



LA RELACIÓN SOCIAL EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Guillermo Jorge Laffaye

Universidad de Buenos Aires

1. Introducción

En el presente trabajo intentaré indagar la estructura de la relación social en el fenómeno de la experiencia estética en la que se ponen en relación el artista y el receptor, en una comunicación de sentido mediada por la obra de arte. Me interesa abordar la problemática desde una perspectiva fenomenológica, acercándome a la teoría de Alfred Schütz y su noción de la relación nosotros pura, dando cuenta de los aportes de la filosofía de Husserl y su relevancia para estudiar la esfera de lo social.

En su artículo “Making music together” de 1951, Schütz se plantea si es la comunicación, y en última instancia el lenguaje, el que permite la existencia de la relación social o si, por el contrario, es la relación social la instancia previa y la condición necesaria de todo tipo de comunicación, en lo que sería un vínculo pre-comunicativo. El autor se propone analizar la estructura de sentido que tiene lugar en las interacciones sociales del proceso musical, tomando como ejemplo las relaciones que se establecen entre el compositor, el ejecutante y los oyentes, a través de una obra escrita en el pasado e interpretada en el presente. A lo largo de su exposición intentará resolver algunas cuestiones como las siguientes: ¿es posible pensar una relación social entre personas que no comparten un tiempo y un espacio comunes? ¿Es la comunicación, la transmisión del pensamiento musical, lo que justifica pensar este tipo de relación? Schütz considera que el pensamiento del artista puede ser comunicado al oyente y así establecerse una relación social entre ambos como una genuina relación cara a cara, independientemente de compartir un tiempo y un espacio comunes. Sin embargo, la estructura de sentido en términos conceptuales no garantiza la relación social. Ésta se basaría en la comunicación, *pero no primariamente en un sistema semántico* que habilitaría el vínculo entre los partícipes de la relación. Schütz intentará fundamentar esta relación en la misma esfera del mundo de la vida, evitando abiertamente entrar en la esfera trascendental, sin embargo transfiriendo de aquella esfera a ésta los desarrollos teóricos de Husserl, sin sustanciales modificaciones ni sobresaltos.

Por otra parte, y adelantándonos a la respuesta que Schütz encontrará a este problema, nos preguntamos si es posible que la experiencia estética logre “algo más” que la mera comunicación de sentido, la transmisión

de un pensamiento en términos conceptuales, en un tipo de relación que se distinga específicamente de las relaciones habituales de la vida cotidiana. Para esto abordaremos las nociones de Jacobo Kogan en torno a la dimensión expresiva y a la dimensión estética de la obra de arte.

2. La Sociología Comprensiva y la dimensión temporal

La concepción weberiana de la relación social piensa en individuos que, al actuar, proveen de sentido a sus actos y que éstos están orientados en relación recíproca hacia un otro, bajo el supuesto de que éste podrá comprender el sentido de dicha acción. De esta forma, simplemente se presupone la existencia de un sistema semántico, el lenguaje y la significación, como algo dado desde el comienzo sin ser cuestionado. El intento de Schütz es el de dar cuenta de una relación, como estructura necesaria, que precede a toda comunicación. Ésta tendrá lugar siempre que se dé una relación de sintonía mutua donde el Yo y el Tú sean experimentados por ambos participantes como un Nosotros en presencia vívida, constituyéndose así una *relación social pre-comunicativa*. Esta definición introduce necesariamente la dimensión temporal, puesto que la estructura de la relación de sintonía mutua implica la posibilidad de vivir juntos simultáneamente en dimensiones temporales específicas. Parte de la crítica schütziana a la teoría de la acción social en Weber es la ausencia de una dimensión temporal necesaria para la interpretación del sentido como base de la experiencia de la acción del Otro, así como de la autointerpretación de la propia acción con sentido. Nuestros actos son significativos en tanto pueden ser distinguidos del flujo continuo de nuestras vivencias a través de un acto reflexivo, como lo señala Husserl. En sus *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1913) plantea que “viviendo en el *cogito* no tenemos conciencia de la *cogitatio* misma como objeto intencional; pero en todo momento puede convertirse en tal, siendo inherente a su esencia la posibilidad en principio de una *vuelta “reflexiva” de la mirada*” (Husserl, 1942: 85). La conciencia, en el modo de la memoración, como conciencia oblicua, puede volver sobre su halo retencional y dirigir su atención a un acto ya pasado, volviéndose retrospectivamente a él, en una reflexión a posteriori del acto. Sin embargo, la acción racional con arreglo a fines, como la presenta Weber, es una acción cuya orientación se basa en un tiempo futuro perfecto, como si la misma ya hubiera sido efectuada, y en base a esto el sujeto calcula los medios específicos para alcanzarla. Por lo cual no se da a posteriori del acto, sino en un modo de reflexión de carácter prospectivo, en el modo de “reflexión en la espera” o en la “anticipación”, en términos husserlianos. Asimismo, como subrayan Deborah Motta y Alexis Gros, existiría un grado de autoconciencia sobre la propia acción *en el transcurso* de la misma, una autoconciencia *in situ* que estaría basada en el carácter prospectivo de la reflexión sobre la acción, es decir, en su naturaleza de proyecto, como acción ya pensada.

Schütz combinará los insumos teóricos de la sociología comprensiva weberiana con el elemento temporal inspirado por la *durée* de Henri Bergson, interpretando que la relación social se desarrolla no sólo en el tiempo externo “objetivo” y “natural”, sino también en la intersección de (al menos) dos tiempos internos, donde es compartido en simultáneo el flujo de vivencias de cada individuo, en un tiempo común. Por otra parte, considera que toda relación social es una variación de la relación originaria presente en la situación cara a cara, y en la consecuente relación Nosotros.

3. La relación Nosotros en la experiencia musical

En el artículo mencionado, Schütz hace un breve repaso de la teoría (inconclusa) de Maurice Halbwachs sobre la estructura social de la música y discute la idea según la cual la música del público culto es transmisible, ante todo, por la posibilidad de ser traducida a símbolos visuales, es decir, al sistema de notación musical. El lenguaje musical, en esta línea de pensamiento, es anterior a la creación musical y condición de la misma. El acto creador del compositor no es más que “un simple descubrimiento en el mismo mundo accesible exclusi-

vamente a la sociedad de los músicos. Este lenguaje no es un instrumento inventado a posteriori para escribir y transmitir a otros músicos lo que uno de ellos ha inventado espontáneamente. Por el contrario, el mismo lenguaje es el que crea la música” (Schütz, 2003:156-157). ¿Qué sucede con los legos y su relación con la música? ¿Cómo reconocen, aprenden y reproducen una melodía? Halbwachs responde que es la memoria colectiva la que explicaría dicho fenómeno; asevera que las palabras y los ritmos son productos sociales, y es mediando este tipo de elementos como se experimenta la música. Esta forma de los legos de experimentar la música es un ejemplo que utiliza Halbwachs para enfatizar su teoría acerca de la memoria individual y la memoria colectiva: es la preexistencia de esta última la que permite el desarrollo de toda memoria individual; en este sentido, todo recuerdo se daría dentro de un marco social que lo determinaría.

Schütz no comparte los conceptos generales de la teoría de Halbwachs, como tampoco la distinción sobre la experiencia musical entre legos y cultos; sin embargo, destaca y discute la idea que postula al lenguaje musical, en tanto producto social preexistente, como marco o medio a través del cual es posible la creación y la comunicación musical. Según el sociólogo vienés, Halbwachs incurre en los errores de confundir la idea de creación o *pensamiento musical* con la de su comunicación y, lo que acarrea peores consecuencias, la idea de *comunicación* musical con la de *lenguaje* musical, el cual es identificado con la estructura de la notación musical. En primer lugar, entendemos claramente que una pieza musical puede ser compuesta, pensada y escrita sin ningún interés de ser comunicada. En segundo lugar, el pensamiento musical puede ser transmitido a otros por la mecánica de sonidos audibles o por los símbolos de la notación musical. Halbwachs consideró a estos últimos como la forma adecuada de la comunicación musical, sin advertir que la notación musical no es sino uno entre otros medios para expresar un pensamiento, sin embargo de ninguna forma representa el lenguaje musical *per se*, ni tampoco el medio específico por excelencia de la transmisión del pensamiento musical.

Por otra parte, Schütz considera que el fundamento social del proceso musical no puede reducirse al sistema de notación musical. En este sentido afirma que “el significado de un proceso musical no puede ser relacionado con un esquema conceptual. El signo musical no es más que una instrucción dirigida al ejecutante para que produzca, mediante su voz o su instrumento, un sonido de determinado tono y duración, que en ciertos períodos históricos agrega sugerencias acerca del *tempo*, la *dinámica* y la *expresión*, o directivas en cuanto a la conexión con otros sonidos” (Schütz, 2003:159). De esta forma, los signos de la notación musical son convencionales, no obstante esto no excluye su carácter esencialmente ambiguo y vago, por lo que están sujetos a múltiples interpretaciones. Schütz plantea que el sistema de notación musical es más o menos accidental con respecto al proceso de la comunicación musical y, en consecuencia, “una teoría social de la música no debe basarse en el carácter convencional de los signos visuales, sino en la suma total de lo que hemos llamado *cultura musical*, sobre cuyo fondo lleva a cabo la interpretación de esos signos el lector o ejecutante” (Schütz, 2003:159-160).

Para dar cuenta de lo que comprende por “cultura musical”, Schütz analiza la situación de un pianista que interpreta una pieza musical aparentemente ignorada, de un compositor desconocido de otro tiempo. En tal caso, la cultura musical del ejecutante, al leer la partitura, hace que la sonata sugerida a través de los símbolos de la notación musical no sea totalmente desconocida: tiene un conocimiento previo gracias al cual puede reconocer a dicha obra como de un tipo y género determinados. Este conocimiento previo funcionará como su esquema de referencia que utilizará para interpretar las particularidades de la obra, es decir que cada nota de la partitura y la obra en su conjunto será comprendida dentro de un horizonte de posibilidades, con anticipaciones más o menos vacías que se cumplirán o no, a medida que se va desarrollando la interpretación en curso. El conocimiento musical previo del intérprete, el “acervo de conocimiento a mano”, que funciona como esquema de referencia y esquema de interpretación, es en su mayor parte de origen social, es decir, la mayor parte de este conocimiento no encuentra su génesis en el propio individuo, sino que ha sido aprendido de otros. Sin embargo, dirá Schütz, esta trama del conocimiento de origen social no es lo que fundamenta, en última instancia, las relaciones sociales del proceso musical, sino que constituye el “escenario” en el que entran en relación el pianista (y también el oyente o el mero lector de música) con el compositor. La cultura mu-

sical refiere entonces a este acervo de conocimiento previo, el cual incluiría, entre otras cosas, el adiestramiento en la lectura de las notaciones musicales. Sin embargo, si esta cultura se presenta como el marco dentro del cual se desarrollan las relaciones sociales del proceso musical, ¿qué es lo que las determinaría? ¿Cuál sería la base de su fundamentación?

A este respecto, Schütz señala que las múltiples relaciones sociales posibles entre los partícipes del proceso musical se basan en el hecho de que tanto los ejecutantes como los oyentes de la obra participan en las experiencias, *que en cierta medida recrean*, del compositor que las creó. A medida que se desarrolla la experiencia musical, tanto intérpretes como oyentes *participan* de modo *casi* simultáneo en la corriente de conciencia del compositor, al articular con él, paso a paso, su pensamiento musical en curso. De tal modo, los actores involucrados se hallan unidos por una dimensión temporal común, y estas relaciones, señala Schütz, son formas derivadas del presente vívido compartido por los participantes en una genuina relación cara a cara. De aquí que es menester profundizar en el análisis que desarrolla en torno a esta relación, en tanto ésta es la situación fundamental de la cual derivarían todas las formas de sociabilidad, estructuradas según los diversos grados de intimidad o anonimidad entre los participantes.

En *Der Sinnhafte Der Sozialen Welt*¹ (1932), obra escrita dos décadas antes que el artículo que nos ocupa, Schütz afirma que en la intencionalidad viviente de la relación social directa, donde los partícipes interactúan cara a cara, las corrientes de conciencia están *sincronizadas y engranadas* una en otra, actuando cada una en forma inmediata sobre la otra en un presente vívido compartido como comunidad de tiempo, donde las experiencias de los participantes fluyen paralelamente. Caracteriza a esta relación fundamental la inmediatez temporal y espacial de los participantes, cuyos cuerpos se presentan como los campos de expresión de sus vivencias. La orientación-tú, nos dice Schütz, se da en forma recíproca en la relación cara a cara, y durante el tiempo que dura esta relación ambas corrientes de conciencia fluyen en simultáneo. Esta orientación-tú recíproca no se da en la forma *reflexiva*, sino en el presente vívido, pues “en lugar de ser observada es vivenciada.” A este respecto, enfatiza:

Para observar una vivencia mía debo atender a ella reflexivamente. Sin embargo, no necesito de ningún modo atender reflexivamente a *mi* vivencia de ti, para observar *tu* vivencia. Por el contrario, limitándome a “mirar” puedo captar incluso aquellas vivencias tuyas que tú no has observado todavía y que son aún para ti pre-fenómicas e indiferenciadas. Mientras yo sólo puedo observar mis propias vivencias después de pasadas y transcurridas, puedo observar las tuyas cuando están efectivamente ocurriendo. Ello implica, a su vez, que tu y yo somos, en un sentido específico, “simultáneos”, que “coexistimos”, que nuestras respectivas corrientes de conciencia se intersectan (Schütz, 1972:132).

En esta obra, Schütz define su noción de la relación nosotros pura como la relación cara a cara en la cual los partícipes *están conscientes uno de otro y participan simpáticamente uno en la vida del otro*, por más breve que sea esa relación. Yo, en el presente especioso, vivencio mis múltiples imágenes especulares como un *continuum* dentro de una sola experiencia, y dentro de la unidad de esta experiencia “puedo estar simultáneamente consciente de lo que está sucediendo en mi mente y en la tuya, *vivenciando* las dos series de experiencias como una sola serie, que estamos vivenciando juntos” (Schütz, 1972:199). Prosigue Schütz:

De acuerdo con la tesis general del yo del otro, no sólo te vivencio conscientemente, sino que vivo contigo y envejezco contigo. Puedo atender a tu corriente de conciencia, tal como puedo atender a la mía propia, y me es posible, por lo tanto, devenir consciente de lo que ocurre en tu mente. En la intencionalidad viviente de esta experiencia te “comprendo” sin prestar necesariamente atención alguna a los actos de comprensión mismos. Esto ocurre porque vivo en el mismo mundo que tú, vivo *en* los actos de comprenderte. Tú y tus viven-

¹ Esta obra fue publicada en 1972 por Editorial Paidós bajo el título *Fenomenología del mundo social. Introducción a la Sociología Comprensiva*. La traducción actual, más ajustada que la anterior, y publicada por Amorrortu, es *La construcción significativa del mundo social. Una invitación a la Sociología Comprensiva*.

cias no sólo me son accesibles, es decir, están abiertas a mi interpretación, sino que las doy por sentadas junto con tu existencia y tus características personales (Schütz, 1972:170).

Consideramos este pasaje como un ejemplo de las luces y las sombras que arroja el análisis schütziano de la relación Nosotros, la cual no deja de ser postulada como concepto límite: por un lado, por el hecho de describir una situación típico-ideal, la relación cara a cara, y por otro, por el hecho de que si me detengo a pensarla, volviéndome reflexivamente sobre el otro en mi recuerdo o sobre la relación misma, dejo de vivir en ella, por lo cual sólo puede ser vivenciada plenamente en el presente, pero no así teorizada en su totalidad. Por otra parte, no deja de generar sospechas el hecho de que evite entrar en la esfera trascendental para analizar el tema de la intersubjetividad, cuestión aparentemente no problemática en Schütz, quien prefiere adoptar el camino de la experiencia mundana, tomando la existencia del otro como un dato, como *lo ya dado* a la experiencia en el mundo de la actitud natural. Sin embargo, en el desarrollo teórico de la orientación-tú recíproca, Schütz fuerza ciertos elementos analíticos de la esfera trascendental de Husserl, trasladándolos a la esfera del mundo de la vida. En su análisis, acepta que el flujo de conciencia del Otro nos es presentado, pero nunca presentado, como sí lo es su cuerpo, al que puedo percibir como su campo de expresión. Es a través de las manifestaciones de su cuerpo presente que puedo llegar a su psique, que es apercebida, es decir, que se me da de forma apresentada. Schütz toma el lado presentado, el que se manifiesta en la esfera mundana, sin entrar en el lado apresentado del otro, lo que requeriría llevar adelante la reducción trascendental que rechaza.

Retomando el ejemplo de las relaciones entabladas entre el compositor, los intérpretes y los oyentes, nuestro autor afirma que una obra musical “es un ordenamiento de tonos provisto de sentido en el tiempo interior.” Y agregará: “es lo que ocurre en el tiempo interior, la *durée* de Bergson, lo que constituye la forma misma de la existencia de la música. El flujo de tonos es un ordenamiento provisto de sentido porque (y en la medida en que) evoca, en las corrientes de conciencia participantes, una interacción de recuerdos, retenciones, protenciones y anticipaciones que interrelacionan los elementos sucesivos” (Schütz, 2003:162). De esta manera, el oyente coefectúa o reefectúa políticamente el pensamiento del compositor, produciéndose así una casi simultaneidad en ambas corrientes de conciencia. Es decir que en la experiencia artística, y sobre todo en la experiencia musical, el significado de la obra no puede ser captado monotéticamente; su estructura es esencialmente polítética, es decir que sólo puede ser coefectuado el pensamiento musical articulando los sonidos *paso a paso en el tiempo interior, en el mismo proceso constitutivo polítético* del compositor. “Este compartir el flujo de experiencias del otro en el tiempo interior, y el vivir en un presente vívido común, constituye la relación de sintonía mutua, la experiencia del Nosotros, que se halla en la base de toda comunicación posible.” Esta relación de sintonía mutua permite un vínculo pre-comunicativo en el cual se basa esta relación donde el yo y el tú se experimentan no como egos solitarios sino como un Nosotros, compartiendo un tiempo interno como temporalidad simultánea, experimentada como un crecimiento y un envejecimiento común. Toda comunicación, entonces, requerirá de este vínculo que la precede, necesariamente, y se desarrollará en múltiples dimensiones temporales, en tanto que toda comunicación presupone que los participantes compartan tanto una dimensión del tiempo interior como del tiempo exterior.

4. Esfera del arte como ámbito finito de sentido

En cuanto a la esfera del arte, Schütz no la distingue respecto de otras esferas, como la de la política, la religión, la ciencia, la filosofía, etcétera. Todas ellas no son más que los diversos ámbitos finitos de sentido por los que transita el individuo en la vida cotidiana. Sobre estos ámbitos dirige su atención de forma excluyente, otorgándole a cada uno, a medida que vive en ellos, el acento de realidad que lo caracteriza. Enfatizando que es el sentido de la propia experiencia la que constituye la realidad, cada *ámbito finito de sentido* se caracterizará por un particular conjunto de vivencias y un estilo cognitivo específico, así como por “una tensión especí-

fica de la conciencia, por una perspectiva temporal específica, por una forma específica de experimentarse a sí mismo y, por último, por una forma específica de socialidad” (Schütz, 2008:304).

Siguiendo esta definición, nos proponemos analizar la esfera del arte como un ámbito finito de sentido distinguible de otros ámbitos, singularizando el tipo de vivencias y el estilo cognitivo que lo caracteriza en torno a aquello que hace posible la existencia de esta esfera, la obra de arte.

Jacobo Kogan en su artículo “Fenomenología de la experiencia artística” (1985) habla de las dos vertientes o de los dos *aspectos propios de la esencia* de la obra de arte: la expresión y la cualidad estética, frente a las cuales habría tres modos de *conducta del espectador* en la experiencia artística.

a) En primer lugar, se ve en la obra de arte sólo la expresión de un significado o contenido, y todos los recursos técnicos y estéticos estarían al servicio de la expresión. Esta postura la adoptan Susanne Langer y Collingwood. Éste último considera que el arte está en la base del lenguaje, y la función de la obra de arte consistiría en la expresión de sentimientos, sobre todo la expresión de “las emociones más concretas intraducibles al lenguaje conceptual”. Para esto el artista se sirve de imágenes, que constituye la etapa más originaria del lenguaje, siguiendo luego un proceso de generalización y abstracción que Collingwood denomina simbolismo. Si bien el lenguaje de las imágenes es intuitivo e individual, es posible la comprensión entre pares porque existirían *sentimientos latentes en toda la comunidad*, que los artistas ponen al descubierto en sus obras, y este esclarecimiento produciría el placer artístico. En este sentido, la experiencia artística es una experiencia comunicativa, la cual nos remitiría siempre a aquellos sentimientos colectivos latentes. Esta perspectiva hallaría cierto punto de contacto con la teoría de Halbwachs en tanto ésta considera que la experiencia individual de la música está mediada por la experiencia común, ya sea la de compartir un lenguaje musical, en el caso de los músicos o, en el caso de los legos, la de remitir sus experiencias individuales a experiencias colectivas, por ejemplo, con la utilización de productos culturales, como lo son el ritmo y el lenguaje.

Susanne Langer, por su parte, plantea que existen dos tipos de simbolismo lingüístico: por un lado, el simbolismo discursivo, de índole conceptual, que está compuesto de palabras y constituye el lenguaje propiamente dicho. Por el otro, el simbolismo presentativo, el cual se estructura en imágenes que se perciben de una sola vez y representa, en el arte,

la vida orgánica de los sentimientos profundos, que son las tensiones y distensiones del ánimo no susceptibles de ser expresados por medio del lenguaje verbal generalizable. El simbolismo artístico es así el presentativo porque, incluso en el arte literario, no es el discurso el que determina el carácter estético de la obra, sino la construcción compleja de las emociones, ideas y acontecimientos que reflejan la unidad vital de las tensiones y distensiones del ánimo y que se aprehenden intuitivamente, en una visión imaginativa. El simbolismo presentativo artístico es solamente connotativo, pues no se refiere a ningún objeto perceptible, sino aprehensible como proceso orgánico (Kogan, 1985:161).

Langer plantea que el placer experimentado en la contemplación de las imágenes artísticas procede de un “triumfo del intelecto por haber penetrado más allá del idioma hablado y de los sentimientos generales designables con palabras.” Para estos autores, el arte es un modo de conocimiento de los sentimientos profundos que se hallan en el subconsciente humano, y le restan importancia a la cualidad propiamente estética de la obra de arte en cuanto tal.

b) Diametralmente opuesta, la otra conducta es la que considera únicamente la cualidad estética o la *belleza* de la obra, sin importar el contenido. Dicha postura adoptan, entre otros, el musicólogo Eduard Hanslick, para quien la música consiste en “formas sonoras en movimiento que no pretenden expresar nada”, y el filósofo Etienne Wilson, quien considera que el arte no expresa sentimientos sino que *los causa*, produciendo efectos estéticos, siendo la belleza lo esencial de la obra de arte (posición que adoptan generalmente los propios artistas). Kogan considera que la insuficiencia de esta segunda posición reside en que separa totalmente la actividad artística de la vida concreta, abriendo un abismo entre el mundo real y la esfera del arte.

c) Una tercera posición consistiría en la aprehensión conjunta de una mezcla de ambos enfoques, pero sin una distinción clara, sin una resuelta articulación e integración de la expresión y del valor estético de la obra de arte.

Kogan se propone analizar la situación del espectador frente a la obra de arte, entendiéndola en la integración de ambas esferas, en una experiencia tanto del elemento expresivo como del elemento propiamente estético de la obra, lo que habilitaría a pensar en términos de una *experiencia artística* y no sólo estética.

Al indagar la génesis de la creación artística, encuentra que ésta se caracteriza por ser enigmática y misteriosa (incluso para el mismo artista), razón por la cual el espectador encuentra la obra de arte como “una entidad de origen impenetrable para la inteligencia y que se halla por tal motivo más allá de todo conocimiento objetivo.” Por lo tanto, no alcanzará con conocer la vida y la obra de un artista, las experiencias y vivencias que marcaron su historia biográfica para comprender mejor el origen de su inventiva, las “razones de su imaginación creativa”, lo cual, así expresado, pareciera una contradicción en los términos. Podría ser ésta una clave para pensar que en la esfera del arte el espectador suspende momentáneamente la lógica racional que impera, en mayor o menor grado, en el resto de los ámbitos finitos de sentido por los que transcurre en la vida cotidiana. Y esta suspensión momentánea implicaría un cambio de actitud, en algún punto semejante al que Schütz se refiere al hablar de las transiciones que se dan en el pasaje de la realidad eminente a otros ámbitos finitos de sentido, *por efecto de una conmoción*, por ejemplo, cuando se levanta el telón del teatro y entramos en el juego escénico. Sin embargo, el autor austriaco considera que este cambio radical en la actitud se da continuamente en la vida cotidiana, siempre que pasamos de una esfera a otra, poniendo el acento de realidad en cada nuevo ámbito que estamos vivenciando. En este sentido, este cambio de actitud se daría lo mismo para el espectador frente a una obra de arte como para el científico al abocarse a su objeto de estudio y reemplazar su participación en las cosas de “este mundo” por una *desinteresada* actitud contemplativa.

Proponemos una distinción entre la esfera del arte y otros ámbitos finitos de sentido en los cuales imperan principios eminentemente racionales, en tanto que en aquella esfera gobiernan principios, si no irracionales, al menos con una lógica diferente en la que el goce estético se funda en una particular exaltación de los sentidos que compite con la lógica estrictamente racional. Así es como la experiencia artística puede romper la naturalidad de nuestro pensamiento (lógico) de sentido común, que presupone el mundo de la vida cotidiana, y que recibe el acento de realidad mientras nuestras experiencias prácticas prueban la unidad y congruencia de este mundo como válida.

Siguiendo a Kogan, el espectador comprende las significaciones objetivas de la obra de arte en tanto medios utilizados por el autor para expresar sentimientos de otra índole, y el valor artístico de la obra no es conferido por la expresión de significado, sino por la su estructura estética, “que es lo único que comunica el goce artístico.” Señala Kogan: “El placer que nace de una radiación de la cualidad estética no es simplemente el signo de otra cosa, ni tampoco se espera de ella, en rigor, una determinada información; (...) lo que persigue el espectador no es enterarse principalmente de las ideas o sentimientos del autor, ni adquirir un saber objetivo, sino experimentar un deleite peculiar que se designa como *goce estético*. No se trata ni de un placer de los sentidos ni de un goce de la inteligencia: el de los sentidos es únicamente un agrado y el de la inteligencia un conocimiento; (se trata) de una emoción en que participa *la totalidad de la persona*” (Kogan, 1985:162). Esto nos recuerda la divulgada antítesis entre las experiencias del lego que goza sin entender y del culto que entiende sin poder gozar.

Por otra parte, a través de su arte, el artista revela, consciente o inconscientemente, voluntariamente o no, una particular actitud o pensamiento relacionado a su realidad vivida, expresando así algún sentimiento, estado de ánimo o visión del mundo. Sin embargo, su finalidad primordial es producir una obra valiosa que logre expresar las emociones reales mediadas por la cualidad estética que sólo su talento puede crear. De esta forma el artista vincula su actividad con la existencia real, que transforma en vida imaginaria. En este sentido, afirma Kogan, “el arte puede definirse como una transmutación de la vida en belleza”, entendiendo por belleza

no una serie de reglas permanentes, como en el arte clásico, sino cualquiera que haya sido el estilo adoptado en las diversas épocas en virtud de los cambios de sensibilidad correspondientes. “Los ideales de estilo son variables, pero en rigor se conjugan siempre en un ideal de arte común: que es expresar la vida a través de la belleza” (Kogan, 1985:163).

En la creación de la obra de arte, el artista logra tomar las impresiones de la materia expresiva y conferirles en su imaginación una estructura estética, convirtiendo en objetos de belleza los sentimientos proyectados en las cosas. La cualidad estética aparece como una nueva dimensión de existencia emotiva que el artista le confiere a la materia y a las formas de la imaginación. Por ello, la mera expresión no es lo que permite considerar a una obra como producto artístico. Todo arte expresaría algo, pero no es en virtud de la expresión que se constituye como obra de arte. Por otra parte, la referencia conceptual de una obra puede transmitir sentimientos de simpatía, pero no de goce estético: “el compartir el sentir del otro, revivir la alegría y el dolor de otro, no es siempre placentero, mientras el arte comunica siempre goce, aunque su tema sea horroroso y aflictivo” (Kogan, 1985:164).

En consonancia con este desarrollo, Kogan plantea que en la contemplación de una obra de arte el espectador u oyente efectúa una “doble epojé”: 1) de la realidad a la imaginación, de la percepción sensible a lo expresado: todo contenido artístico es imaginario y a la vez expresivo, trascendiéndose la materialidad de la percepción sensible a la expresividad; y 2) de la expresión a la cualidad estética, puesto que no todo lo imaginario ni todo lo expresivo es bello. Sólo a través de la mediación creadora del artista la expresión subsiste, pero ahora a través de la belleza.

Por otra parte, Kogan señala dos clases de sentimientos que genera la obra de arte: unos y otros son reales y no sólo ilusorios, sin embargo unos nacen de representaciones de la realidad, mientras que los otros *no representan nada*, sino que provienen de objetos que suscitan inmediatamente vivencia estética; los primeros son los que el artista expresa, los segundos los que el artista transforma en belleza. A éstos se refiere cuando dice que “la irrealidad que crea el artista en la imaginación no es similar a la irrealidad de los significados y conceptos que hacen referencia a las cosas o sucesos existentes en el mundo exterior o interior de la mente. La obra de arte es imaginaria en cuanto a su contenido representado, pero es real en cuanto a su calidad estética que opera un efecto inmediato, mientras que los significados y símbolos remiten a otras cosas” (Kogan, 1985:165). Es por esto que cuando la expresión del artista no es transmutada por la imaginación en un valor estético, no adquiere cualidad artística. La mera intelección cierra el camino a la sensibilidad y a lo imaginario y por ello la obra sólo reproduce lo existente y su significado, sin producir goce artístico. Siguiendo el ejemplo de este autor, en el arte vocal, las cosas mediatas que evoca la voz son ausentes y abstractas, mientras que la cualidad estética del canto es presente e inmediatamente percibida.

5. In-conclusión

Volviendo a una de las preguntas introductorias: ¿puede la esfera del arte constituir un espacio propicio para la emergencia de un tipo de relación comunicativa en la que se transmita “algo más” que el mero mensaje comunicativo, conceptual y discursivo? Consideramos que sí. Podemos decir, con Schütz, que las apresetaciones simbólicas que se generan en el plano del arte responden a un “estilo cognoscitivo propio de esta esfera”, siendo posible que un objeto artístico sea acoplado a una idea que trascienda nuestra experiencia de la vida cotidiana. Sin entrar en el análisis de los diferentes modos de trascendencia de un objeto apresetado en relación al Aquí y Ahora actual del individuo, sólo señalaremos una referencia de Schütz -pobre en su desarrollo, pero fecunda en incertidumbres- según la cual la trascendencia que es producto de la apresetación simbólica encuentra su génesis en un “conjunto de referencias apresetacionales que son universales y pueden ser utilizadas para la simbolización porque están enraizadas en la condición humana” (Schütz, 2008:296).

Ahora sí, retomando la noción de la relación nosotros pura y la noción de la experiencia artística, podemos conjugar las siguientes alternativas no excluyentes:

1) la experimentación del goce artístico implica la experiencia de sintonía mutua con el artista; en ella se excede el aspecto conceptual de la obra, el cual podría ser experimentado monotéticamente, también en un vínculo social pero ya no pre-comunicativo, en tanto necesitaría la mediación del lenguaje; en cambio, la cualidad estética de la obra, alcanzada politéticamente y en sintonía mutua con el autor, nos abre la posibilidad de alcanzar el goce (sin garantizarlo);

2) la relación social en la experiencia artística involucra la mediación de sentimientos comunes profundos, latentes en la comunidad, propios de la condición humana, que no se aprenden ni se adoptan en la socialización, y que las obras de arte, por razones aparentemente impenetrables, los despiertan. Nos pueden enseñar lo que es una lágrima y una sonrisa, podemos aprender a saltar y a sentarnos, pero no a llorar o a reír, a sentirnos abatidos o exultantes de alegría. Podría ser que el acervo de conocimiento a mano quede a un lado en el momento mismo del goce artístico, aunque cuesta pensar en alcanzar ese estado sin la mediación de este conocimiento, el cual, como el arte, nos permite vivir.

Referencias bibliográficas

- Husserl, E. (1942). Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kogan, J. (1985). "Fenomenología de la experiencia artística", en Escritos de filosofía, N° 15 -16; Fenomenología I, Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias.
- Motta, R. D. y Gros, A. E. (2010). "La constitución temporal de la acción significativa. Reconstrucción de la crítica de Schütz a Weber en torno a la génesis del sentido de la acción", XXI Encuentro Nacional de Fenomenología y Hermenéutica: Acontecimiento y modos del tiempo. 28 Septiembre al 1° de Octubre de 2010, Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
- Schütz, A. (2008). Escritos I. El problema de la realidad social. Buenos Aires: Amorrortu.
- Schütz, A. (2003). Escritos II. Estudios sobre teoría social. Buenos Aires: Amorrortu.
- Schutz, A. (1972). Fenomenología del mundo social. Buenos Aires: Paidós.