



COLEGIO PALMARES

Grade Secondary
Teacher: Miss Samanta González Farías
2011

Guía N°1: ARTE Y EXPERIENCIA ESTÉTICA

Nombre..... Grade..... Date.....

2. 1. PROPIEDADES DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA.

El concepto de experiencia estética nos permitirá comprender con mayor precisión algunos caracteres fundamentales de la forma artística.

Monroe Beardsley, en su artículo *Aesthetic Experience* nos aproxima al tema, a partir de un ejemplo concreto. Supongamos -dice el mencionado autor- que, cansados de nuestro trabajo, sintonizamos una radioemisora que está transmitiendo una composición musical. El cambio de vivencia en nosotros es inmediato. La música nos instala, por así decirlo, en otro universo, en otro tiempo y espacio, que tiene una dimensión distinta a la real. Sentimos que estamos frente a un modo de sentir que tiene sus propias características y que denominamos *experiencia estética*. (73-74)

Beardsley realiza una clara síntesis de lo que muchos autores han expuesto al respecto y enuncia las siguientes propiedades fundamentales de la experiencia estética: *provoca nuestra atención profunda, produce una actitud de contemplación desinteresada, implica un descubrimiento activo, desencadena un sentimiento de liberación, pone en juego la integralidad de nuestras facultades*.

Estas propiedades deben entenderse de un modo inclusivo: cada una de ellas adquiere su verdadero sentido en relación a las demás, lo cual revela la profunda unidad que posee todo objeto estético. Revisaremos un poema de Federico García Lorca, donde nos encontraremos otra vez con la imagen del árbol que nos ha acompañado en las páginas precedentes:

CANCIÓN DEL NARANJO SECO

*Leñador.
Córtame la sombra.
Líbrame del suplicio
de verme sin toronjas.*

*¿Por qué nací entre espejos?
El día me da vueltas.
Y la noche me copia
en todas sus estrellas.*

*Quiero vivir sin verme.
Y hormigas y vilanos,
soñaré que son mis
hojas y mis pájaros.*

*Leñador.
Córtame la sombra.
Líbrame del suplicio
de verme sin toronjas.*

Este soliloquio poético objetiva en su forma estética la angustia de sentirse frustrado, sin frutos, junto al deseo de no verse (no tener conciencia de ese vacío existencial). Además de la angustia, se hace presente una súplica dirigida a un ser (*leñador*) que sea capaz de *cortarle la sombra* (la conciencia de la frustración).

Veamos cómo se presentan las propiedades de la experiencia estética en el citado poema de García Lorca:

2.1.1. Atención profunda.

Todo objeto concreto interiorizado a través de nuestra experiencia estética *capta nuestra atención profunda*, nos concentra en la estructura del mismo. Se podría argumentar que la atención concentrada no es un rasgo exclusivo de la experiencia estética, ya que en nuestra vida prestamos mucha atención a diversas cosas que no se relacionan con lo estético. Esto es cierto, pero la atención, en un campo extraestético, es interesada (véase párrafo 2.1.2.) y se preocupa sólo de algunos

aspectos sensibles. Esta diferencia se advierte claramente si consideramos el árbol a partir de otros intereses: para un botánico la atención se concentra en descubrir relaciones generales que le permiten clasificarlo y distinguirlo de otras especies vegetales; para un industrial maderero, será objeto de atención nada más que por la cantidad de metros cúbicos que pueda obtener; a su vez, para un agrónomo será importante identificar qué clase de plaga está dañando al árbol. Estamos, en todos estos casos, frente a una atención *parcializada*, en relación a sus propiedades concretas.

Como lo explica José García Leal, en su libro *Arte y Experiencia*, en las actitudes extraestéticas

vemos aspectos distintos en un mismo objeto. [...] En cambio, la visión estética únicamente merece ese adjetivo cuando se detiene morosamente en la totalidad de los rasgos del objeto y pretende interrelacionarlos. (24)

Es lo que ocurre con el poema de García Lorca: nuestras facultades están "cogidas" por la *atención profunda* que provoca esta forma artística y que nos centra en el *modo original de producción de las imágenes* para alcanzar una estructura irrepetible. A través de ella, *Canción del naranjo seco* objetiva una vida vacía de proyectos. Las palabras adquieren un valor metafórico, pero si se repara bien, su nuevo sentido no rompe con la significación habitual que poseen, sino que el poeta penetra profundamente en sus características sensibles, "*en la totalidad de sus rasgos*", como lo expresaba José García Leal. Por esto, todos los componentes de la lengua participan provocando nuestra atención. Fijémonos, por ejemplo, en la sintaxis, que nos incita a una lectura morosa, a un ritmo acorde con la ausencia de dinamismo que caracteriza a la frustración, a la desilusión. Ante este estado psíquico le parece al ser humano que la vida se detiene. Observemos cómo la conjunción copulativa "y" se utiliza anteponiéndole un punto, para frenar el avance de los versos; incluso con el vocativo "leñador" ocurre el mismo fenómeno. El encabalgamiento entre los versos "*soñaré que son mis / hojas y mis pájaros*" obedece al mismo propósito; pero a la vez produce una separación que podemos calificar como "violenta" en relación a la sintaxis del lenguaje habitual: está separando de manera inusual el sintagma *adjetivo posesivo / sustantivo*. Pero es una separación acorde con el sentido: es artificial soñar, ilusionarse, separándose en forma tan absoluta de la triste realidad (*hormigas y vilanos*). Por eso no cabe sino volver a la súplica inicial de la primera estrofa, con lo cual concluye el poema que se cierra como un círculo.

2.1.2. Contemplación.

Esta característica de la experiencia estética, advertida por Kant en su *Crítica del juicio*, a través del concepto de *desinterés estético*, permite comprender mejor el modo de atención que concita el arte.

El *desinterés estético* no se entiende como una indiferencia hacia el objeto, sino todo lo contrario: es un interés total en cuanto presencia sensible, lo que nos permite darle una nueva y singular existencia que nos absorbe y nos permite su contemplación, desvinculados del flujo de nuestro vivir cotidiano. Justamente, por implicar una atención total, dice García Leal en su citado libro, "requiere una asociación activa de la imaginación y el entendimiento, para captar algo que no capta la mera sensación pasiva." (31)

En el caso de *Canción del naranjo seco*, contemplar la frustración y, ante todo, el dolor de tener conciencia de la misma, supone una tensión afectiva en el lector; estamos conmovidos, pero, al mismo tiempo, la función estética de la conciencia sobrevuela este dolor; en lugar de experimentarlo y sufrirlo como en la vida real, lo conocemos con una profundidad tal, que se convierte en revelación (véase el párrafo 2.1.3).

Hemos ingresado al mundo de *lo imaginario artístico* que, como lo expresáramos en el primer capítulo, crea formas que instalan un nuevo universo, distinto al puramente objetivo y subjetivo. Sin romper con ellos, les otorga un nuevo carácter, una nueva dimensión.

2.1.3. Descubrimiento activo.

La atención desinteresada que supone la experiencia estética se interrelaciona con el concepto de *revelación gradual*. Proporciona a nuestro entendimiento y sensibilidad un sentimiento de *descubrimiento activo* -siempre siguiendo la terminología del artículo de Beardsley- que, paulatinamente, se va manifestando, en la medida en que comprendemos mejor la relación creadora que hay entre las partes y el todo de la obra de arte. Este hecho es tan notable, que incluso las obras que podrían causar horror, repulsión, desagrado (por ejemplo *Los fusilamientos de la Moncloa*, de Goya; el *Guernica*, de Picasso; *Residencia en la Tierra*, de Neruda; *El Rey Lear*, de Shakespeare) ejercen una fascinación sobre el apreciador.

Si bien podemos estar conmovidos por lo que nos muestran las obras mencionadas, hay, a la vez, una liberación; no nos sentimos dominados ni "contagiados" con los sentimientos que se nos presentan, sino que, gracias a la forma artística, adoptamos un modo de separación afectiva, una cierta distancia que permite, justamente, su comprensión más profunda.

Es lo que ocurre con *Canción del naranjo seco*. En este poema, estamos ante una forma estética que moldea el lenguaje habitual; le da otra estructura, produce tensiones, choques, contrastes con lo que esperamos: hay un *uso sorprendente de la libertad*, como ocurre, por ejemplo, en el segundo verso: "*córtame la sombra*". El poeta ha relacionado un verbo transitivo con un complemento directo imposible de aceptar desde el punto de la lógica: no es posible cortar la sombra de algo. Sin embargo en este nuevo orden creado en el poema como totalidad, no es ilógico y provoca en nosotros un *descubrimiento activo*: se vuelve forma poética de la imposibilidad de la conciencia de evadirse de la

proyección (*sombra*) del propio yo y su vacío espiritual. Proyección que no permite un escape, puesto que está siempre presente (“¿Por qué nací entre espejos?”).

2.1.4. Liberación.

Lo estético es un modo de conocimiento que nos hace *experimentar la libertad* en el hecho de captar, relaciones nuevas, creativas, y por lo mismo sorprendentes en la *forma*. Sentimos, a la vez, que nos liberamos de la opresión del presente, del pasado y del futuro, para ingresar a un universo atemporal, que participa de la experiencia estética.

Esta libertad de la forma artística se manifiesta en el uso de los medios expresivos. En *Canción del naranjo seco* nos liberamos del sentido cotidiano, reiterativo, gastado por el uso, que poseen las palabras en nuestro idioma, del mismo modo como las líneas, los colores, las texturas de los cipreses del cuadro de Vincent Van Gogh nos desligan de la presencia habitual de dichos árboles. Y sin embargo, sentimos que esta liberación no es un capricho del artista, precisamente porque en sus obras hay un descubrimiento de sentido.

2.1.5. Integralidad.

En el momento de la contemplación, el valor estético produce una síntesis de nuestras facultades, una integración armónica de nuestra personalidad.

Esta *integralidad*, que destaca Beardsley, se manifiesta en la experiencia estética a través de la acción unitaria de la sensibilidad y el entendimiento, lo que nos produce un estado de plenitud gozosa. Surge un equilibrio, una armonía entre sentir y contemplar, una comprensión de los sentimientos en lugar de encadenarnos a éstos. Y este hecho ocurre porque es imposible encontrar en la realidad árboles como los de Van Gogh o de García Lorca. Aunque son árboles *imaginarios*, se ofrecen como una instancia de contemplación, y a la vez, son capaces de ofrecernos una visión profunda del ser humano.

En este sentido, la experiencia estética, al poner en juego armónicamente nuestras facultades, produce un conocimiento específico que no puede ser suplido por otra instancia cognoscitiva.

Haremos otros comentarios sobre esta característica de la experiencia estética, en el próximo capítulo.

2.2. LA IMAGEN INTRANSITIVA.

Ampliaremos, ahora, lo expuesto sobre la experiencia estética, a través de los aportes de la semiótica estética. Se trata de un planteamiento teórico que mira la obra de arte como una clase especial de signo. Al respecto, la Semiótica es una

disciplina cuyo objeto es la teoría de los signos. Le interesa, entre otros aspectos, definir el signo y distinguir las distintas clases de signos que utiliza el ser humano. Obviamente, la semiótica estética estudia las características del signo estético y su aplicación al arte.

Desde este punto de vista, la condición básica para que exista la experiencia estética es que las imágenes artísticas (que son signos visuales, verbales, auditivos, kinéticos, etc.) adquieran calidades sensibles valiosas en sí mismas y no como una referencia a otra cosa. Se suele decir, para explicar este hecho, que las imágenes estéticas son *intransitivas, autorreflexivas*, como explican Roman Jakobson, en su libro *Ensayos de Lingüística General* y Umberto Eco, en su *Tratado de Semiótica General*, entre muchos otros.

Para comprender el concepto de *intransitividad*, pensemos en el sonido del timbre: cuando lo escuchamos, se convierte en un *signo auditivo* que nos remite a algo distinto al sonido en sí, que podríamos objetivar de la siguiente manera: “hay alguien esperando afuera y debemos abrir la puerta”. El sonido del timbre funciona como un *signo*, cuyo modo de ser es referir, *transitar* hacia otra cosa distinta de él mismo, tal como ocurre con las nubes, que pueden ser signo de lluvia o de buen tiempo; otro tanto sucede con el rojo y verde de un semáforo, que son signos de “detenerse” y de “seguir”, respectivamente. Se trata aquí de *signos transitivos*, puesto que, efectivamente, nos hacen pasar, cognoscitivamente, de una cosa a otra distinta. Nuestra civilización está compuesta, en gran parte, por estos signos, que sirven para comunicarnos. Basta detenerse en el lenguaje, en la ciencia, en la técnica, en los signos prácticos que nos rodean, como las señales de tránsito recién aludidas, para darnos cuenta de que el ser humano va ordenando su entorno a través de su capacidad de establecer relaciones sígnicas.

En cambio, cuando tenemos una experiencia estética, por ejemplo, cuando escuchamos una obra musical, nuestra atención se centra en la estructura de lo percibido. Es el juego de los sonidos en sí mismo lo que nos atrae. Del mismo modo, un paisaje no vale estéticamente porque el azul del cielo indica buen tiempo, o el verde de sus colinas, que estamos en primavera -en tales casos se trataría de signos transitivos-. En una actitud estética, son el azul y el verde, *como tales*, los que alcanzan un valor propio, como también la armonía de las líneas de las colinas, y el rumor del río, y el trino de los pájaros, y toda la presencia sensible del paisaje, que va componiendo una unidad, una síntesis que lleva a enunciar un juicio estético, que podría ser, por ejemplo: “¡qué hermoso está el día!”.

Como explica Milan Ivelic en su libro *Curso de Estética General*, en las expresiones estéticas la percepción vale en sí misma. En cambio, en nuestra vida diaria,

nuestra percepción se comporta pragmáticamente y no estéticamente, es decir, la percepción aparece como una simple función práctica, destinada a presentarnos las cosas en sus relaciones más o menos estabilizadas. (51)

Recapitulemos. Las imágenes, en una experiencia estética, no son transitivas, sino intransitivas, porque su valor está en ellas mismas: sus propiedades sensibles nos sugieren plenitud como totalidad y, a la vez, armonía entre sus partes, de tal manera que no podemos agregar ni quitar nada, sin que el fenómeno estético se perturbe.

Pensemos en las evocaciones estéticas que nos sugiere un paisaje nevado, la noche estrellada o el oleaje del mar. Precisamente las sugerencias que experimentamos en tales casos, sólo están presentes por la incomparable presencia sensible de los paisajes aludidos.

Como se puede observar, la condición de imagen intransitiva con que opera el artista, permite comprender mejor las propiedades enunciadas por Beardsley, acerca de la experiencia estética.

En la obra de arte, la experiencia estética se centra en los medios de expresión artísticos los que se vuelven *signos intransitivos*. El color, la línea, el volumen, la palabra, el sonido, el movimiento de fotogramas, etc., producen, desde su propia configuración sensible, al modelarse como forma artística, una irradiación de sentido que dinamiza, creativa y unitariamente, nuestra sensibilidad y nuestro entendimiento.

En el caso de *Canción del naranjo seco*, sus palabras, al relacionarse como signos verbales, tienen un sentido *intransitivo, autorreflexivo*: sólo al interior de este poema pueden cobrar existencia y significación, gracias a su singular configuración sensible.

En conclusión, la intransitividad de la obra de arte configura un universo donde las imágenes, gastadas por el uso, recuperan su novedad, como si las contempláramos por vez primera. Nos incitan a mantener una actitud de atención profunda ligada a la contemplación, la libertad y a la armonía del entendimiento y la imaginación.