa soberana (...) Según sus defensores más ambiciosos, la tarea comportaba la transformación real de la sociedad en una obra de arte; para otros, significaba la transfiguración estética de lo ya existente.¹⁸

Entre quienes se ocuparon de reflexionar acerca de la naturaleza de la experiencia estética acercando la esfera estética al ámbito del conocimiento, encontramos a Nelson Goodman, filósofo cuyo pensamiento abordamos en la investigación realizada durante el nivel de Iniciación. En tal investigación estudiamos el vínculo entre el arte y el conocimiento en el marco del constructivismo filosófico y de la estética analítica que este autor representa.¹⁹

Si bien la cuestión acerca de la capacidad del arte para brindar conocimiento puede remontarse a los más antiguos debates estéticos en la contemporaneidad, esta cuestión se convierte en objeto de un creciente interés propiciado por las nuevas concepciones que surgen en el ámbito de la teoría del conocimiento. La reacción, desde distintas posiciones, contra el presupuesto de la existencia de conocimientos últimos e indubitables, la modificación de la relación teoría-experiencia, el cuestionamiento de la fuerza del mundo externo como criterio de verdad, la superación de la jerarquización entre lo sensitivo y lo intelectual, entre otros factores, posibilitan pensar la construcción de una teoría del conocimiento vinculada a las artes.

En el marco de la situación delimitada por estas nuevas propuestas podemos entender el planteo de Nelson Goodman, quien sostiene que la experiencia estética es, ante todo, una experiencia cognitiva. Para este autor el arte proporciona conocimiento, por lo que el estudio de sus procedimientos forma parte de una teoría general del conocimiento. Con su caracterización cognitiva de la experiencia estética intenta superar la distinción entre lo cognitivo y lo emotivo, el conocer y el sentir y asimismo acercar las experiencias estética y científica.

Desde su perspectiva cierta tradición -a la que nos hemos referido anteriormente- ha concebido "la actitud estética como una contemplación pasiva de lo inmediatamente dado, una aprehensión directa de lo presentado, incontaminada de toda conceptualización, marginada de todos los ecos del pasado, así como de todas las amenazas y promesas del futuro, ajena a toda empresa."²⁰

Goodman, por su parte, considera que la experiencia estética más que estática es dinámica. Esto implica la elaboración de discriminaciones y el discernimiento de relaciones, conlleva "interpretar las obras y reorganizar el mundo en términos de obras, y las obras en términos del mundo"²¹.

En tal sentido tanto la producción como la recepción del arte, no son cuestiones ni de pura inspiración ni de contemplación pasiva sino que implican procesos activos, constructivos, de discriminación, interrelación y organización.

Entiende este filósofo que aquello que conocemos a través del arte, la invención y la comprensión de símbolos artísticos, es sentido en nuestros huesos y músculos tanto como es comprendido por nuestras mentes. La sensación, el sentimiento y la razón, son facetas involucradas en el conocimiento y cada una influye sobre las demás. De este modo "ni la sensación esta tan aislada del pensamiento, ni lo están los diversos sentidos entre sí, ni las artes de las ciencias."²²

Y ello conduce finalmente a su concepción de la experiencia estética, como una acción más que como una actitud, una acción que involucra al espectador -si es que aún es posible utilizar este

¹⁸ Jay, *Op. Cit.*, p. 193.

¹⁹ "Arte y conocimiento en el marco de las corrientes de pensamiento constructivista y cognitivista". Beca interna de Iniciación, 2008-2010 / SeCyT, UNLP. Director: Lic. Daniel Sánchez. Co-director. Dr. Francisco Naishtat. Becaria: Paola S. Belén. Cf. Belén, Paola Sabrina, "Acerca de la reflexión de Nelson Goodman en torno al vínculo entre el arte y el conocimiento y de su importancia en las investigaciones de Howard Gardner", *Revista Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2009, No. 16, pp. 18-41. En este artículo se exponen las conclusiones y resultados de la mencionada investigación.

²⁰ Goodman, Nelson: *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 243.

²¹ *Ibidem*.

²² Goodman, Nelson: *De la mente y otras materias*, Madrid, Visor, 1995, p. 239.

término- de modo integral, y que permite valorar su actividad en términos de creación y re-creación más que de mera contemplación. La experiencia estética se entiende así como una forma de comprensión enriquecedora, organizadora y reorganizadora de nuestra experiencia del mundo.

No obstante, planteos como el de Goodman, no demoran en generar objeciones dado que algunos críticos intentan encontrar un equilibrio entre las diferentes modalidades de la experiencia.²³

Frente a quienes han afirmado que el arte constituye una empresa soberana impulsando la transfiguración estética de lo existente, algunos autores han manifestado su preocupación por la estetización del mundo (incluida la estetización de la política en Benjamin).

Por otra parte, ciertos autores se han ocupado de demandar la restauración del equilibrio entre la experiencia del sujeto y el objeto u obra de arte. Esta última postura se vincula con el proceso por el que en parte del arte producido desde las últimas décadas del siglo XX el "aspecto cósmico" es deliberadamente desechado. Se abandona a menudo la satisfacción desinteresada y se reemplaza, como vimos, la contemplación por la implicación. La estimulación de experiencias cada vez más intensas en sujetos que reaccionan con todos sus órganos y facultades y no sólo con el ojo contemplativo, pasa a ser la meta de buena parte del arte contemporáneo.

"En lugar de una actitud pasiva, la propia dinámica del arte contemporáneo ha ido propiciando de modo creciente su intervención activa, e incluso su *creatividad*, en la recepción de las propuestas artísticas."²⁴

A estos cambios debemos sumar el hecho de que el público ha dejado de tener el carácter homogéneo que lo caracterizaba en el momento en que empieza a consolidarse en el siglo XVIII, presentando más bien en la actualidad un carácter intensamente plural y heterogéneo. Esto conduce a Jiménez a postular el reemplazo de la noción de "público", por la de "públicos de arte". Esto pone entonces en cuestión la homogeneidad y la búsqueda de la universalidad del gusto, propias del pensamiento ilustrado.

Sin duda la heterogeneidad de los públicos no es ajena a los diversos ámbitos o canales vinculados al universo artístico en nuestros días, esto es, mientras algunas obras circulan dentro de los espacios tradicionales, como el museo, la galería, las bienales o las ferias; otras lo hacen fuera de los mismos: en el espacio urbano -sobre todo en las calles y plazas- en bares, negocios, centros culturales, etc. Esta dimensión participativa puede vincularse entonces con producciones o actividades que desarrollándose en espacios diversos convocan a la participación del público para su realización.

Surge así "otro espectador que seculariza, desentroniza las escalas de valores de la estética moderna."²⁵ Un nuevo espectador que traspasa la norma de la lejanía y la distancia, familiarizando en muchos casos lo estético con la vida, vulnerando la categoría de la contemplación pasiva.

Hoy en día la propuesta de hacer participar al público se hace posible de forma más evidente en aquellas propuestas que involucrando las tecnologías digitales convocan a la interacción. La obra se constituye en un punto de partida para la intervención múltiple de diferentes sujetos co-creadores, un proyecto que da posibilidades de acción a los sujetos antes considerados meros receptores/espectadores.

Frente a las nuevas posibilidades, es viable alimentar ya no una distancia pasiva tal como lo veíamos en la tradición occidental de un arte para la contemplación, sino una distancia de juicio reflexionante, crítica, para no

²³ Cf. Belén, Paola Sabrina, "¿La experiencia estética como experiencia cognitiva? Aproximación a las objeciones presentadas a la reflexión estética goodmaniana", en Elsa Justel y Nicolás Fabiani (Comp.) Publicación en CD-ROM de las Actas del Primer Congreso Internacional de Estética, *Vértices y aristas del arte contemporáneo*, Mar del Plata, UNMdP, 2009, pp. 267-273

²⁴ Jiménez, *Op. Cit.*, 2006, p. 154.

²⁵ Fajardo Fajardo, Carlos: "Aproximación a los cambios operados en la estética de la era global", en Hernández García, Iliana (comp.): *Estética, ciencia y tecnología. Creaciones electrónicas y numéricas*, Bogotá, Ed. Pontificia Universidad Javeriana, 2005, p. 294.

caer en (...) la integración total, en la conciliación ingenua con lo que está allí representado.²⁶

En tal sentido, es posible pensar un juego entre participación/distancia que propicie la real participación de los públicos de arte, desde una visión integral.

A partir de las cuestiones que presentamos en este escrito, podemos concluir que la propia dinámica de la praxis artística y las diversas conceptualizaciones en torno de ella y de la experiencia estética en particular, dan cuenta de la historicidad de la institución artística y de las reflexiones estéticas, en tanto las categorías estéticas heredadas de la época de constitución de la estética filosófica han perdido mucho de su capacidad explicativa. Las categorías o esquemas de aprehensión que estructuran nuestro pensamiento no son por lo tanto intemporales sino que, por el contrario, son históricas y pasibles de revisiones y nuevas formulaciones en virtud de las vicisitudes o avatares históricos que afectan a aquellos componentes de la praxis sobre los que reflexionamos.

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter: (1936) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1987.
- FAJARDO FAJARDO, Carlos: "Aproximación a los cambios operados en la estética de la era global", en HERNÁNDEZ GARCÍA, Iliana (comp.): *Estética, ciencia y tecnología. Creaciones electrónicas y numéricas*, Bogotá, Ed. Pontificia Universidad Javeriana, 2005.
- GOODMAN, Nelson: (1968) *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- GOODMAN, Nelson: (1984) *De la mente y otras materias*, Madrid, Visor, 1995.
- JAY, Martin: (2005) *Cantos de experiencia*, Buenos Aires, Paidós, 2009.
- JIMÉNEZ, José: (1986) *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnós, 1992.
- JIMÉNEZ, José: (2002) *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos, 2006.
- MARCHÁN FIZ, Simón: (1987) "La autonomía de la estética en la Ilustración", en *La estética en la cultura moderna. De la ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Madrid, Alianza Forma, 1996.
- MICHAUD, Yves: (2003) *El arte en estado gaseoso*, México, FCE, 2007.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw: (1976) "La experiencia estética, historia del concepto", en *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 2001.

²⁶ Ibidem, p. 295.