

*Arte autónomo o Arte emancipatorio:
vástagos de una “Teoría especulativa del
Arte”. J.M. Schaeffer y la apertura a una
naturalización de la experiencia estética*

*Autonomous art or emancipatory art: offshoots of a
“Speculative Theory of Art”. J.M. Schaeffer and the
opening to a naturalization of the aesthetic experience*

ELENA YRIGOYEN CARPINTERO

Universidad Autónoma de Madrid
elena.yrigoyen@uam.es

DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2022.31.003>
Bajo Palabra. II Época. N°31. Pgs: 71-88



Recibido: 29/10/2021

Aprobado: 20/06/2022

Resumen

En el presente artículo deseamos establecer las principales líneas de la crítica que el filósofo Jean-Marie Schaeffer (1952), como representante de un naturalismo no reduccionista, realiza al clásico debate entre las concepciones del Arte autónomo (supuestamente ajeno a ideología alguna, y por ello considerado ideológico) y del Arte emancipatorio. Tras una breve introducción, explicaremos lo que llama Teoría especulativa del Arte, que alienta ambas posiciones, y propondremos la vía abierta y explorada por la “estética naturalista”.

Palabras clave: Teoría especulativa del Arte, Jean-Marie Schaeffer, ideología, estética naturalista.

Abstract

In this article we wish to establish the main lines of criticism that the philosopher Jean-Marie Schaeffer (1952), as a representative of a non-reductionist naturalism, makes to the classic debate between the conceptions of autonomous Art (supposedly out of any ideology, and for that reason considered ideological) and of emancipatory Art. To do this, after a brief introduction, we will explain what he calls Speculative Theory of Art, which encourages both positions. Then, we will propose the path opened and explored by “naturalistic aesthetics”.

Keywords: Speculative Theory of Art, Jean-Marie Schaeffer, ideology, naturalistic aesthetics.

Introducción

¿QUÉ LE HEMOS PEDIDO A LA EXPERIENCIA ESTÉTICA? ¿Cuáles han sido nuestras expectativas en torno a eso que nos sucede ante una obra de teatro, una película, una escultura o danza? Y basándonos en ello, ¿qué les hemos exigido a (y qué se han exigido a sí mismos) los artistas y escritores? ¿Cuál ha sido el papel del discurso filosófico en la construcción de tales expectativas, esperanzas, anhelos y miedos? En el marco de un monográfico que, en parte, gira en torno a los modos de constitución de nuestra subjetividad desde el concepto de ideología y su relación con la estética, nos parece relevante no dejar de poner en escena tales preguntas, que nos llevan al intento siempre limitado de reevaluar nuestras herencias y perspectivas, aquellas que sólo sobre el fondo de una exigencia y una espera toman la forma del fracaso o el triunfo. Probablemente dos de las grandes funciones que le hemos otorgado al Arte se resuman y recojan bien en el debate ya clásico entre la defensa de “l’art pour l’art”, asociada a un cierto esteticismo que hacía de la separación de la praxis vital la definición esencial del arte, y la postura vanguardista que buscaba darle a éste una función de apertura al compromiso político, tanto de receptores como de artistas. Como se sabe, fueron Victor Cousin y Théophile Gautier¹ quienes, desde una lectura (considerada errónea) de la *Crítica del Juicio* de Kant, dieron, desde las universidades parisinas durante las primeras décadas del siglo XIX, una forma teórica definitiva a las reflexiones que innumerables escritores estaban desarrollando: Flaubert, Baudelaire, Víctor Hugo, Mallarmé, Poe, Oscar Wilde...². Frente a la institución y progresiva sedimentación de esta teoría y del esteticismo que la acogía y atravesaba, surgen más adelante los movimientos de vanguardia, los cuales, tal y como señala Peter Bürger: “niegan las características esenciales del arte autónomo (...). La vanguardia intenta la superación del arte autónomo en el sentido de una reconducción del arte hacia la praxis vital”³. Para ello, si seguimos el esquema de

¹ Cousin, en un curso de filosofía en la Facultad de Letras de la Universidad de la Sorbona durante el año 1818, recoge alguna de estas ideas, que son redactadas y publicadas con la autorización de M. Adolphe Garnier, Hachette, París. También Gautier sobre todo en un artículo: “Du Beau dans l’art”. *Revue des deux mondes* XIX, 1847, 887- 908.

² Cf. Wilcox, J., The beginnings of l’Art pour l’Art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11, nº4, 1953, 360-377. DOI: 10.2307426457.

³ Bürger, P., *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2000, 109.

Bürger, ponen en entredicho tanto la concepción de la finalidad del arte, como de la producción y recepción que el esteticismo mantenía⁴.

Dadas estas coordenadas, es comprensible que la teoría del Arte por el Arte y toda práctica artística que se autolegitimara basándose en ella pudiera tacharse de “ideológica” desde una postura comprometida con el concepto de ideología de Marx. A pesar de la dificultad de determinar qué significó exactamente este término para el filósofo alemán, así como de los enormes desplazamientos del que ha sido objeto posteriormente⁵, podemos decir que la innovación de Marx en este aspecto consistió en que el fenómeno analizado bajo el nombre de ídolo, prejuicio, religión o ideología, que hasta él fue casi siempre considerado como una distorsión o problema al nivel del conocimiento, es puesto en relación con el plano de las relaciones sociales, eliminando así todo tinte psicologista⁶. Para Marx, la inversión en el pensamiento es resultado de una inversión real que se da al nivel de las relaciones sociales. En este sentido, no sólo todo pensamiento que oculte o niegue su enraizamiento en tal nivel habría de ser leído como producto de tal inversión “primera”, sino como forma de contribución a su mantenimiento. Así, la concepción autonomista del arte podría aparecer como eminentemente ideológica. No obstante, se ha señalado también desde la crítica cultural marxista de las últimas décadas, cómo la idea de autonomía de lo estético ha de ser objeto de un análisis histórico-materialista más sutil, más fino, más atento, por cuanto está atravesada de una ambigüedad radical⁷.

Ahora bien, independientemente de que la concepción del arte autónomo pudiera servir, según la cita al pie, de reducto para un cierto impulso utópico —y que, por tanto, no se opusiera por completo a una concepción emancipatoria del arte, sino que, más bien, estuviera subsumida a ella—, nos interesa destacar aquí el ejercicio que subyace a ambas formas de concepción. Bürger apunta de alguna manera a ello cuando considera que el foco de crítica o el elemento del que distanciarse es el mismo en el caso de las vanguardias y en el del esteticismo —visto como ideológico en un sentido complejo y ambiguo, como obstáculo y acicate del cambio histórico—:

⁴ Ibid., pp. 105-107.

⁵ Véase a este efecto los cuatro volúmenes de Larraín, J. *El concepto de ideología*, Chile, LOM, 2010.

⁶ Larraín, J. *El concepto de ideología. Vol. 1. Carlos Marx*, Chile, LOM, 2010, pp. 25-26.

⁷ “(...) la idea de autonomía —la idea de un modo de ser que se autorregula y autodetermina por completo— brinda a la clase media justo el modelo ideológico de subjetividad que necesita para sus operaciones materiales [pero], no deja de subrayar el carácter autodeterminante de las facultades y capacidades humanas, un factor que se convierte, en la obra de Karl Marx y de otros pensadores, en la base antropológica de una oposición revolucionaria a la utilidad burguesa” (Eagleton, T., *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, 2006, p. 60).

La praxis vital a la que el esteticismo se refiere por exclusión, es la racionalidad de los fines de la cotidianeidad burguesa. Los vanguardistas no intentan en absoluto integrar el arte en *esa* praxis vital; por el contrario, comparten la recusación del mundo ordenado conforme a la racionalidad de los fines que había formulado el esteticismo. Lo que les distingue de éste es el intento de organizar, a partir del arte, una *nueva* praxis vital.⁸

En este sentido, la concepción vanguardista del arte –que le otorga una función emancipadora, en tanto capaz de construir otra forma de praxis vital ajena a la racionalidad instrumental– coincide con el esteticismo en su rechazo a la “cotidianeidad”. Es esta coincidencia la que nos permite comprender una de las tentativas contemporáneas de superación de este debate –y de respuesta a las preguntas con las que iniciábamos nuestro trabajo–. Se trata de la postura de Jean-Marie Schaeffer (1952), figura importante en entornos francófonos, pero menos utilizada y puesta de relieve en otros lugares de la geografía europea probablemente porque, a pesar de su origen francés y su trayectoria en estudios literarios y filosofía, no ha continuado las sendas más transitadas del deconstructivismo ni de la estética continental. Schaeffer se inserta, más bien, en coordenadas naturalistas y pragmatistas heredadas en parte de John Dewey, y es desde ellas que considera que las dos posturas hasta aquí mencionadas comparten una misma convicción: la de una disociación entre arte y vida, cuando por ésta última entendemos nada más (y nada menos) que la vida cotidiana⁹.

Arte autónomo y arte emancipatorio son, desde esta postura, dos formas de lo mismo, esto es, dos formas de lo que el autor llama Teoría especulativa del Arte. En las próximas páginas explicaremos las principales líneas de tal Teoría (en qué consiste, cuál es su estructura lógica, cómo y cuándo se genera), introduciéndola en el marco de otras propuestas contemporáneas con las que consideramos que puede establecer un diálogo. Después, explicaremos una de las vías de estudio que, en un horizonte contemporáneo de reevaluación de las expectativas puestas sobre las prácticas artísticas y sobre la experiencia estética que en ellas suele jugar, nos permite una forma de acercamiento a ellas que contribuye a otras formas de concepción de nuestra subjetividad.

⁸ Bürger, P., *Teoría de la vanguardia*, op. cit., p. 103

⁹ “Selon la doctrine de l’art pour l’art, le monde de l’expérience artistique était transcendant au monde de l’expérience commune: l’art constituait un monde à part, clos sur lui même se définissant contre la vie. Selon les conceptions peu ou prou eschatologiques (que ce soit dans l’ordre politique ou dans l’ordre existentiel) qui la remplacèrent, l’art était destiné à une autre vie que la vie réelle, et plus précisément il s’adressait à une vie qu’il était censé lui même produire. L’art devait donc être crédité de la capacité de créer lui même ses propres récepteurs, de produire ses propres conditions de réception.” (Schaeffer, J.-M., *L’expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 19).

1. La Teoría especulativa del Arte como una forma de compensación

PARA EMPEZAR, vale detenerse, a pesar de su extensión, en la definición introductoria que da el propio Schaeffer de lo que llama “Teoría especulativa del Arte”. Esta nace de la pregunta, formulada insistentemente a lo largo de la historia moderna de la filosofía: ¿qué es el arte? La respuesta combina, bajo todas sus formas y definiciones, lo siguiente:

(...) una tesis objetual (“El arte [...] cumple una tarea ontológica...”) con una tesis metodológica (para estudiar el arte hace falta determinar su esencia, es decir, su función ontológica). [Es una] teoría *especulativa* porque, en todas las formas que ha tomado a lo largo del tiempo, se deduce siempre de una metafísica general –sea sistemática, como la de Hegel, genealógica, como la de Nietzsche, o existencial como la de Heidegger– que le aporta su legitimación. (...) Teoría del *Arte*, con mayúsculas, porque más allá de las obras y los géneros, proyecta una entidad trascendente que ha de *fundar* la diversidad de las prácticas artísticas teniendo una prioridad ontológica sobre ellas.¹⁰

En este sentido, la Teoría supone una sacralización del Arte: la tesis objetual le otorga a esta esfera de la actividad humana la tarea de ofrecer un conocimiento extático que, tome la forma que tome en las diversas filosofías modernas (“la revelación de verdades últimas, inaccesibles a actividades cognitivas profanas; [la de] una experiencia trascendental que funda el ser-en-el-mundo del hombre; o, más aún, (...) la [de la] presentación de lo irrepresentable, del acontecimiento del ser”¹¹), hace del arte un saber de orden ontológico. Siendo esto precisamente en lo que consistiría su esencia, la única manera adecuada de acercarse a las prácticas artísticas es determinando su función (tesis metodológica). Partiendo de este presupuesto, toda definición de qué sea el arte, a pesar de su apariencia descriptiva, no es sino una definición evaluativa que únicamente “describe” subsumiendo bajo la categoría de “artístico” o de “verdadero Arte” aquello que ya previamente ha hecho pasar por el tamiz de su ideal. La estrategia consiste en darle al término “arte” una función de elogio –ensalzar y encomiar algo mediante el uso y adjudicación de tal categoría– para después, y sólo después, otorgarle al término una nueva denotación o dominio sobre el que aplicar el término: “el dominio extensional de las artes se ve así identificado abusivamente con el campo de las obras, géneros y tipos de arte a los que el

¹⁰ Schaeffer, J-M-. *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, París, Gallimard, p. 16.

¹¹ *Ibid.*, p. 15.

teórico otorga un valor estético *positivo*. (...) La Teoría especulativa del Arte *propone* una nueva *convención* terminológica fundada sobre una definición evaluativa”¹².

Esta Teoría, que Schaeffer considera que atraviesa toda filosofía del arte o estética filosófica, nace de una crisis de la que el Romanticismo es expresión y resultado, y cuyo punto neurálgico es el criticismo kantiano. En este sentido, si Kant ponía sobre la mesa la imposibilidad para el discurso filosófico de acceder a lo Absoluto, los románticos de Jena quisieron otorgar a la poesía tal acceso. Así lo señalan Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, para quienes el Romanticismo será una de las tentativas, dentro de lo que estos pensadores llaman “idealismo especulativo”, de recuperar una totalidad de saber y mundo, perdida para la filosofía por la falta de un sujeto que, presente a sí mismo por intuición originaria, fuera capaz de organizar *more geométrico*, a partir de la *mathesis* de su evidencia primera, tal totalidad¹³. La crisis que provoca Kant es leída por los primeros románticos como señal de la incapacidad del discurso filosófico para llevar a cabo tal recuperación o reconstrucción del Sistema, y consideran que la literatura (y, por sinécdoque, las artes) pueden ocupar tal función, la de la revelación ontológica o, en este caso, la de la presentación (*Darstellung*) de lo irrepresentable.

Ahora bien, la hipótesis de lectura que plantea Schaeffer con respecto a tal movimiento, toma la forma de la *compensación*. La Teoría especulativa del Arte, que implica una sacralización de este último, nace con una función compensatoria respecto a la incompatibilidad que la filosofía, tras Kant, encuentra “entre su forma discursiva (deductiva y apodíctica) y su contenido (o su referencia) ontológico”¹⁴. Lo que aparece como una pérdida de fuerza del *impetus metafísico* de la filosofía occidental es, no obstante, su metamorfosis, traslado o reorientación hacia otros lugares; concretamente hacia la obra de arte como objeto, entendida como realización empírica de una misma forma ideal, el Arte. Tal función compensatoria, sin embargo, no queda limitada al contorno del Romanticismo donde nace, sino que se extiende a pensadores tales como Nietzsche y Heidegger. Aunque no es este el lugar para detenernos en la extensa investigación que el autor hace del lugar compensatorio que estos pensadores le otorgan al Arte, es importante señalar que es precisamente la hipótesis de la compensación como función estructural la que le permite extender la Teoría a la filosofía de los dos alemanes y sortear lo paradójico de ello: en última instancia, la Teoría especulativa del Arte se sostiene en o presupone una teoría del Ser por la que se defiende la existencia de dos órdenes de realidad, la manifiesta, a la

¹² Ibid., 359.

¹³ Cf. Nancy, J-L & Lacoue-Labarthe, P., *El absoluto literario*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, p. 64.

¹⁴ Schaeffer, J-M., *L'art de l'âge moderne*, op.cit., p. 19.

que el hombre accede con ayuda de los sentidos y el intelecto, y la oculta, que solo se abre al Arte, y a veces a la filosofía, y esta forma de concebir lo real es concienzudamente criticada y tratada de superar por Nietzsche y Heidegger. Sin embargo, la adjudicación al Arte de un lugar estratégico, lo otro de la filosofía, “donde se refleja, donde encuentra su realidad canónica, la promesa de su futuro cumplimiento, su figuración inadecuada o su compañero dialógico”¹⁵, sigue estando presente. Y ello, ya no inmediata y directamente por influjo del criticismo kantiano, sino sobre todo por la poderosa extensión de las ciencias naturales y la creciente tecnificación de la vida cotidiana moderna a lo largo de los siglos XIX y XX. Esta habría incitado y promovido una poderosa y productiva labor de autodefinición y autolegitimación de la filosofía a través de la definición especulativa del Arte.

Schaeffer no es, en este sentido, el primero en pensar en términos de compensación este tipo de movimientos. Probablemente sea Odo Marquard quien, en la línea de su maestro Ritter, mejor represente el compromiso con tal marco de lectura en un sentido fuerte. Así, como es sabido, Marquard considera que hay “una forma de copertenencia entre las ciencias del espíritu y las ciencias de la naturaleza que es la compensación. (...) Las modernas ciencias naturales no arrinconan las ciencias del espíritu considerándolas superficiales, como tanto se dice, sino que crean su necesidad”¹⁶. En este marco, la Estética aparece para Marquard como un complejo narrativo que salvaguarda aquello que el racionalismo moderno expulsa o abandona, y así fortalece filosóficamente o legitima una transformación de la práctica artística como práctica autónoma que compensa la cosificación moderna del mundo de la vida, pero también la concepción de “arte escatológico” —que le daba a éste una función filosófica, histórica y política— y que, con Hegel y en adelante, tomaba un peso relevante¹⁷. De este modo, el arte aparece como un “órgano necesario de la experiencia humana en un mundo moderno cuya cientificidad y cuya tecnificación han desautorizado la pretensión de verdad de nuestra experiencia y nuestra percepción inmediatas, y cuya realidad ha incorporado como elemento suyo propio la ficción”¹⁸. Ahora bien, Marquard piensa aquí en la Estética como disciplina, desarrollada y fortalecida como tal en torno a la idea de “arte autónomo”; si bien Schaeffer comparte con él la necesidad de una distinción entre Estética (con Baumgarten y Kant como principales representantes) y la Filosofía del Arte, la compensación se da para el primero al interior del discurso filosófico —es decir, es la filosofía o Teoría

¹⁵ Ibid., p. 116.

¹⁶ Marquard, O., *Filosofía de la compensación. Estudios sobre antropología filosófica*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 32.

¹⁷ Cf. Marquard, O., *Estética e anestética*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 17.

¹⁸ Domínguez Hernández, J., “Arte estético o escatológico. Funciones de compensación del arte en la sociedad moderna”, *Estudios de Filosofía*, no. 10, 1994, p. 151.

especulativa del Arte la que nace para compensar dificultades que el propio discurso filosófico encuentra en torno a su autoconservación— en lugar de ser la Estética la que desarrollara tal función compensatoria con respecto a la filosofía del Arte o, lo que es lo mismo, respecto a la Teoría especulativa del Arte.

En este sentido, Marquard sigue situándose *dentro* del debate entre arte autónomo frente a arte escatológico. Es probable que la postura de Schaeffer sea compatible con el compromiso de Marquard respecto a una antropología filosófica que reivindica la finitud del animal humano y lo define, no como “un ambicioso triunfador, sino como un animal que huye de sus defectos compensándolos”¹⁹, de tal manera que, cuando el autor francés critica la Teoría especulativa del Arte como gesto compensatorio, no es al carácter compensatorio de tal gesto al que va dirigida la crítica; si esto fuera así, ésta se teñiría con facilidad de la confianza neopositivista y racionalista en la deseabilidad y posibilidad de eliminar programáticamente el uso de narraciones, historias, mitos y fábulas como mecanismos de comprensión y orientación en pro del enfrentamiento directo y épico del ser humano sobre la realidad nuda. La crítica se dirige, más bien, hacia parte del discurso y ejercicio filosófico como práctica que, para concebirse como tal, ha tenido que definir las artes según una esencia compartida, la de su función cognitiva extática, compensando así la imposibilidad de su acceso discursivo a lo Absoluto y depositando en la definición de la esencia del Arte su propia especificidad y, por tanto, la garantía de su supervivencia. En este sentido, la crítica schaefferiana, frente a la postura de Marquard, se dirige a un gesto compensatorio concreto del cual es resultado el propio duplo arte autónomo/arte emancipatorio.

Teniendo esto en cuenta, la crítica de la Teoría especulativa del Arte se acerca algo más a la postura de Rüdiger Bubner. Este observa que en el mundo contemporáneo “el arte es menos un objeto ante el que la filosofía, segura de su fuerza, prueba su capacidad conceptualizadora, que un *medio* a través del que la filosofía busca las garantías de su propio estatuto teórico”²⁰. Para Bubner, tanto la hermenéutica (con Heidegger y Gadamer a la cabeza) como la crítica de las ideologías (que sigue el modelo de Benjamin y Adorno) consideran al arte como el espacio donde tiene lugar una forma de verdad que adquiere inmediatamente un carácter paradigmático²¹. Si para la hermenéutica la experiencia estética ante una obra de arte supone la posibilidad de una verdad pre-reflexiva y pre-consciente, ajena al paradigma representacional y al esquema sujeto-objeto a él conectada —lo que sirve para iluminar

¹⁹ Marquard, O., *Filosofía de la compensación*, op.cit., p. 30.

²⁰ Bubner, R., “De quelques conditions devant être remplies par une esthétique contemporaine”, en *Théories esthétiques après Adorno*, Paris, Actes Sud, 1992, p. 83.

²¹ Ídem.

cuáles son las posibilidades de la tarea filosófica—, para la crítica de las ideologías “el arte informa a la filosofía de sus límites, y señala en la apariencia estética una instancia negativa que permite denunciar la contraverdad ideológica”²². A pesar de las diferencias entre ambas corrientes de pensamiento, las dos comparten el gesto de desarrollar “estéticas heterónomas” y utilizar el arte de manera compensatoria para atender a una cuestión que es, según Bubner, objeto privilegiado de la práctica filosófica: la pregunta por la verdad y por el conocimiento. Con la intención de volver a demarcar una rigurosa frontera entre teoría del arte y filosofía, Bubner retoma a Kant y propone una estética “autónoma” que permita comprender mejor qué sea una experiencia estética²³.

A pesar de compartir tal intención con Schaeffer, a ambos autores les separa el afán bubneriano por descargar a la estética de las labores que le corresponden a la filosofía y, sobre todo, por devolverle a esta última el lugar que le pertenece. Nos parece problemático considerar que el objeto privilegiado de ésta sea la pregunta por la verdad, a la cual, además, no sería posible responder atendiendo a la observación y reflexión sobre otras prácticas humanas, como la artística, sino considerando únicamente el plano discursivo-argumentativo desplegado en la práctica científico-técnica y filosófica. La crítica de Bubner al movimiento por el cual se hace de la experiencia estética lugar de una verdad paradigmática —crítica que baila bien con la Teoría especulativa del Arte aquí planteada— puede llevar, en última instancia, a negarle a las prácticas artísticas y a la experiencia estética a ellas conectada (aunque no solo a ellas, como veremos algo más adelante) toda carga cognitiva, cuando por cognición no se entiende nada excepcional ni extraordinario. Tanto la adjudicación al Arte de una función cognitiva ontológica o extática, como la negación de todo su potencial cognitivo en vistas al fortalecimiento de fronteras disciplinares, reproducen un mismo presupuesto: la consideración de la experiencia estética como algo radicalmente diferente a la experiencia cotidiana pues, o bien pone en juego recursos específicos del ser humano, o bien inhabilita o desactiva aquellos que operan habitualmente. Es precisamente este mismo presupuesto el que subyace, como decíamos, a algunos de los vástagos de la Teoría especulativa del Arte como eran la concepción vanguardista y la concepción del arte autónomo.

²² Ibid., p. 86.

²³ Según él, se trata del “juego de las facultades humanas ante una apariencia autónoma inaprensible de manera definitiva (...), que, por ello, no cesa de reaparecer. Tal apariencia no es nunca algo dado ya definitivamente, sino que el juego consiste precisamente en navegar la “tensión entre afección sensible y performance creativa” (Bubner, R., “De quelques conditions...”, op.cit., p. 113.), esto es, entre pasividad y actividad (re)creadora de lo dado.

La propuesta de Schaeffer, por tanto, puede situarse en el marco de estos planteamientos. Sin embargo, se distancia de Marquard y Bubner porque, cada uno a su manera, reproducen algunos de los elementos propios de la Teoría especulativa del Arte: o bien valoran positivamente la compensación y conservación que supone la invención del “arte autónomo” frente al “arte escatológico” situándose, por tanto, al interior de tal debate (Marquard), o bien consideran que eliminar la filosofía del Arte y desarrollar una reflexión autónoma sobre la experiencia estética y las prácticas artísticas pasa por establecer barreras disciplinares *basándose en* supuestas problemáticas (la gnoseológica, la ética, la antropológica, la estética, la artística) que pertenecerían a una disciplina o a otra. En última instancia, esto puede llegar a reproducir el largo debate sobre la relación o falta de ella entre literatura (por extensión, el Arte) y filosofía, perteneciendo a esta última la pregunta por el saber. De lo que se trata es de evitar pensar este par según la relación de compensación, sin caer por ello en la autonomía y la emancipación comprendidas ambas como discontinuidad, ruptura o corte.

2. Una posible vía de salida: la experiencia estética como hecho antropológico desde un programa naturalista

SI EL DEBATE ENTRE ARTE AUTÓNOMO Y ARTE EMANCIPATORIO es producto de la Teoría especulativa del Arte y de su presupuesto fundamental, la separación entre arte y cotidianidad, ¿qué aproximación nos permite pensar la experiencia estética y las prácticas artísticas en su singularidad, pero en continuidad con el resto de la experiencia y actividad humanas?, ¿qué pensamiento nos da la posibilidad de mantener un diálogo y trabajo mutuos entre teoría de las artes, estética y filosofía? Sin pretender en este caso exhaustividad en las posibles respuestas y tentativas que los siglos XX y XXI han podido proponer a estas cuestiones, nos interesa establecer aquí la vía que se abre al recoger el testigo de la tarea filosófica que John Dewey proponía ya a principios del siglo pasado, al iniciar su conocido *El arte como experiencia*, apostando por la tarea filosófica de establecer una “continuidad entre las formas refinadas e intensas de la experiencia que son las obras de arte, y los acontecimientos, hechos y sufrimientos diarios, que se reconocen universalmente como constitutivos de la experiencia”²⁴. Si esta es la tarea, parte de la estética contemporánea (aquella que podemos llamar estética naturalista crítica²⁵) ha querido

²⁴ Dewey, J., *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 2008, pp. 3-4.

²⁵ Si la estética naturalista ha tendido a desarrollar un enfoque reduccionista del fenómeno estético y las prácticas artísticas, con exponentes recientes como Chatterjee, A., *The Aesthetic Brain*, Oxford, Oxford University Press,

evitar caer en lo que han considerado dos errores o dos obstáculos a tal empresa, resultado de la Teoría Especulativa del Arte. Por una parte, se entiende como una traba fundamental la identificación entre lo “estético” y “lo artístico”, cuando se considera que lo primero consiste en una propiedad de un objeto particular (lo que se ha querido llamar “obra de arte”), en lugar de un tipo de *relación* que, si bien podemos establecer con ella –cuya complicada definición no nos detendremos aquí a explorar–, es posible establecerla con cualquier objeto y acontecimiento. En este sentido, “la conducta estética no se define por los objetos a los que se dirige, sino por la manera como se dirige a ellos (sean cuales sean)”²⁶. Hablar de “objetos estéticos” como paso fundamental para la identificación de éstos con las “obras de arte” –y la identificación, en última instancia, de “lo estético” y “lo artístico”– supone un ejercicio de reducción de una relación o proceso a un objeto, a una propiedad o determinación objetual, y es una de las formas en que ha actuado nuestro “sesgo ontologizante”. En otras palabras, es resultado de nuestra (occidental) dificultad de pensar “lo real en términos de procesos, de transformaciones, de interdependencias y de interacciones, y [de definir] el lugar del hombre en ese real en términos de inmersión más que en términos de cara a cara”²⁷. También, dicho de otro modo, es producto de nuestra tendencia a estructurar lo real según clases de objetos definidos en función de propiedades internas que traducen su naturaleza o esencia²⁸. En este sentido, la Teoría especulativa del Arte y toda estética que piense en estos términos reproduce las líneas – a veces productivas y enriquecedoras, pero obstaculizadoras otras tantas – de la ontología occidental.

Pensar en términos de “conducta estética” en lugar de objeto estético y, por extensión, objeto artístico, no impide un segundo obstáculo: la consideración de que el centro de tal conducta es el juicio estético. Esta se ha mantenido sobre todo porque tal juicio “se supone garantiza la ex-territorialidad de la conducta estética respecto a otras conductas cognitivas”²⁹, esto es, salvaguarda la capacidad que suponemos posee una obra o, incluso, un acontecimiento o escena cotidiano, de ofrecer un conocimiento extático. Sin embargo, esto presupone la necesidad de que la apre-

2013, ha surgido una nueva rama crítica con representantes como Hyman, J., “Art and Neuroscience”, en Matthew C. Hunter et Roman Frigg (dir.), *Beyond Mimesis and Convention*, Londres, Springer, 2010, pp. 245-261, Noë, A., *Strange Tools. Art and Human Nature*, New York, Farrar, Strauss & Giroux (MacMillan), 2015, Freedberg, D., “en Freedberg, D. & Gallese, V., Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience”, *Trends in Cognitive Science*, 2007, vol. 11, n° 5, pp. 197-203, y Bartalesi, L., *Histoire naturelle de l'esthétique*, París, CNRS Éditions, 2020.

²⁶ Schaeffer, J.-M., “Objets esthétiques?”, *L'homme*, n° 170, 2004, p. 16. DOI: 10.4000/lhomme.24782

²⁷ Schaeffer, J.-M., *El fin de la excepción humana*, Buenos Aires, FCE, 2009, p. 32.

²⁸ Cf. Schaeffer, J.-M., “Objets esthétiques?”, op.cit., p. 19.

²⁹ Schaeffer, J.-M., *Les célibataires de l'art*, París, Gallimard, 1996, p. 17.

ciación que conlleva la conducta estética tenga forma predicativa y proposicional. Es precisamente de esta reducción de lo estético a su forma evaluativa o normativa la que subyace a la oposición que en el mundo contemporáneo se ha ofrecido ante la idea de que la conducta estética pueda explicarse según los procesos y recursos cognitivos y afectivos que en ella juegan.³⁰ Lo normativo, se dice, pertenece al orden de lo cultural, en oposición (o, por lo menos, quiebre y brecha respecto) al orden natural. Pero, en primer lugar, no sólo la conducta estética no es reductible a procesos de evaluación o juicio – pues, como diremos en breve, se ha tratado de pensar como un proceso de atención cognitiva –, sino que tampoco en sentido inverso, los juicios estéticos (el orden de lo normativo) pueden reducirse a otros niveles descriptivos del fenómeno estético; como decíamos, se trata de pensar en términos de *continuidad*. Esta “excludes complete rupture on one side and mere repetition of identities on the other; it precludes reduction of the “higher” to the “lower” just as it precludes complete breaks and gaps. The growth and development of any living organism from seed to maturity illustrates the meaning of continuity”³¹.

Como advierte Jordi Claramonte en el prólogo a *El arte como experiencia*, la postura de Dewey es un “naturalismo somático, que busca fundamentar sus ideas sobre la estética en las necesidades naturales determinadas por la constitución y las actividades del organismo humano”³². Para que este naturalismo no sea reduccionista, sin embargo, es necesario enfatizar esta noción fundamental y reguladora de continuidad entre los niveles más complejos, por una parte, y los más básicos, por otra, de los que los primeros emergen sin, no obstante, identificarse. El naturalismo desde el que quiere reestablecerse la relación entre arte y vida, pasando por una reestructuración de lo estético como conducta que está en la base de lo artístico, trata de ser un “naturalismo biológico” y no reduccionista:

[U]ne forme de naturalisme modelé sur la structure hiérarchique et émergente du vivant, et garante de l'autonomie théorique de chaque niveau de description. (...) l'accent est mis sur la continuité et sur la modalité d'interaction entre les différents niveaux émergents plutôt que sur la recherche d'éléments premiers de nature biologique, éléments auxquels seraient rapportés les niveaux de complexité supérieure comme le sont les processus culturels et sociaux.³³

³⁰ Cf. Bartalesi, L., “L’horizon anthropologique de l’esthétique naturaliste”, *Nouvelle revue d’esthétique*, vol. 1, n° 15, 2015, p. 47.

³¹ Dewey, J., *Logic. The theory of inquiry*, New York, Henry Holt & Co., 1939, p. 23.

³² Dewey, J., *El arte como experiencia*, op.cit., xvi.

³³ Bartalesi, L., “L’horizon anthropologique de l’esthétique”, op.cit., p. 51.

Pues bien, desde estas coordenadas tener en cuenta la dimensión normativa de lo estético no es óbice o no impide tratar de explicar y comprender la conducta estética desde las aportaciones de las ciencias naturales –por ejemplo, la biología o las ciencias cognitivas–, como parte del acervo de conductas y recursos cognitivos habituales del ser humano. Como se afirma desde esta estética naturalista crítica, el hecho de que las estructuras implicadas en los procesos de cognición de nuestra especie sean de carácter social y cultural y, por ello, sean intrínsecamente evaluativas, no impide la autonomía teórica de cada nivel de descripción. Un ejemplo de este tipo de acercamiento es, como decíamos, el de Schaeffer³⁴. Más allá de las especificidades que tal definición nos conduciría a explicar (lo que nos haría exceder la extensión y propósitos de este artículo), deseamos simplemente subrayar cómo un tal acercamiento impide pensar lo estético (no reducible a lo artístico, pero sí en continuidad con ello) como lo habría hecho la Teoría especulativa del Arte: no se trata ni de revelación extática u ontológica, ni de algo ajeno a cognición alguna –placer desinteresado del que se ocuparía la estética, para dejar a la filosofía el campo y la cuestión gnoseológicos–. Se trata de un hecho antropológico entre otros, singular y complejo, pero inserto en un esquema de la identidad humana cuya dinámica y retroactividad entre los diversos niveles de complejidad no es pensada nunca como trascendencia de unos niveles por otros, ni de reducción de unos niveles a otros. Pensar la continuidad entre arte y vida implica, entonces, pensar la conducta estética como una conducta “natural”, esto es, como una conducta social, cultural e histórica que forma parte del acervo de formas de relación con el medio que ha desarrollado nuestra especie en el curso de su evolución. A falta de dos planos (a falta, por tanto, de trascendencia o de reducción de uno al otro), la cognición que procura tal conducta no es especial o extraordinaria, ni sirve como reducto de una supuesta excepcionalidad humana respecto al plano de lo “meramente” natural.

3. Conclusiones

HEMOS VISTO QUE UNA DE LAS HEBRAS que han construido históricamente nuestra subjetividad ha sido nuestra concepción de qué sea el Arte (y, por una cuestionable identificación, la experiencia estética); la respuesta a esta pregunta ha configurado parte del conjunto cambiante de formas de concebir nuestra relación con lo real.

³⁴ Éste define lo estético como “atención cognitiva que se regula según un índice de di(satisfacción) interna [donde] su relación con el dis(placer) no es un rasgo adventicio, sino que define su funcionalidad específica: [...] La intención propia de la *conducta* estética reside en la búsqueda de una relación cognitiva satisfactoria *en acto* (más que al nivel de su resultado final)” (Schaeffer, J-M., *Les celibataires de l'art*, op.cit., p. 346).

El debate entre una concepción del arte autónomo, que aparece como distorsión ideológica al servicio de la clase burguesa al mismo tiempo que potencia indirecta de emancipación, y una concepción del arte (directamente) emancipatorio, vanguardista y en ocasiones contra-ideológico, está atravesado de una misma presuposición: la separación entre arte y vida o cotidianidad. Desde el planteamiento de Jean-Marie Schaeffer hemos podido ver que esta separación es producto, a la vez que contribución, de una estrategia compensadora de la filosofía sobre sí misma que tiene el nombre de “Teoría especulativa del Arte”. La imagen antropológica que esta Teoría ha ayudado a mantener es una por la cual el ser humano es el único ser que puede acceder a otro plano de lo real, en este caso a través de la experiencia extática que aporta el Arte y que permite un salto cualitativo. Desde los años noventa hasta la actualidad, se ha desarrollado una línea de pensamiento que se hace llamar “estética naturalista” y que, a pesar de los problemas de algunos de sus planteamientos, ha buscado establecer una continuidad entre arte y vida a partir de una reflexión y estudio de la experiencia estética. Esta línea, que está actualmente abierta, descarga a la conducta estética y a las prácticas artísticas de determinadas expectativas y exigencias, sin por ello extraerla del ámbito pragmático (práctico, ético-político, social e histórico) en el que es producida. En este sentido, contribuyen a comprender de otra forma el concepto de autonomía, al pensarlo junto con el de continuidad desde una perspectiva antropológica. Así, ni la autonomía de la conducta estética y las prácticas artísticas es resultado de su independización con respecto a nuestros intereses sociopolíticos y económicos, ni hay en ellas nada inherentemente emancipador: el potencial crítico de una práctica artística no reside, por tanto, en el carácter de otredad de aquello que supuestamente debiera provocar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bartalesi, L., “L’horizon anthropologique de l’esthétique naturaliste”, *Nouvelle revue d’esthétique*, vol. 1, n° 15, 2015, pp. 43-58. doi: 10.3917/nre.015.0043
- Bartalesi, L., *Histoire naturelle de l’esthétique*, París, CNRS Éditions, 2020.
- Bürger, P., *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2000.
- Chatterjee, A., *The Aesthetic Brain*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- Dewey, J., *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 2008.
- Dewey, J., *Logic. The theory of inquiry*, New York, Henry Holt & Co., 1939.
- Domínguez Hernández, J., “Arte estético o escatológico. Funciones de compensación del arte en la sociedad moderna”, *Estudios de Filosofía*, no. 10, 1994, pp. 151-171.
- Eagleton, T., *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, 2006.
- Freedberg, D. & Gallese, V., “Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience”, *Trends in Cognitive Science*, 2007, vol. 11, n° 5, pp. 197-203.
- Gautier, “Du Beau dans l’art”. *Revue des deux mondes* XIX, 1847, 887- 908.
- Hyman, J., “Art and Neuroscience”, en Matthew C. Hunter et Roman Frigg (dir.), *Beyond Mimesis and Convention*, Londres, Springer, 2010, pp. 245-261.
- Larraín, J., *El concepto de ideología*, 4 volúmenes, Chile, LOM, 2010.
- Marquard, O., *Estetica e anestetica*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- Marquard, O., *Filosofía de la compensación. Estudios sobre antropología filosófica*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Nancy, J-L & Lacoue-Labarthe, P., *El absoluto literario*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.
- Noë, A., *Strange Tools. Art and Human Nature*, New York, Farrar, Strauss & Giroux (MacMillan), 2015.
- Schaeffer, J-M-. *L’art de l’âge moderne. L’esthétique et la philosophie de l’art du XVIIIe siècle à nos jours*, París, Gallimard, 1992.
- Schaeffer, J-M-. *Les célibataires de l’art*, París, Gallimard, 1996, p. 17.
- Schaeffer, J-M., “Objets esthétiques?”, *L’homme*, no. 170, 2004, p. 16. doi: 10.4000/lhomme.24782

Schaeffer, J-M., *El fin de la excepción humana*, Buenos Aires, FCE, 2009.

Schaeffer, J-M., *L'expérience esthétique*, París, Gallimard, 2015.

Wilcox, J., The beginnings of l'Art pour l'Art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11, nº4, 1953, 360-77. doi: 10.2307426457

DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2022.31.003>
Bajo Palabra. II Época. Nº31. Pgs: 71-88

