



## Comunicación crítica y experiencia estética: actividades

Rafael Lopes Azize<sup>1</sup>

Universidade Federal da Bahia

rafaelazize@gmail.com

**Resumen:** La experiencia estética del arte y de la literatura emerge por medio de un ejercicio del espíritu al involucrarse activamente con ciertos artefactos. La naturaleza activa de ese involucramiento, con todo, no es reducible a una descripción de la percepción, i.e. su realización no es producto de un sujeto expuesto a cualidades objetivas de objetos. Semejante reducción estuvo en el origen de la estética moderna, como su intuición más fuerte. Contra ello, nuestra tarea permanece siendo la de comprender la actividad de involucrarse con artefactos verbales, imagéticos o movientes sin dejar de lado al mismo tiempo lo que el discurso crítico apunte, celebre, alabe o de alguna manera nos seduzca a que notemos en el objeto, como uno de sus nuevos aspectos. Una forma de hacerlo es decir que ese nuevo aspecto se torna visible, audible o de alguna manera sensible a nosotros por medio de lo que Arnold Isenberg llama *comunicación crítica*. Tal es mi objetivo: comprender de qué forma se alcanza una comunicación crítica sin recurrir a pruebas o evidencias definitivas, de una manera abierta, pero aún por referencia a su objeto concreto (artefacto, obra).

**Palabras-clave:** Experiencia estética – Ver aspectos – Interpretación – Filosofía de la crítica

**Abstract:** Aesthetic experience of art and literature is elicited through an exercise of the spirit in actively engaging with certain artifacts. The active nature of such engagement is, however, not reducible to a description of perception, i.e., its realization is not a product of being exposed to objective attributes of artistic objects, empirical states of affairs which would cause a range of special effects in us. This philosophical reduction was the strong intuition at the core of modern aesthetics. Against this intuition, our task remains one of understanding the activity of engaging with verbal, pictorial or moveable artifacts (as one kind of experience of meaning) without neglecting at the same time whatever trait a critical discourse might outline, celebrate, stress, or otherwise court our attention to perceive as present in the object, as one of the object's new aspects. One way of doing this is to say that this new aspect is now made visible, audible or otherwise sensible to us through what Arnold Isenberg called critical communication. Such is my aim: to try to understand how critical communication is sometimes achieved without resorting to proof or conclusive evidence, in an open-ended fashion, but still attending, or in reference to its concrete object.

**Keywords:** Aesthetic experience – Aspect-seeing – Interpretation – Philosophy of criticism

---

<sup>1</sup> **Rafael Lopes Azize** es doctor en filosofía por UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas, São Paulo) y profesor en el Depto. de filosofía de la Universidad Federal de Bahia). Este trabajo fue parcialmente escrito en un periodo de investigación post-doctoral en Swarthmore College, Pennsylvania, EEUU (2017), con un estipendio de la agencia brasileña CAPES (nr. 88881.120191/2016-01), supervisado por Richard Eldridge.



La experiencia estética del arte y de la literatura es suscitada por medio de un *ejercicio* del espíritu al involucrarse activamente (*engaging*) con ciertos artefactos. Se trataría así de una actividad, como cualquier otro ejercicio.

Ahora bien, ¿podría la naturaleza activa de un tal involucramiento activo ser aclarada en términos reducibles a una descripción de la percepción (sea de fenómenos acústicos, como en la poesía, o visuales, como en la pintura)? En caso positivo, ¿estaríamos hablando de un entrenamiento del sujeto para adquirir excelencia en juicios de gusto ante la identificación de ciertas cualidades de la realidad? Esa manera de hablar sugiere que lo fundamental, para el sujeto, sería exponerse a atributos objetivos de los artefactos, o, si se quiere, a atributos objetivos de estados de cosas (porque también incluimos performances, ejecuciones musicales, danza, etc.) que causarían ciertos efectos en él. Quizás podamos decir que esa reducción filosófica ha marcado las intuiciones centrales de la estética moderna.<sup>2</sup>

Es importante notar que la actividad de la que estamos hablando consistiría en una decisión subjetiva, una decisión de entregarse, de hacer que el punto de atención se concentre de manera sostenida en un objeto. No se trata simplemente de una reacción –como cuando tenemos hambre o sed y comemos o bebemos. Parece haber aquí, no obstante, una tensión. Contrariamente a las intuiciones de la estética moderna, estrechamente asociadas a la investigación de la percepción, una filosofía de la crítica intentaría comprender la actividad de comprometimiento subjetivo-práctico con artefactos verbales, pictóricos, cuerpos danzantes, etc., pero sin dejar de lado, al mismo tiempo, otro elemento importante de ese tipo de experiencia de significación. Me refiero a cualquier atributo que un discurso crítico pueda destacar, celebrar, dar énfasis, o traer nuestra atención para que lo percibamos presente *en el objeto*, como uno de sus aspectos. Incluso podríamos decir: como uno de sus *nuevos* aspectos.

---

<sup>2</sup>Secciones específicas abajo se basan en Azize "Aesthetic", "Qué lugar" y "Espíritu".



He aquí un punto de articulación de los polos de nuestra tensión. Es difícil determinar qué me autoriza a decir "ahora sí que veo", cuando sé perfectamente que en el objeto –en la página, en el cuadro, en la ejecución musical o teatral repetida hoy, pongamos, casi como ayer, etc.– nada o casi nada ha cambiado, y al mismo tiempo cuando sé perfectamente que, al conceder algo a un discurso crítico, es como si percibiera la manera por la cual el compositor, escritor, pintor, dramaturgo, etc., *lograra* un éxito muy concreto y poderoso, al punto de inspirarme a admirar lo *acertado* de algún trazado de su composición –o, en otro paso, a reprocharle allí su *error*. Tal es la clave por la que me gustaría invitarlos a pensar un poco en la operación crítica. Es una clave filosófica, o sea, tendiente a generalizaciones– con lo que hay que estar atento.

"Ahora sí que veo", digo con alegría, al conmovirme un comentario, un hallazgo crítico, un giro de lectura aguda que me abre un horizonte insospechado. Lo que veo, lo que *ahora* veo, podemos marcarlo –en llave filosófica– con el concepto de *aspecto*.

Wittgenstein crea el concepto de *aspecto*<sup>3</sup> para dar cuenta de lo que llama una complejidad esencial en nuestro uso del verbo *ver*. Esa complejidad, al ser identificada, nos permite hacer justicia a la experiencia visual de una manera que no suele ser el caso cuando pensamos en el *veo* como identificación, en el campo visual, de un objeto que puedo indicar ostensivamente, por un gesto que lo apunte. Pero qué pasa cuando, por ejemplo, a la pregunta "¿Qué ves?" en faz de una figura de Giacometti, digo: veo la misma verdad del escepticismo, como diría Cavell, que se deja exhibir en las tragedias de Shakespeare, la misma finitud humana. O, menos rebuscadamente, ¿qué pasa cuando afirmo ver un estilo tal o cual en cierto artefacto? Dice Wittgenstein, simplificando aún más: "Observo un rostro y de súbito me doy cuenta de su semejanza con otro rostro. Veo que no cambió; y, con todo, lo veo diferente. Llamo a esa experiencia 'notar un aspecto'"

---

<sup>3</sup>Sigo, en sus grandes lineamientos, a la interpretación de Marie McGinn.



(*Philosophische* párrafo 113). Dos experiencias visuales sucesivas en el tiempo tuvieron lugar, sin que se haya modificado el objeto visto. Pero ¿cómo es posible que un cambio en una experiencia visual esté así desconectado de un cambio en el objeto visto? A menos que se trate de un cambio de condiciones físicas del aparato visual o de las condiciones de acceso. Por principio, para nuestros propósitos, pongamos aparte cualquier alteración en el acceso al objeto o en la capacidad visual. Nuestra perplejidad aparece entonces plenamente. Incluso lo mismo podríamos decir de fenómenos acústicos respecto al verbo *oír*.

La conocida figura ambigua pato-conejo, del psicólogo gestalista Jastrow, nos ayuda a delinear la investigación. En un momento veo un conejo, en otro momento un pato, pero debo reconocer que las líneas y volúmenes permanecen las mismas. Wittgenstein le da un nombre a ese 'ver' que no sabe indicar ostensivamente lo que ve con un "veo esto" ostensivo. Dice: ese ver es "ver-como". Y aclara: al ver-como, lo que veo es un aspecto. No lo puedo indicar, diseñar, representar, y de ninguna manera es reducible a relatos de la percepción, como sería, por ejemplo, una fotografía o una descripción física. Es, por lo tanto, un ver que no es como un ver. Ver-como.

Una de las marcas de ese extraño ver que no sabe indicar ostensivamente lo visto es su temporalidad constitutiva, o sea, lógica. Cuando noto un aspecto, cuando veo-como, siempre veo-como *ahora*. Hay siempre, por principio, un "Ah!, ahora sí", aunque esté en elipsis. Es decir, hay siempre, también, una revelación, y un ceder volitivo a una invitación que no solicita al ojo, o al oído. ¿Qué solicita? Me gustaría decir: al espíritu, para que actúe de manera que pueda implicar procesos subjetivos. Hay como una decisión (¡pero no una inferencia, no un cálculo!) en la percepción de aspectos.

En lo que respecta al objeto visto, hay como una transfiguración. Nada se modifica en términos de la composición del objeto, en la estructura de sus propiedades. Cuando notamos un aspecto, dice Wittgenstein, percibimos "relaciones internas" entre un objeto y otros objetos. Al notar el aspecto-conejo en lo que era para mí un pato figurado, o la figura de un pato, noto



relaciones internas entre aquella figura y, bueno..., conejos. Es decir, reacciono de otra manera. El simple ver no alcanza para aclarar eso. Al ver el aspecto-conejo, cambio de actitud: reacciono a la figura como lo haría frente a conejos, digamos. ¿Qué significa eso? Pregunta para antropólogos, novelistas finos –no para físicos, fenomenólogos, o dibujantes realistas.

Aquí aparece otra marca de la percepción de aspectos, además de la temporalidad. Al ver *ahora* un conejo en la figuración de un pato, indico expresivamente un tal hecho. Me sorprende. Y eso se oye en la enunciación. La sorpresa que se puede oír en mi respuesta a la pregunta "¿Qué ves?" es como un acto de habla, en eso: que expresa la revelación de un aspecto en el modo de la enunciación, no en el enunciado. El modo en que digo lo que digo asume ahora un ascendente sobre lo dicho, ya que lo esencial se disloca a un modo de reaccionar característico. ¿Característico de qué? De una forma de vida, diría Wittgenstein –pero eso nos llevaría demasiado lejos.

Aquí importa destacar que el rol de las maneras de reaccionar en la determinación de diferencias entre dos experiencias visuales, correlativas de sus objetos respectivos, se vuelve más explícito en un ejemplo como este: "Encuentro a una persona que no veía hace mucho tiempo; la veo claramente pero no la reconozco. De golpe, al reconocerla, veo en su rostro que ha cambiado el antiguo rostro. Creo que la retrataría ahora de manera diferente, si supiese pintar" (*Philosophische* §1). Una expresión que antes podía ser apenas un comunicado de lo que es visto, es ahora "exclamación de reconocimiento" (*ib.*), o sea, expresa una reacción característica del sujeto. Esa reacción encierra la marca de un espíritu, y al mismo tiempo es constitutiva de la identidad pública del objeto. Con estos "problemas fenomenológicos" expresa también Wittgenstein su máxima ontológica: lo que es el objeto es dicho por la Gramática.

¿Cómo nos ayuda todo eso, alrededor de la experiencia de notar aspectos, en relación a la experiencia estética y la operación crítica? Veamos.

Cuando decimos de un objeto que es bello (u otro adjetivo estético), ¿le consignamos un atributo? ¿O queremos decir, básicamente, que nos



agrada? Nuevamente nos cae bien Wittgenstein. Él dice sobre cierta composición operística: "Hacemos gestos con las manos y nos inclinamos a decir: ¡Claro!" (*Culture* 65e; MS 134 78, 30.03.1947). A eso llama una actitud, y la sitúa en un nivel más fundamental de todo lo que pudiéramos indicar por verificación.

No sería deseable, es verdad, reducir la experiencia estética a un efecto que sufre el sujeto por la exposición a atributos de objetos. Por otro lado, cuando nuestra atención sostenida se deja guiar por ciertos criterios que la operación crítica puede delinear, promover, alabar, etc., se espera, aunque sin garantías, que identifiquemos ciertas cualidades fenoménicas en el objeto y las conectemos con reacciones características. Volvemos a la tensión de que hablábamos antes. En un subestimado ensayo del año 1949, el filósofo del arte y de la crítica Arnold Isenberg articuló un modo de concebir la operación crítica según el cual ella se da sin garantías, inferencias, deducciones o inducciones, pero al mismo tiempo admite el recurso a cualidades del objeto. El crítico podría lograr comunicar a sus lectores su reconocimiento de valores en un artefacto artístico, al seducir a su interlocutor para que aprecie un nuevo aspecto revelado, según el concepto wittgensteiniano que ya referimos, de manera que su interlocutor esté atento al objeto de la forma correcta. Pero no lo hace por medio de pruebas verificables, evidencias conclusivas, etc., sino de una manera abierta (*open-ended*). A esa manera de comunicar un valor, Isenberg la llama comunicación crítica.

Querría en este punto volver a Wittgenstein, al único curso sobre estética que dio, en el verano inglés del año 1938. Empieza él su discurso sobre estética con un gesto muy suyo, el de rehusar la historia de la disciplina, la cual se confundiría justamente con la investigación sobre atributos y juicios estéticos tipificados por el adjetivo "bello". Observa que, allí dónde nos sorprenden experiencias estéticas que son expresadas en el lenguaje ordinario, no se suele usar adjetivos estéticos. Solemos encontrar un idioma mucho más cercano al lenguaje de lo cierto y de lo errado, típico de la descripción de



escalas precisas. Hay un aire de paradoja en todo ello que parecería no nos ayudar en nuestras tensiones estético-filosóficas. Dice él:

Se eu digo a respeito de uma peça de Schubert que é melancólica, é como se lhe estivesse a dar um rosto (não exprimo aprovação ou desaprovação.) Poderia em vez disso usar gestos ou [Rhees] dança. De facto, se queremos ser exatos, usamos um gesto ou uma expressão facial. (LA I §10)

Más allá de estándares de juicios estéticos expresos en adjetivos estéticos, se trata de una vivencia o reacción característica, de una actitud frente a objetos y situaciones, o, como dice Wittgenstein en sus manuscritos de comentarios a *La rama de oro* del antropólogo Frazer, un actitud para con los rituales de una forma de vida. A ese modo de describir las cosas se adecua mucho mejor un fenómeno del cual se dedicaron a dar cuenta importantes filósofos de la estética del novecientos. Me refiero al hecho de que ciertas familias de obras de arte del novecientos empezaran a operar bajo un criterio de identidad menos ligado a lo fáctico de los objetos (líneas y colores de sus volúmenes) y más al contexto en el que se los presenta a la recepción (el "mundo del arte", el "sistema literario") y a los metadiscursos ("teorías") internamente ligadas a esa presentación. Con todo, ese acompañamiento no es el fin de la historia. El conocimiento del contexto artístico histórico, o de la historia de las teorías del arte (en la fórmula de Morris Weitz) puede ser necesario si queremos reconocer la relevancia de ciertos trazos de una obra. Pero algo más necesita estar presente *en el objeto*, y ser bien sucedido estéticamente, expresivamente. Dice Wittgenstein en su curso de estética:

A palavra de que devíamos falar é 'apreciado'. Em que consiste a apreciação?

Se um homem percorre um sem-número de peças de tecido num alfaiate [sastre] [e] diz: "Não. Este é um bocadinho escuro demais. Este é um bocadinho berrante demais", etc., ele é aquilo a que chamamos um apreciador de tecidos. O facto de ele ser um apreciador não é indicado pelas interjeições que usa mas pelo modo como escolhe, seleciona, etc. Do mesmo modo em música: "Está equilibrado? Não. Os baixos não estão suficientemente fortes. Aqui quero uma coisa diferente...". É a isto que se chama uma apreciação.



Y agrega: “Descreever aquilo em que consiste a apreciação não é apenas difícil, é impossível. Para descreever aquilo em que esta consiste, teríamos de descreever completamente o seu enquadramento” (*Lectures and Conversations I* §18-20, énfasis mío).

En otras palabras, habría que describir todas las conexiones intermediarias (*Zwischengliedern*) que mantienen entre si las asociaciones de prácticas en relación con la situación de uso de aquel término. Tarea, claro, imposible. Pero la observación de Wittgenstein implica algo que nos lleva más allá del rechazo de la naturaleza esclarecedora de los adjetivos estéticos. Me refiero al hecho de que el esteta, o el crítico, al mismo tiempo podría y no podría describir el ambiente en el que su apreciación puede ser experimentada y apropiadamente articulada. Podría hacerlo –en el sentido de que un jugador de ajedrez sería capaz de explicitar las reglas del juego incluso sin jamás haber leído un manual de ajedrez. Y no podría –en el sentido de que, solicitado a esclarecer en qué consiste, por fin, jugar ajedrez, en algún momento él tendría que tomar como recurso una instancia bajo la forma de una definición “por semejanza de familia”, para usar la expresión de Wittgenstein: eso, aquello, y cosas de ese tipo, y así por delante. Se invita a un entendimiento, por parte de su interlocutor, dependiente de una descripción densa de las prácticas en el entorno del juego, afectos y escenarios imaginativos, y no *apenas* reglas. Esclarecer, aquí, es ser capaz de experimentar, saber cómo proseguir en una serie sin garantías (“y así por delante”...) y de manera abierta (“cosas de ese tipo”...) a modificaciones históricas en nivel modal, o sea, a modificaciones bastantes radicales del objeto (por ejemplo, el objeto “obra de arte”).

En lo que fue dicho hasta aquí, reconocemos algunas tensiones filosóficas en el camino intermediario de criticar la idea de patrón de gusto absoluto –y en general el plan de trabajo de la estética alrededor de adjetivos estéticos (y otras reducciones de la experiencia estética)– al mismo tiempo que se preserva un espacio para características composicionales “bien



sucedidas" a ser encontradas *en el objeto* por una apreciación estética también ella "bien sucedida". Ese camino intermediario informa de manera ejemplar la noción de comunicación crítica de Arnold Isenberg.

El crítico puede efectivamente seducir nuestra atención sostenida, al delinear, resaltar características objetivas (líneas, contornos, patrones de asonancias o gestos del cuerpo, etc.) del objeto de una posible experiencia estética, aunque no haya garantías de que por medio de ese llamado lleguemos a seguirlo. Somos invitados a empeñar la imaginación para *ver* (u oír, etc.) *nuevos aspectos* –en el sentido técnico que aclaramos. Según el filósofo del arte Richard Eldridge, la experiencia estética parece implicar una expansión continua, o, por lo menos, una alteración de nuestra experiencia perceptiva-afectiva.

La tarea del esteta-filósofo es la de aclarar nuestra relación interesada, históricamente situada, con los objetos de nuestra experiencia estética y, al mismo tiempo, alterar esa relación, expandir nuestro acceso a esos objetos. En ese sentido, la "comunicación crítica" de Isenberg es un *ejercicio espiritual* que ocurre de los dos lados de la interlocución crítica, un ejercicio de apreciación y también de donación de valor. Percibir cualidades estéticas es tomar parte en una reacción afectiva por parte del crítico, desvelando, al mismo tiempo, la manera en que esas características del objeto "funcionan" correctamente en la composición –aunque no se parta de esas características en la operación crítica (al contrario de las perspectivas estéticas próximas de la teoría de la forma significativa). Esa es la perspectiva contraintuitiva de la experiencia estética y de la actitud crítica comunes a Arnold Isenberg y Wittgenstein. A mí me parece que es una perspectiva que ayuda mucho a desobligarnos de ciertas elecciones teóricas que heredamos del siglo pasado. Finalmente, escribe Richard Eldridge, "No existe un camino independiente de la sensibilidad, deductivo o inductivo, que conduzca de elementos formales a la determinación de la significación expresiva y afectiva. (...) Ver un elemento formal X como teniendo significación expresiva o afectiva es un acto de percepción imaginativa" (Eldridge 160).



## Bibliografía

Aidun, Debra. "Wittgenstein on Grammatical Propositions". *The Southern Journal of Philosophy*. June 1981.

Azize, Rafael L. "Ligações intermediárias e representação perspicua em Wittgenstein". *Dissertatio*. 31 (2010).

\_\_\_\_\_. "Espírito, objetividade, aspectos". Moreno, Arley R. (org). *Wittgenstein - Compreensão: adestramento, treinamento, definição*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2015. 197-218.

\_\_\_\_\_. "Que lugar para a certeza na experiência estética?". Moreno, Arley R. (org.) *Wittgenstein: conhecimento e ceticismo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. 31-47.

\_\_\_\_\_. "Aesthetic Experience, Imagination, Ritual". *Wittgenstein nas Américas: legado e convergências*. Salvador: EdUFBA, 2018.

Baker, Gordon. "A Vision of Philosophy". *Wittgenstein's Method: Neglected Aspects*. Ed. Katherine Morris. Oxford: Blackwell, 2004.

Danto, Arthur. *The Realm of Spirit. Connections to the World*. U. of California Press, 1989. 270-274.

Day, William et Victor Krebs, V. J. (Eds.). *Seeing Wittgenstein Anew*. Cambridge: Cambridge U. P., 2010.

Eldridge, Richard. "Hypotheses, Criterial Claims, and Perspicuous Representations: Wittgenstein's 'Remarks on Frazer's *The Golden Bough*'." *The Persistence of Romanticism: Essays in Philosophy and Literature*. Cambridge: Cambridge U. P., 2001. 127-146.

-----". "From Epistemology to Aesthetics." Hammer, E. (2007). 267-288.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1977.

Hadot, Pierre. *Exercices Spirituels et Philosophie Antique*. Paris: Albin Michel, 2002.

Isenberg, Arnold. "Critical Communication". *Philosophical Review* 58. 4 (1949): 330-344.

Levinson, Jerrold. "Toward an Adequate Conception of Aesthetic Experience". *Aesthetic Pursuits: Essays in Philosophy of Art*. Oxford: Oxford U.P., 2016. 28-46.



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

McGinn, Marie. *Wittgenstein and the Philosophical Investigations*. London: Routledge, 1997.

Moreno, Arley R. “Lógica, linguagem, pragmática: reflexões sobre forma e conteúdo”. *Wittgenstein – ética, estética, epistemologia*. Campinas, Brasil: CLE/Unicamp, 2006. 143-155. (Coleção CLE v.43)

----- . “Como ler o álbum?”. *Como ler o Álbum?* Campinas, Brasil: CLE/Unicamp, 2009. 131-182. (Coleção CLE, v. 55. [How to Read the Album?])

----- . “Bild: from Satz to Begriff”. Heinrich, R; Nemeth, E; Pichler, W; Wagner, D. (eds.). *Image and Imaging in Philosophy, Science and the Arts*. v.1. Frankfurt: Ontos, 2011. 73-108. Web. <http://wittgensteinrepository.org>.

Wittgenstein, Ludwig. *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*. Ed, Cyril Barrett. Oxford: Basil Blackwell, 1966.

\_\_\_\_\_. *Da certeza / Über Gewissheit*. Lisboa: Ed.70, 1990.

\_\_\_\_\_. “Remarks on Frazer’s *Golden Bough*”. *Philosophical Occasions 1912-1951*. Eds.: J. Klagge and A. Nordmann. Indiannapolis: Hackett, 1993.

\_\_\_\_\_. *Culture and Value / Vermischte Bemerkungen*. Ed. G.H. von Wright. Oxford: Blackwell, 1998.

\_\_\_\_\_. *Philosophische Untersuchungen / Philosophical Investigations*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.