

COLECCIÓN  
BIBLIOTECA DE HUMANIDADES SALMANTICENSIS  
SERIE FILOSOFÍA

# arte acción experiencia



**editores**  
RICARDO PIÑERO MORAL  
RAQUEL CASCALES TORNEL

**arte  
acción  
experiencia**

1ª edición, 2019

© Ricardo Piñero Moral y Raquel Cascales Tornel

© Francisco Falero Folgado, Luis González Ansorena, Rosa Fernández Urtasun, Gabriel Insausti, Javier Ortiz-Echagüe, Javier Antón, Mei-hsin Chen, Magda Polo Pujadas, Marina Hervás, María Moreno Cano, Adrián Pradier Sebastián, Xavier Antich, Cruz López Viso, Mikel Martínez Ciriero, Sixto J. Castro, Ignacio Perlado González.

© 2019, editorial Sindéresis

Venancio Martín, 45 – 28038 Madrid, España

Rua Diogo Botelho, 1327 – 4169-004 Porto, Portugal

[info@editorialsinderesis.com](mailto:info@editorialsinderesis.com)

[www.editorialsinderesis.com](http://www.editorialsinderesis.com)

ISBN: 978-84-16262-77-9

Depósito legal: M-24086-2019

Produce: Óscar Alba Ramos

Diseño: Javier Antón

Impreso en España / Printed in Spain

Reservado todos los derechos. De acuerdo con lo dispuesto en el código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes, sin la preceptiva autorización, reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

## ÍNDICE

### I. ARTE

RICARDO PIÑERO MORAL. Más allá de <i>La práctica del arte</i> . Un camino hacia la estética de Tàpies.....	13
FRANCISCO FALERO FOLGOSO Y LUIS GONZÁLEZ ANSORENA. La interacción teoría-praxis: hacia una poética oriental en Antoni Tàpies.....	27
ROSA FERNÁNDEZ URTASUN. <i>Novella</i> y el libro de artista como género conceptual.....	43
GABRIEL INSAUSTI. Tàpies y Brossa, en la encrucijada.....	61
JAVIER ORTIZ-ECHAGÜE. Los muros tienen la palabra: Tàpies, Brassai y la fotografía.....	79
JAVIER ANTÓN. La cartelería en Antoni Tàpies: medio, mensaje y mensajero.....	93

### II. ACCIÓN

RAQUEL CASCALES. La fructífera relación arte y vida en la obra de Antoni Tàpies.....	107
MEI-HSIN CHEN. Arte como experiencia y acción: el pensamiento del ying-yang en el arte de Antoni Tàpies.....	121
MAGDA POLO PUJADAS. Música de acción y reacción en Fluxus.....	131
MARINA HERVÁS. El cuerpo expandido a través de la voz: el caso de Fátima Miranda.....	143
MARÍA MORENO CANO. La muerte que engendra vida: ritual y experiencia artística en el accionismo de Jordi Benito.....	161
ADRIÁN PRADIER SEBASTIÁN. Arte visual y autorreferencialidad: genealogía kantiana del concepto.....	173

### III. EXPERIENCIA

XAVIER ANTICH. Tres muros en Kassel: Antoni Tàpies en la Documenta de 1964.....	187
CRUZ LÓPEZ VISO. Tàpies – Barragán - Rothko. Habitar el muro.....	201
MIKEL MARTÍNEZ CIRIERO. Más allá del informalismo: concepto, acción y experimentación en la obra de Manolo Millares.....	211
SIXTO J. CASTRO. El problema de la experiencia estética desde la filosofía analítica.....	223
IGNACIO PERLADO GONZÁLEZ. Experimentar en un museo de arte: experiencias educativas.....	237

# ARTE Y AUTORREFERENCIALIDAD: GENEALOGÍA KANTIANA DEL CONCEPTO

Adrián Pradier Sebastián  
Universidad de Valladolid

## EL CONCEPTO DE AUTORREFERENCIALIDAD ARTÍSTICA

El concepto de autorreferencialidad, con carácter previo a su análisis en el campo del arte, presenta dos cualidades que lo sitúan en una perspectiva de análisis ciertamente compleja: en primer lugar, su capacidad de despliegue analógico en dominios muy variados. Steven J. Bartlett, ya en 1987, reconocía, en una lista no exhaustiva, hasta veinticuatro dominios de desenvolvimiento del concepto, incluyendo el propiamente artístico, pero también, dentro de la esfera estética, los dominios de la literatura, la música o el humor. A su entender, si los estudios sobre la autorreferencialidad se habían focalizado históricamente sobre los límites de las teorías generales de la referencia, restringidos, por tanto, a "problemas suscitados en sistemas formales (...), y a problemas en análisis lingüísticos"<sup>1</sup>, desde la década de los ochenta los estudios sobre el tema habían trascendido sobradamente los límites del lenguaje, convirtiéndose en la tónica del presente. De hecho, el caso de las prácticas artísticas contemporáneas revela que son cada vez más "autorreferenciales, autorreflexivas, autotéticas"<sup>2</sup>. En lugar de procurarnos la representación de algo escuchado, vivido o experimentado, los periodistas, artistas comerciales, diseñadores y directores de cine informan cada vez más de lo que han visto u oído anteriormente en los medios de información, en las exposiciones de arte, en el diseño de interiores y en las propias películas<sup>3</sup>. Las estrategias se multiplican:

---

<sup>1</sup> S.J. BARTLETT, "Varieties of Self-Reference", en S.J. BARTLETT – P. SUBER (eds.), *Self-Reference. Reflections of Reflexivity*, Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht 1987, 6.

<sup>2</sup> W. NÖTH, "Self-reference in the media: The semiotic framework", en W. NÖTH – N. BISHARA (eds.), *Self-Reference in the Media*, Mouton de Gruyter, Berlin 2007, 3-30, 3.

<sup>3</sup> *Ibid.*

producimos información sobre información mediante los medios de la información; hablamos sobre el habla mediante el habla; pintamos sobre pintura mediante pintura; hacemos teatro sobre teatro mediante teatro; vivimos *sobre* la vida *mediante* la vida. El fin de tales prácticas, al menos en el caso específico de las artes, parece consistir sencillamente en experimentarlas, vivirlas, sentir las, a veces incluso mediante formas absolutamente banales y que buscan tan solo generar, al decir de Byung-Chul Han en *La salvación de lo bello*, un cierto terreno de confort, donde no haya “nada que interpretar, nada que descifrar ni que pensar”<sup>4</sup>.

Una obra de arte es autorreferencial si y solo si el resultado de su producción consiste en la exhibición de los elementos que la conforman, por medio de los elementos que la conforman. Ahora bien, la segunda cualidad del concepto indica las modalidades en que esa exhibición puede darse. A este respecto, el filósofo israelí Eran Guter ha definido la autorreferencialidad<sup>5</sup> como una práctica que incluye aquellos artefactos o procesos que (i) contienen una copia de sí mismos o de otros trabajos dentro del mismo medio de expresión elegido; (ii) se refieren a sí mismos en la propia obra o en el propio proceso; (iii) se refieren a su propio estilo, medio o praxis concreta. Encontraríamos, por tanto, tres modalidades dentro de la propia praxis artística que, bien mirado, podemos hallar en otros dominios: así, el lenguaje también puede crear proposiciones que contengan copias de sí mismas —por ejemplo, la convención T de Alfred Tarski—, proposiciones que se refieran a sí mismas —por ejemplo, la paradoja del mentiroso— y, por último, proposiciones que se refieran a su propio estilo o a su propio medio de expresión —por ejemplo, proposiciones poéticas que versen sobre el arte de hacer poesía, al estilo del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega—. No obstante, lo que parece obvio es que la práctica autorreferencial resulta de un tránsito desde la representación de algo a la presentación del dispositivo originariamente representacional. Frente a las estrategias referenciales que constituyen la base elemental de la comunicación humana y sin las cuales, al decir de Bartlett, “el mundo, tal y como lo percibimos, recordamos, y conceptualizamos, (...) colapsaría en la imposibilidad”<sup>6</sup>, la adopción de la autorreferencialidad desplaza la mirada artística desde el entorno de los sujetos o de los sistemas observados, al propio sistema observante, a su

---

<sup>4</sup> B.Ch. HAN, *La salvación de lo bello*, Herder, Barcelona 2018, 12.

<sup>5</sup> E. GUTER, *Aesthetics A-Z*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2010, 186-187.

<sup>6</sup> BARTLETT, “Varieties...”, cit., 9.

modo de hacer las cosas, a los medios elegidos para ello, a sus decisiones o, incluso, a los propios materiales.

Despejada ya la mecánica de la sensibilidad autorreferencial, mi tesis consistirá en revelar las raíces kantianas del concepto a partir de un rastreo genealógico del mismo. La siguiente sección versará, precisamente, sobre las implicaciones autorreferenciales que pueden derivarse de la *Analítica de lo Bello* para, a continuación, indicar los condicionantes autorreferenciales suscitados por la teoría tanto desde la perspectiva de la producción, como de la recepción.

### IMPLICACIONES AUTORREFERENCIALES EN LA ANALÍTICA DE LO BELLO

El concepto de autorreferencialidad estética, tal y como se despliega en las líneas de trabajo indicadas, guarda estrecha relación con la filosofía kantiana, y, en particular, con las consecuencias derivadas de la distinción matriz entre juicios estéticos puros y empíricos. Esta misma clasificación ya la había aplicado con anterioridad, por ejemplo, en el ámbito de los juicios lógicos; en la distinción entre conocimiento puro y conocimiento empírico, y, con especial énfasis, en la exposición de la *Estética Trascendental*, con el fin de establecer la diferencia entre intuiciones sensibles puras e intuiciones empíricas. Así, mientras que las primeras, correspondientes al espacio y el tiempo, son formas puras del modo de percibir del hombre, cognoscibles "*a priori*", es decir, previamente a toda percepción efectiva", las intuiciones empíricas conforman su "materia", es decir, el contenido efectivo, concreto y contingente, *a posteriori*, de la sensibilidad en cada caso y para cada sensación<sup>7</sup>. Por su parte, el adjetivo "puro", que implica aquí el carácter totalmente *a priori* de la propia experiencia del conocimiento sensible, y gracias al cual se posibilita esa misma experiencia, se opone al concepto *empírico*, que refiere más bien el carácter *a posteriori* y, por tanto, sometido a la experiencia.

La mención de este distingo en la *Crítica del Juicio* —que, por otro lado, trufa el conjunto de la obra— es significativa con arreglo al trazado de una analogía establecida por el propio Kant entre juicios teóricos y estéticos, atendiendo a la coincidente clasificación en empíricos y puros en la que ambos pueden dividirse. Así, en el caso de la experiencia genuinamente estética, los juicios declaran o bien "el agrado o desagrado"

---

<sup>7</sup> I. KANT, *Crítica de la razón pura*, M. GARCÍA-MORENTE (trad.), Tecnos, Madrid 2009, A42-B60.

que genera un objeto —juicio estético empírico—, o bien “la belleza de un objeto o del modo de representación del mismo” —juicio estético puro—<sup>8</sup>. A su vez, es preciso indicar que al enlace de lo agradable con la belleza, en el que se resuelve una satisfacción en el sujeto basada en su interés privado de intervenir o influir de alguna manera en el objeto, ha de añadirse igualmente una misma estructura en el enlace del bien con la belleza, donde la adecuación al objeto impide el carácter de finalidad sin fin propio de la satisfacción desinteresada que caracteriza al propio juicio estético<sup>9</sup>. Teniendo esto en cuenta, un juicio estético será puro si y solo si su base de determinación es formalmente subjetiva, en otras palabras, siempre y cuando no se haya mezclado con “satisfacción empírica”<sup>10</sup> alguna: ora descansa la satisfacción en intereses privados del sujeto con arreglo a sus aprensiones o deleites personales, ora lo haga sobre el concepto que rige el objeto, en tanto que base de determinación objetiva, en ambos casos se produce un tipo de satisfacción empírica que, además de ser privada del sujeto en el caso de lo agradable (*das Angenehme*) y sujeta a las indicaciones finales de un concepto en el caso de lo bueno (*das Gute*), responde a intereses ajenos al mero y simple acontecer formal del objeto y, por tanto, al propio juicio estético puro. Tal es así que la satisfacción propia de este juicio descansa con carácter inmediato “en la vista de la figura”<sup>11</sup>.

La pureza del juicio estético implica entonces que la sensación producida en el fuero afectivo del sujeto es generadora de un sentimiento de placer basado en el mero acontecer sensible del objeto ante los órganos de percepción, que o bien se presenta en cierto estado de sencillez o aislamiento facilitador de una intuición del mismo al margen de intereses privados, o bien es facilitado por el propio espectador en la adopción de una cierta actitud estética. El juicio de gusto puro supone consecuentemente un ejercicio de “abstracción” en la intuición empírica, cuyo destino final parece corresponderse con la captación de la forma, valdría decir, esencial del objeto en su aparecerse estético. Forma, por otro lado, de finalidad, con independencia de fines. Así, mientras que para determinar la bondad de algo en relación a su propósito final hemos de saber “qué clase de cosa deba ser el objeto, es decir, tener un concepto del mismo”, en el juicio estético puro, coincidente con la satisfacción en lo bello, tal cosa no es preciso, en tanto que “tiene que depender de la reflexión sobre un objeto, la cual conduce a

<sup>8</sup> I. KANT, *Crítica del juicio*, M. GARCÍA-MORENTE (trad.), Tecnos, Madrid 2007, B39 (Ak V 223).

<sup>9</sup> *Ibid.*, B50 (Ak V 230).

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, B70 (Ak V 241-242).

cualquier concepto (sin determinar cuál)<sup>12</sup>. Los ejemplos de Kant al respecto son sobradamente conocidos: las flores, debidamente aisladas de sus funciones biológicas asociadas a la fertilización, son objeto de juicio estético puro “porque en su percepción se encuentra una cierta finalidad que, tal como la juzgamos, no se refiere a ningún fin”<sup>13</sup>; el dibujo frente al color; letras que se cruzan en, suponemos, juguetos caligráficos y, por tanto, sin intención de significar o estimular la intervención sobre ellos; la célebre hojarasca<sup>14</sup>; muchas formas de vida marina —pongamos por caso las medusas— que, abstraídas de su papel en la naturaleza, pueden ser consideradas bajo un juicio estético puro capaz de poner entre paréntesis el interés en la supervivencia personal; los dibujos *à la grecque* y, en esa línea, los arabescos, los trabajos de filigrana o su imitación en piedra; los motivos de follaje en las cenefas o sobre papeles pintados<sup>15</sup>; etc. Se trata, a todos los efectos, de bellezas auténticamente libres, en la medida en que no presuponen ningún concepto de aquello que deban ser, pero tampoco parecen desplegarse bajo una absoluta sinrazón.

La vía de la subjetividad empírica basada en la mecánica de lo agradable, así como aquella que impone el “para qué” al objeto, con base en conceptos o reglas que indicarían una ulterior definición del mismo y, por tanto, un interés del espectador en el cumplimiento de las mismas, son deflacionadas en un dispositivo de equilibrios, donde el ritmo lo marca la dinámica sensible de los objetos. El propio Kant nos proporciona dos nuevos ejemplos muy ilustrativos de este “libre juego” en la contemplación de un arroyo y del fuego del hogar: en ambos casos su poder de convocatoria, capaz de concitar la mirada de todos los espectadores, reside, precisamente, en su capacidad para *figurar* sin atender a regla alguna y mantener a la imaginación y al entendimiento en el vilo de una consumación sin *summum* alguno que consumir. De esta forma, “sin ser ninguno de los dos bellezas, llevan consigo, sin embargo, un encanto para la imaginación, porque mantienen su libre juego”<sup>16</sup>.

En síntesis, la aprobación del espectador se produce aquí con arreglo al juego libre de las facultades del conocer *i.e.* imaginación y entendimiento, cuando “puestas en juego mediante esa representación, están aquí en un juego libre, porque ningún

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, B11 (Ak V 207).

<sup>13</sup> *Ibid.*, B61 (Ak V 236), nota al pie.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, B49 (Ak V 230).

<sup>16</sup> *Ibid.*, B73 (Ak V 243-244).

concepto determinado las restringe a una regla particular de conocimiento”<sup>17</sup>. En suma, en el reconocimiento de un candidato *apto* para el conocimiento en general, pero *resistente* a su adecuación como objeto de conocimiento en particular, las facultades *juegan* entre sí. No existe otra referencia para el espectador que la mera aparición sensible de un objeto frente al cual, al decir de Schopenhauer, no quedará otra actitud que la de reflejarlo cual espejo inmaculado<sup>18</sup>. El objeto así juzgado se revela, gracias al propio juicio, en una cierta disposición autorreferencial, mantenido en un *impasse* que media entre la subjetividad pura y la objetividad de lo real, donde el placer resultante se conforma en ese evento final, que ni es fin en sí mismo, ni supone fin alguno.

#### LOS CONDICIONANTES AUTORREFERENCIALES EN EL ÁMBITO DE LA PRODUCCIÓN: DE LA SATISFACCIÓN DESINTERESADA A LA TEORÍA NORMATIVA DEL ARTE

El libre juego característico del juicio estético puro lo proveen, en el campo del arte, dos categorías que vendrían a facilitar la adopción por parte del espectador de una actitud conforme a la definición de belleza libre derivada de los cuatro momentos de la Analítica de lo Bello. Tal es así que en todo objeto que se presenta a los sentidos externos, el juicio estético focaliza su atención o bien sobre la *figura* —y, por tanto, en el caso de las artes plásticas sobre el *dibujo*—; o bien sobre el *juego*, que puede ser a su vez *juego de figuras* en el espacio —caso de las artes del espacio, o sea, la mímica y la danza—, o mero juego de sensaciones en el tiempo —caso de las composiciones musicales—. Si cupiera la posibilidad de imaginar una teoría del arte capaz de favorecer la emergencia de un juicio de gusto puro, esta debería dar preeminencia, de entre los resultados materiales que puede ofrecer la propia práctica artística, a aquellas prácticas capaces de ofrecer al espectador un mayor índice de pureza formal en las *figuras* o los *juegos de figuras*, sin caer en el reduccionismo de las formas rígidas o regulares, pues “no se las puede representar más que considerándolas como meras exposiciones de un concepto determinado que prescribe la regla aquella figura”<sup>19</sup>. Si existiera, por tanto, una teoría del arte de tal calado pretendería que las obras de arte favorecieran la

<sup>17</sup> *Ibid.*, B28 (Ak V 217).

<sup>18</sup> A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación I*, Gredos, Madrid 2010, S. 257.

<sup>19</sup> KANT, *Crítica del Juicio*, cit., B69 (Ak V 241).

adopción, por parte del espectador y con base en una particular estrategia estética, de una cierta actitud que hallaría sus vectores de aproximación no tanto en el proceso mismo de la satisfacción estética desinteresada —lo que constituiría, en todo caso, un momento posterior al de la actitud previa—, como en la propia decisión del sujeto de afrontar la contemplación de los objetos desde la pureza de la intuición sensible.

Si los *juegos de figuras* constituyen el objeto privilegiado de una intuición pura sin concepto, la condición autorreferencial de la obra de arte, entendida como cerrazón de la obra sobre sí misma y sus elementos materiales, es aquí un elemento determinante: la obra ha de permanecer, en consecuencia, en un nicho de sinsentido. Hay prácticas que así parecen confirmarlo. El director de escena Bob Wilson, en su montaje *Hamletmachine* (1986) sobre texto de Heiner Müller, planteó una estrategia creativa que ha vuelto a repetir posteriormente en gran parte de su producción, consistente en cerrar la atención del espectador sobre los propios actores, en particular sobre la producción performativa de la materialidad de sus cuerpos en gestos, movimientos y acciones concretas, destinadas a poner de relieve cualidades de los mismos. De este modo, la lentitud en el ir y venir de los miembros de Hamlet; el gesto de Ofelia de rascarse la cabeza; mover los brazos arriba y abajo; o los sonidos realizados, con el propósito de eventualizar la palabra en su *modo*, más que en su *significado*, se convierten en acontecimiento artístico sobre el que recae forzosamente la atención del espectador, en un procedimiento que Erika Fischer-Lichte ha identificado como “realce y exhibición de la singularidad (del cuerpo) del actor/performador”<sup>20</sup>. Debido a su condición autorreferencial, las más de las veces esos movimientos no significan nada, no representan nada, no refieren nada distinto de sí mismos: son tan solo *juegos de figuras* en el espacio subordinados a un cierto equilibrio entre variedad y uniformidad, donde no se alcanza a ver el *fin*, aun cuando sean capaces de transmitir una *forma de finalidad*. Al respecto del montaje, el crítico Gordon Rogoff escribía que el trabajo de Wilson garantizaba la libertad de la imaginación: “Somos libres de hacer nuestras propias asociaciones”<sup>21</sup>, en la medida en que el material está ahí *para ser pensado*, pero no para ser pensado *de una sola manera*, ni con arreglo a un propósito o fin determinado.

<sup>20</sup> E. FISCHER-LICHTE, *Estética de lo performativo*, Abada, Madrid 2011, 172.

<sup>21</sup> G. ROGOFF, “Reviewed Work: Hamletmachine by Heiner Müller, Robert Wilson”, *Performing Arts Journal* 10.1 (1986) 54-57.

Es evidente que se abre en este punto la posibilidad, en el ámbito de la producción, de conceder preeminencia a los *modos* por encima de los *finés*<sup>22</sup>. Y no es extraño, en consecuencia, que puedan entrecruzarse las bases definitorias de una norma poética encaminada a la liberación de una experiencia estética, a todos los efectos, "libre de conceptos y de significado"<sup>23</sup>. Ahora bien, es preciso realizar la siguiente advertencia: pese a que mi tesis consista en identificar las bases kantianas del marco autorreferencial de la obra de arte como detonantes de una teoría normativa del arte de fuerte impronta formalista, de ello no se infiere que Kant desarrollara tal teoría, como tampoco que estuviera entre sus intereses. Él mismo elude acudir a obras de arte para ilustrar la dimensión autónoma del juicio de gusto puro y sus criterios definitorios basados en la satisfacción desinteresada. De hecho, tal y como señala el propio Gadamer, la querencia de Kant de acudir a ejemplos provenientes de la naturaleza o de formas artísticas poco comprometidas, como los "adornos" (*Parerga*) *sin contenido o fin*, deberían prevenirnos "de reducir lo bello del arte a conceptos"<sup>24</sup>, así como a otro tipo de fenómenos, como la propia emoción, en tanto que el "agrado se produce solo mediante una momentánea suspensión y un desbordamiento posterior más fuerte de la fuerza vital"<sup>25</sup>. Ahora bien, la experiencia estética basada en el juicio de gusto puro, por más que se distinga de todas las demás, no excluye otros modos de dirigirnos a las obras de arte u otro tipo de experiencias estéticas. La pregunta que subyace al planteamiento kantiano interroga, más bien, en torno a las posibilidades y obstáculos que una madre, por ejemplo, tendría de contemplar, en clave de gusto puro, la *Pietà* de Miguel Ángel o un montaje de *Las troyanas* de Eurípides, sin dejarse arrastrar por procesos de identificación emocional *qua* madre, y reconociendo, al mismo tiempo, la valía de tal obra en un catálogo de gusto. En este sentido, pienso que las ideas kantianas giran en torno a las dificultades de ejercitar la abstracción sensible que, en ocasiones, solicita el propio juicio de gusto —por ejemplo, cuando el objeto de contemplación ofrece distintas facetas a las que, por motivos personales, resulta difícil sustraerse—. Esta circunstancia no hace sino reflejar el extraordinario carácter del juicio de gusto puro y, en buena medida, el riesgo que supone construir un catálogo de obras de arte acorde al mismo y que

---

<sup>22</sup> Cf. S. MARCHÁN-FIZ, *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Alianza, Madrid 1987, 33-36.

<sup>23</sup> H.G. GADAMER, *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona 1991, 62.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 59.

<sup>25</sup> KANT, *Crítica del Juicio*, cit., B43 (Ak V 226).

de pervivencia en el tiempo y, a su vez, que sea capaz de generar un canon, sin reducir el valor estético de una obra de arte a su capacidad para suscitar una determinada experiencia basada en el reconocimiento de las "bellezas libres".

Manuel Fontán, en su monumental trabajo sobre *El significado de lo estético en la Crítica del Juicio*<sup>26</sup>, se atreve a dar forma a esta teoría normativa del arte a partir de cuatro criterios: (1) facilitar el juego libre de la imaginación y del entendimiento, (2) escamotear al espectador fines objetivos, (3) además de significados, y (4) procurar optimizar la inevitable temporalidad de lo estético, apostando por lo variado, la ruptura, la dinámica cambiante, con el objeto de retener la atención del espectador y, en todo caso, evitar el "fastidio" de lo rígido-regular cuando se vuelve duradero<sup>27</sup>. De esta forma se habilita una estrategia artística que busca demorar al espectador en lo genuinamente estético con el objeto de que lo mire el mayor tiempo posible.

Ahora bien, una estrategia artística basada en estos cuatro criterios solo podría ser concebida como autorreferencial. Explorando esta línea, Felipe Martínez Marzoa publicó en 1987<sup>28</sup> una serie de resultados interesantes, rescatando para la propia reflexión algunos ejemplos del propio Kant, además de otros de cosecha propia. La idea, según la interpretación de Charo Crego —quien, por cierto, muestra su desacuerdo—, consistía en reinterpretar la distinción entre belleza libre (*pulchritudo vaga*) y belleza adherente (*pulchritudo adhaerens*) como un criterio para distinguir aquellas obras que se desplegaban bajo la regiduría de conceptos, frente a aquellas otras que, al contrario, se erigían libres y, por tanto, acordes a la pureza del juicio estético<sup>29</sup>: así, mientras la belleza pura o libre "no presupone ningún concepto de aquello que deba ser el objeto", la "belleza *meramente* adherente", al contrario, "presupone un concepto tal y la perfección del objeto según tal concepto"<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> M. FONTÁN, *El significado de lo estético. La «Crítica del Juicio» y la filosofía de Kant*, EUNSA, Pamplona 1994, 349-352.

<sup>27</sup> KANT, *Crítica del Juicio*, cit., B39 (Ak. V 242).

<sup>28</sup> F. MARTÍNEZ-MARZOA, *Desconocida raíz común*, Visor, Madrid 1987, 60ss.

<sup>29</sup> Ch. CREGO, "El lugar de la belleza artística en la «Crítica del Juicio»", en VV.AA. *Estudios sobre la «Crítica del Juicio»*, Visor, Madrid 1990, 129-146, 134-135.

<sup>30</sup> KANT, *Crítica del Juicio*, cit., B48-49 (Ak. V 229).

## LOS CONDICIONANTES AUTORREFERENCIALES EN EL ÁMBITO DE LA RECEPCIÓN: LA ACTITUD ESTÉTICA

La importancia concedida (1) a la satisfacción desinteresada como respuesta privilegiada del espectador y (2) a la ausencia de búsqueda de propósitos en la experiencia de la obra terminaron desplazando el foco de atención, en algunas de sus derivaciones más radicales, desde una producción artística comprometida temática y formalmente con los valores estéticos de la "belleza libre" —lo cual ya era una radicalización de la posición kantiana— hacia la propia recepción, en la que se solicitaba del espectador una cierta actitud acorde, denominada estética, con esa "belleza libre". Una actitud, en suma, que procurara, como resultado más sobresaliente, la "intensificación"<sup>31</sup> de las cualidades perceptivas del objeto, ya depurado formalmente por el artista. Una actitud estética desde la cual es posible abordar la contemplación de un objeto "al margen de cualquier preocupación en torno a un propósito ulterior al cual pueda servir"<sup>32</sup>, pudiendo ser contemplado, en expresión de Lord Shaftesbury, "por sí mismo" (*for its own sake*)<sup>33</sup>. Por su parte, John Hospers definía esta nueva actitud como una "atención desinteresada y simpatética hacia y contemplación de un objeto cualquiera de la intuición, por su propio fin"<sup>34</sup>, restringiéndola bajo tres cláusulas: (1) "no práctica" (*non practical*), (2) "no cognitiva" (*non cognitive*) y (3) "no personal" (*non personal*)<sup>35</sup>.

El concepto sigue siendo, a día de hoy, uno de los más controvertidos en el campo de los estudios de Estética y ocupó muchas páginas de debate en la segunda mitad del siglo XX, sobre todo, entre autores como George Dickie<sup>36</sup> o Noël Carroll<sup>37</sup>,

<sup>31</sup> H. OSBORNE, *Theory of Beauty: an Introduction to Aesthetics*, Routledge – K. Paul, Londres 1952, 159.

<sup>32</sup> STOLNITZ, *Aesthetics and Philosophy...*, cit., 35.

<sup>33</sup> HOSPERS, *Introductory Readings in Aesthetics*, cit., 3.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 19.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 3.

<sup>36</sup> G. DICKIE, "The Myth of the Aesthetic Attitude", *American Philosophical Quarterly* 1.1 (1964) 56-65; "Beardsley's Theory of Aesthetic Experience", *The Journal of Aesthetic Education* 8.2 (1974) 13-23.

<sup>37</sup> N. CARROLL, "Beauty and the Genealogy of Art Theory" en N. CARROLL, *Beyond Aesthetics: philosophical Essays*, Cambridge University Press, Cambridge – Nueva York 2001, 20-40 (publicado originalmente en *Philosophical Forum* 22 (1991) 307-334, 316-318).

encontrados, entre quienes se cuentan Jerome Stolnitz<sup>38</sup>, Monroe C. Beardsley<sup>39</sup> y John Hospers<sup>40</sup>. Las críticas de Dickie y Carroll incidían, sobre todo, en dos aspectos: (1) la excesiva dependencia entre el concepto de arte y la reducción de su valor estético al valor mismo de la experiencia estética de corte kantiana<sup>41</sup> y, en clara pugna con los teóricos formalistas del arte, (2) el riesgo de reducir el propio concepto de arte a una forma excluyente del mismo, que desplazara, paradójicamente, la gran mayoría de las preocupaciones del arte que, desde siempre, han tenido que ver con aspectos vinculados al conocimiento, la moral, la política, la identidad personal, y así sucesivamente. Al decir de Carroll, tales aspectos no eran "anómalos, dada la amplia gama de preocupaciones en las artes tradicionales"<sup>42</sup>. Difícilmente encontramos textos teatrales o montajes de todas las épocas en las que no haya una fuerte dosis de preocupaciones de corte moral, político, cultural, social, filosófico o científico, por citar sólo algunas de las dimensiones a las que ha llegado el teatro. A su vez, difícilmente puede el espectador hacer oídos sordos a ellas y limitarse, únicamente, a una contemplación puramente formal de los mismos o, mejor dicho, reducir el valor de la obra a la capacidad de la misma para favorecer la adopción de esa actitud.

### *E PUR, SI MUOVE...*

La comprensión kantiana de las obras de arte trasciende los límites que una teoría del arte de corte formalista. La presencia de "bellezas libres", aun pudiendo fundar una teoría normativa del arte, no agotaría ni su riqueza ni su pluralidad, ni desde la perspectiva de su producción ni de su recepción. A este respecto, Paul Guyer ha considerado que la

---

<sup>38</sup> J. STOLNITZ, "The Aesthetic Attitude" en *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism*, Houghton Mifflin, Nueva York 1960; "On the Origins of 'Aesthetic Disinterest'", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20 (1961) 131-143; "The 'Aesthetic Attitude' in the Rise of Modern Aesthetics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36 (1978) 409-423.

<sup>39</sup> M. C. BEARDSLEY, *Aesthetics*, Hackett, Indianapolis 1958, 525ss.; "Aesthetic Experience Regained", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28 1 (1969) 3-11; *The Aesthetic Point of View*, Cornell University Press, Ithaca 1982.

<sup>40</sup> J. HOSPERS, "Introduction" en J. HOSPERS (ed.), *Introductory Readings in Aesthetics*, The Free Press, Nueva York 1969, 1-16; M. C. BEARDSLEY, *Estética. Historia y Fundamentos*, Cátedra, Madrid 1997, 99-102.

<sup>41</sup> Por ejemplo, en HOSPERS – BEARDSLEY, *The Aesthetic Point of View*, cit.

<sup>42</sup> CARROLL, "Beauty and the Genealogy...", cit., 38-39.

visión que tiene Kant de las obras de arte es "multidimensional y nuestra respuesta a ellas compleja"<sup>43</sup>. De ahí que una teoría normativa del arte con base en la búsqueda de "bellezas libres", o sea, en la clausura de las obras sobre sí mismas y, por tanto, en su carácter autorreferencial constituiría, a todos los efectos, tan solo una posibilidad, susceptible o no de adoptarse, pero fruto, en todo caso, de la propia libertad del artista. De hecho, una concepción del arte de tal calado y alcance normativo constituiría, en realidad, la hipertrofia de algunas de las consecuencias de la Analítica de lo Bello, en la medida en que sus análisis sobre la belleza libre habrían sido, según el profesor Sixto J. Castro, "forzados a convertirse en teorías del arte"<sup>44</sup>, por lo demás, ciertamente exclusivistas.

Y, sin embargo, no son pocos los ejemplos artísticos en los que el compromiso creativo del artista, sin estar adscrito a teoría normativa alguna, no hace sino confirmar la vigencia de la teoría kantiana y su potencia explicativa para dar cuenta de ciertos fenómenos que, siendo autorreferenciales, constituyen ejemplos paradigmáticos de "bellezas libres". Tal es el caso de algunos de los montajes de Joan Brossa, cuyo teatro visual gozaba de un "puro carácter performativo" y una "autorreferencialidad radical"<sup>45</sup>, y muy especialmente de su discípulo más sobresaliente, Pep Bou, el mago de las burbujas. En sus espectáculos se confirman todas y cada una de las prerrogativas kantianas: nada significan sus burbujas, formas quebradizas de finalidad sin fin; las propuestas no son sino *juegos de figuras* prácticamente puras, danzando en el espacio donde resulta imposible el aburrimiento, en tanto que las formas que consigue el artista ni son rígidas ni perfectas, mucho menos regulares o isomorfas, sino temblorosas e iridiscentes, transparentes u opacas cuando se llenan de humo. Superado el triple riesgo de (1) reducir el valor estético del arte a la condición de emergencia de un juicio estético puro, (2) confinar la práctica artística a prácticas autorreferenciales y (3) limitar la experiencia estética a la proporcionada por solo un tipo de actitud, ¿es posible, contra el parecer de gran parte estudiosos, una restauración de la estética kantiana? ¿O es, por el contrario, una escombrera de conceptos, algunos dignos, pero la mayoría desechables?

---

<sup>43</sup> P. GUYER, "The Origins of Modern Aesthetics: 1711-35", en P. KIVY (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Blackwell Publishing, Oxford 2004, 15-44, 39.

<sup>44</sup> S.J. CASTRO, *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*, Edibesa, Salamanca 2005, 128; la misma idea se trabaja en N. CARROLL, *Una filosofía del arte de masas*, Madrid, Visor 2002, 89-104.

<sup>45</sup> Ó. CORNAGO, *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Visor, Madrid 1999, 254.