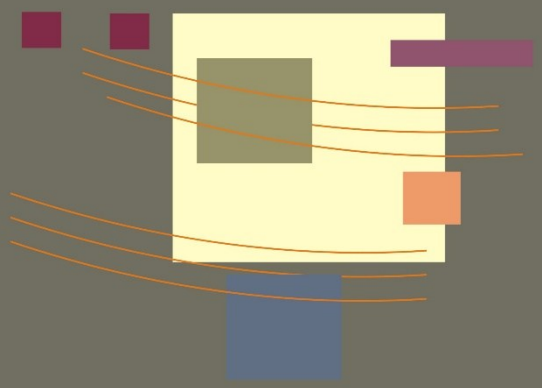


LA EXPERIENCIA ESTÉTICA Y SU ABORDAJE EN LAS ARTES VISUALES

MISAEL MOYA MÉNDEZ

EDITORIAL FEIJÓO

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA Y SU ABORDAJE EN LAS ARTES VISUALES

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA Y SU ABORDAJE EN LAS ARTES VISUALES

MISAEL MOYA MÉNDEZ

EDITORIAL
FEIJÓO

Este título de la Editorial Universitaria Samuel Feijóo ha sido evaluado y aprobado para su publicación por pares académicos especializados con grados científicos de doctores, mediante un proceso de arbitraje a ciegas.

© Misael Moya Méndez, 2025

© Sobre la presente edición: Editorial Feijóo, 2025

ISBN: 978-959-312-683-0

Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas CC BY-NC-ND

Colección: Monografías Científicas | Edición: Miriam Artiles Castro | Editorial Feijóo: Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas, Carretera a Camajuaní, km 5 ½, Santa Clara, Cuba

Índice

Preámbulo | 7

Un concepto de experiencia estética | 17

Experiencias estéticas según forma relacional dominante del vínculo consumidor-obra | 20

- Experiencia estética contemplativa | 20
- Experiencia estética inmersiva | 23

Experiencias estéticas según potencial de identificación psicológica del consumidor | 27

- Experiencia estética ecpática | 28
- Experiencia estética empática | 30

Experiencias estéticas según grado de satisfacción sensorial | 34

- Experiencia estética antihedonista | 35
- Experiencia estética hedonista | 37
- Experiencia estética suprahedonista | 41

Momentos del abordaje estético de una obra visual | 46

- I. La recepción estética | 47
- II. La explicación académica | 48
- III. El juicio estético | 49

Estrategias discursivas del abordaje estético | 51

Abordaje mediante ensayo académico | 51

Abordaje mediante ensayo creativo | 52

Epílogo | 54

Bibliografía | 56

Preámbulo

En las últimas décadas, el auge del análisis del discurso abrió las puertas a enfoques inter- y transdisciplinares que propiciaron visiones holísticas en las artes, en que lo estético resultó integrado a un constructo mayor, en ocasiones bastante plural. Por esta razón, existe la tendencia a considerar “pasado de moda” cualquier abordaje que se declare expresamente estético. Mas no debe olvidarse que, algunos años atrás, fue el concepto de estilo el que resultó prácticamente enterrado porque el de estética comenzaba a “dominar” el mercado académico, y hablar de estilo o abordar un estilo podía considerarse el rancio interés de algún académico o crítico muy desactualizado.

Por supuesto, esto no significó nunca que la noción de estilo hubiera perdido su necesidad práctica, como tampoco que la noción de estética, desde una

visión puramente disciplinar, poco después dejara de resultar una cuestión vital de estudio.

En determinado momento de la formación artística académica se presenta la necesidad de acometer un comentario estético —probablemente en medio de un curso disciplinar específico—; en otro, el abordaje de la experiencia estética contribuye a la sustentación del logro creativo de un proyecto de investigación-creación. Y a tal efecto resultarán pertinentes las reflexiones aquí compartidas, como resultado de una experiencia docente interdisciplinar, pero centradas, de momento, en las artes visuales.

Para comenzar, no es menester encaminarnos a la revisión ni a la crítica de los muchos y diversos empleos de los términos *estética*/*estético* (y correlativos), ni hacer nómina libro por libro, artículo por artículo o autor por autor, de cómo, queriendo rebasar sobre todo aproximaciones estilísticas y composicionales en las artes, el término *estilo* “pasó de moda” y fue poco a poco sustituido por el de *estética*.

El tránsito probablemente lo haya propiciado el giro del objeto de estudio de la estética misma, en tanto disciplina que, habiendo rebasado la mirada prioritaria a lo bello, amplió de manera justificada su objeto al fenómeno de la experiencia estética, y que, sobre todo en las artes visuales contemporáneas, halló frecuentes vasos comunicantes con la conceptualización, produciendo a la vez la ampliación semántica de *lo estético*, que influenció a las demás manifestaciones artísticas.

De repente, se alude a la “estética” de un escultor y lo que se aborda es únicamente su estilo, o se refieren “períodos estéticos” de un pintor basados en los recursos técnicos y composicionales que implican un análisis limitado a lo morfológico. Se alude a la “riqueza estética” de una obra visual, pero solo por la belleza lingüística de la expresión y la actualidad de la referencia, sin desarrollo argumentativo alguno que ilustre su particular recepción sensorial-emocional-intelectual. Y se construyen estéticas diversas, basadas en dos fórmulas sintagmáticas, referidas lo mismo a categorías propiamente estéticas

que a conceptos simbólicos, visualidades, materialidades o fenómenos culturales asociados a artistas y a obras, desde prácticas individuales o colectivas:

1) *estética(s)* + adjetivo(s):

estética abierta

estética gore

estética hollywoodense

estética medioambiental

estética rock

estéticas caníbales

estéticas queer…

2) *estética(s)* + *de la(s)/de lo(s)/del* + sustantivo/adjetivo:

estética de la aventura

estética de la convivencia

estética de la curiosidad

estética de la epifanía

estética de la libertad

estética de la serenidad

estética de las multitudes

estética de las transfiguraciones

estética de lo abyecto

estética de lo sublime

estética del pastel

estética del trabajo…

Tales fórmulas legitiman y amparan el acto de revelación de muy diversas “estéticas”, la rápida movilidad académica de lo estético y una proliferación categorial impensable. Hablar de estética estuvo de moda, emplear el término era fundamental si se pretendía un poco de atención en los foros; pero en muchos casos importó poco su real pertinencia y mucho menos su conveniencia. Y, del uso al abuso, comenzó a vaciarse de significado, ante el empuje de nuevas formas de análisis del discurso en el mundo de las humanidades y el arte, que vinieron a determinar también otras modas.

Tanta distancia hubo entre abordajes “estéticos” y lo realmente estético, que muchos trabajos orientados metodológicamente aconsejaban partir del contexto sociohistórico, cultural y geográfico de una obra, para después analizar sus contenidos y formas constitutivas, y con esos resultados (que son históricos, ideotemáticos, morfológicos y compositivos, pero no estéticos) considerar suficientemente descrita su estética.

La estética, como disciplina, entró en crisis por la más absoluta tergiversación de su objeto de estudio, y por quererla establecer como la teoría general del arte, lo que no alcanza con suficiencia a ser.

Se potenciaba, entonces, un comentario general de la obra de arte, pero no un abordaje especialmente estético. A tal efecto, vale situar (o recordar) el objeto de estudio más específico de la estética, tal vez por contraste con el de otras disciplinas afines.

En principio, la estética no periodiza o establece nexos entre los períodos de la producción de un creador, tendencia o movimiento: eso corresponde

a la historia (otra cosa sería periodizar o historiar propiamente lo estético, lo cual representaría una orientación diferente). Tampoco estudia cómo se compone y estructura la obra, qué relaciones establecen las partes con el todo ni cuáles son sus peculiaridades ideotemáticas y morfológicas: eso corresponde a un estudio técnico-morfológico (musicológico, en el caso de la música). No se dedica a identificar y describir los estilemas o rasgos que caracterizan la obra de un creador, escuela, tendencia o movimiento, que corresponde a la estilística como disciplina. No dedica su esfuerzo a explicar cómo un elemento visual, comprendido como signo, llega a significar algo en un contexto específico, que corresponde a la semiótica…, aun cuando todo esto pueda, con la más absoluta pericia, articularse en forma interdisciplinar solidaria desde/con la estética.

En sus inicios, el objeto de estudio de la estética se enfocó en describir y analizar la realización artística de lo bello; luego, en virtud del fin de la noción tradicional del arte y del arribo del arte

contemporáneo, evolucionó, comenzando por su apertura a un conjunto amplio de categorías (lo feo, lo cómico, lo ridículo, lo grotesco, lo obsceno, lo abyecto, lo macabro, lo siniestro, lo trágico, lo sublime, lo kitsch, lo camp…) hasta centrarse en la noción de la *experiencia estética* en tanto proceso complejo de naturaleza sensorial-emocional-intelectual.

Su objeto atañe a la más viva interacción del individuo con la obra artística, que es resultado de diversos aspectos, en los que incluso el gusto y las memorias adquieren relevancia y muchas veces carácter determinante: no todos podrán gozar, ni de igual modo, una misma obra. Y, por supuesto, intervienen con carácter también determinante los aspectos que, desde la historia, la estilística, la semiótica y otras disciplinas, sirven, en determinado momento, para explicar cómo un artista o una obra propician, condicionan y originan una experiencia estética específica.

Pero lo estético nace de la recepción sensorial, emocional e intelectual del sujeto frente a la creación artística.

Cierto que, entre otros, Juan Acha (1993) sostiene que lo estético no ha de considerarse un fenómeno exclusivo del arte; pero, si bien la propia disciplina filosófica declaró en ocasiones como objeto de estudio la aprehensión estética del mundo (desde una perspectiva bastante general), en su largo camino de consolidación académica el abordaje de lo estético en el campo de acción artístico fue determinando su *especificidad* y *validez* como constructo académico centrado en la explicación de procesos particularmente intelectualizados y contextualizados.

Fue más bien la educación estética, como praxis, la que configuró nuevas formas de considerar lo estético en ámbitos de la relación del individuo con la naturaleza y la sociedad, considerando la actuación humana bajo principios de una moral y una ética configuradoras de una “estética”, donde el término resulta convencionalmente válido desde un empleo más metafórico que literal, alusivo a la belleza del gesto, de la conducta y de la proyección humana; o sea, en el sentido simbólico del bien devenido bello.

Por otro lado, el abordaje de los procesos sensibles y emocionales del individuo en su cotidiana interacción con la naturaleza y la sociedad, suele considerarse también desde otras fenomenologías particulares con aparatos conceptuales afines a disciplinas diversas.

Siendo así, en el ámbito específico de la presente disertación, contextualizamos lo estético en el campo de acción artístico, y a él limitaremos nuestras observaciones.

Sobre el acuerdo de estas convenciones se desarrollan los presentes apuntes, en la necesaria dirección de un rescate disciplinar que tribute a un mejor abordaje de la experiencia estética en las artes visuales.

Un concepto de experiencia estética

De los diversos acercamientos referenciales a la noción de experiencia estética, vale considerar la argumentación de su carácter procesual y dinámico, y la referencia a la “inmersión contempladora” que la propicia (Adorno, 1970), su triple condición: paradójica, defectuosa y cocreativa (Koprinarov, 1982), la relevancia de las formas del objeto para la potencial entrada del espectador en “modo contemplativo” (Maquet, 1986), la sustentación de los “perceptos” y “afectos” que en síntesis la originan (Deleuze & Guattari, 1991), y la participación en ella de los conocimientos intelectual, sensorial y emocional (Vasconcelos, 2013).

A partir de estas lógicas de pensamiento, es posible construir por síntesis un concepto específico de experiencia estética.

La experiencia estética es el resultado de una relación sensorial, emocional e intelectual del individuo con la obra de arte (operativamente consciente, pero también subconsciente), que suma nociones, percepciones y situaciones vividas desde lo sentimental a un particular *saber*, construido y gozado a un nivel sensorial y/o crítico, enriquecedor tanto del conocimiento informativo racional como del universo simbólico y afectivo, en que diversas funciones del arte pueden corporeizar individualmente. Deriva de una doble interacción entre los planos consciente y subconsciente al calor de una también doble operación racional y sensible.

La experiencia estética puede ser *situada*, como en la interacción eventual individuo-obra, o *sistematizada*, en tanto acumulado cognoscitivo personal formado a partir de diversas interacciones artísticas.

La experiencia estética situada —a la que con mayor frecuencia nos referimos y la que rutinariamente estudiamos— será siempre un acto condicionado. Si la creación artística se dirige a la concreción de una experiencia estética determinada (con independencia de las diversas dinámicas sensoriales y emocionales en participación), es justo considerar que la atracción (incluso el impacto) de una obra sobre un espectador resultará determinante para la producción de una experiencia estética satisfactoria u óptima. Entiéndase que una obra que no suscite interés ni atraiga miradas, no conseguirá comunicar ni provocar. Y de estas provocaciones dependerán muchos y muy diversos matices estimulantes.

Experiencias estéticas según forma relacional dominante del vínculo consumidor-obra

Según la forma relacional dominante en que se concreta el vínculo consumidor-obra, la experiencia estética puede resultar contemplativa o inmersiva.

Experiencia estética contemplativa

La recepción acontece por mero consumo visual, gracias a la potenciación de un entramado

ideotemático, morfológico y/o expresivo que, siendo típico de obra bidimensional, tridimensional e instalativa, admite expresiones con interacción física artista-obra (caso de obra procesual, interpretativa), sin interacción física espectador-obra en los niveles relacional, participativo, interactivo ni ambiental. El proceso acontece desde una perspectiva fundamentalmente exterior.

> El consumo de una escultura como el *David* de Miguel Ángel es meramente contemplativo. Por esa vía son rápidamente percibidos su particular postura, la presencia del *contrapposto*, el sobredimensionamiento de la cabeza, las manos y el torso; la particular circunstancia de un David sin circuncidar, pese a ser judío (con las muchas asociaciones posibles, algunas salvadas por la tradición artística previa)… Todo ello implicará reflexiones diversas, en tránsito de lo descriptivo a lo explicativo; y se construye un mundo de intelecciones que son resultado únicamente de la

contemplación analítica por parte del consumidor (*espectador*, en el caso específico de esta clase de obras).

También en forma contemplativa entablamos una relación tan particular con la *Anunciación* de Francisco de Goya. Este artista, cuya producción religiosa exhibió quizás poca credibilidad, en esta obra atrae, conmueve y convence, en un ambiente que sobrecoge y calma, y nos hace admirar (en una suerte de "estética de la sobriedad") una composición vertical (frente a las tantas realizaciones apaisadas del tema por otros artistas), donde resalta la realización vaporosa de la paloma que se vislumbra bajo haces de luz, como símbolo del misterio, tan sutil en lo plástico como en lo espiritual.

Experiencia estética inmersiva

Se produce cuando el espectador no puede evitar insertarse (penetrar, transitar, interactuar, incluso participar como un elemento más) en los espacios que conforman la propuesta artística, en fenómeno de recepción activa determinada por ciertas formas instalativas, del arte participativo, relacional y otras afines al arte-acción —correspondan o no al *process art*—, siempre que impliquen el abandono de la mera contemplación externa del objeto artístico para construir una relación vivencial en conexión, interacción física o participación con él desde su interior. Todo ello, con independencia del lapso temporal en que acontezca —por voluntad expresa o ajena— dicha experiencia.

En la experiencia estética inmersiva, la mayoría de las veces, apreciamos el desarrollo diríase que esplendoroso de la consideración de “el arte como juego, símbolo y fiesta” en las formas ya defendidas por Gadamer (1977). Y es que la experiencia estética por inmersión es multisensorial, rebasa en lo técnico y en lo intelectual la forma exclusivamente

contemplativa, y viene a caracterizar diversas expresiones del arte contemporáneo, donde el discurso visual se interconecta con el literario, el sonoro, el gestual, el lumínico y el olfativo en diálogo directo y construcción *artista-espectador-obra* u *espectador-obra*.

En los últimos años, con el auxilio de los avances tecnológicos, no solo se han creado experiencias inmersivas del todo originales, sino que se han reactualizado pinturas históricas de Van Gogh y Klimt, entre otros, bajo el tratamiento del concepto de atmósfera, precisamente dirigido al logro de una nueva manera de consumir la historia del arte en la que lo tangible puede incluso devenir intangible. La entrada del consumidor en la atmósfera supone una forma sorprendente, a veces acompañada de extrañamientos múltiples. Estos casos podrían considerarse como ejemplos de obras derivadas, en las que se reconoce el concepto y la práctica de la cocreación.

Sin embargo, en el arte contemporáneo son muy frecuentes las obras instalativas, tangibles,

propiciadoras de una inmersión objetiva en ambiente y/o en proceso que alcanza la más absoluta materialización física.

> Un caso histórico podría ser la obra del matrimonio artístico de Christo y Jeanne-Claude. Su obra instalativa *The Gates* (Las puertas), transformó en 1985 el Central Park de Nueva York. Se considera un caso referencial de cómo lo inmersivo (visual, sonoro y táctil, con fuerte asociación de movimiento) superó a la mera contemplación artística. La instalación combinó la experiencia visual con el sonido y el desplazamiento. Puertas de acero y telas —a través de las que el viento soplaba con un sonido suave constante— delimitaron un espacio al que se penetraba y por el que se transitaba de una perspectiva natural (la del parque) a la del espacio artístico, interactuando sensorialmente con las telas y el sonido en pleno acto de andar. En su momento, originó diversidad de sensaciones y

emociones que rompió con la atribulada manera de fluir y de vivir la cotidianidad citadina.

Por su parte, *The Experience* es el título de la exposición multimedia del Círculo de Bellas Artes, basada en la obra de Van Gogh, en la que más de tres mil imágenes, procesadas con la tecnología SENSORY4TM, fueron sincronizadas con música clásica y proyectadas en grandes pantallas. Se accedía a un espacio en que las obras podían estar en el suelo, en el techo, alrededor del espectador, en una suerte de secuestro mágico, para muchos hipnótico. A partir de esta creación, la obra del artista ha sido objeto de diversos tratamientos inmersivos que recorren las más importantes ciudades del mundo.

Experiencias estéticas según potencial de identificación psicológica del consumidor

Según el potencial de identificación psicológica expresado por el espectador en su proceso de recepción de obras figurativas con realizaciones narrativas y/o simbólicas de lo humano (su principal contexto), la experiencia estética puede resultar ecpática o empática. Aunque debidas, en principio, a estímulos sensoriales, entiéndase en este caso

experiencias estéticas en cuya realización dominaría lo emocional contextualizado.

Experiencia estética ecpática

Se manifiesta cuando el consumo del producto excluye mentalmente toda interiorización, identificación y exteriorización emocional en relación con lo humano. El proceso es de recepción pasiva, desde una focalización externa no comprometida, donde la falta de alineación Obra-Espectador acontece exclusivamente en el plano ideotemático; de modo que puede haber correspondencia entre determinadas características morfológicas y/o expresivas del artefacto o producto artístico y el espectro estético subjetivado del consumidor.

> La temática bélica en la historia del arte produjo obras de gran interés, sobre todo por su carácter ilustrativo. En ausencia de la fotografía, se hizo habitual que los pintores viajaran al campo de batalla en función de corresponsales. Observaban, tomaban apuntes, y a su regreso a sus

estudios pintaban escenas de gran valor documental. Fanatismo, intolerancia, crueldad, violencia, destrucción y muerte fueron aspectos que, pudiendo haber alcanzado enorme relevancia simbólica, no hallaron, sin embargo, mayores logros dentro de los límites de una pintura aún fisioplástica. La Batalla de Tetuán, que aconteció durante la Guerra Hispano-Marroquí (conflicto bélico entre 1859 y 1860 en que España se enfrentó con el sultanato de Marruecos), pese a la magnitud de sus acontecimientos internos, resultó reflejada por artistas españoles como Dionisio Fierros y Mariano Fortuny en obras que pasan frente al espectador sin pena ni gloria en lo sentimental. Ni siquiera la presencia de lo sangriento y de los cadáveres amedrenta, perturba ni conmueve. El consumo acontece desde una dimensión ajena y distante en que pueden admirarse algunos de sus elementos (como la captación

de un sol africano, distinto del ibérico, en la obra de Fortuny), sin que las obras rebasen una elemental función ilustradora para proyectarse en una dimensión ideológica donde el conflicto humano protagonice y emocione al espectador.

Experiencia estética empática

Suele producirse ante un artefacto o producto artístico (bidimensional, tridimensional, instalativo, procesual, interpretativo…) con el que el espectador construye una recepción por desplazamiento de una focalización inicial externa comprometida a una focalización posterior interna, que lo lleva a una profunda identificación con personajes o situaciones del plano argumental de la obra.

Se asocia con propuestas artísticas fuertemente emocionalizadas a partir de sus contenidos y formas expresivas, donde lo estilístico (impresionista, expresionista, surrealista, primitivista…) desarrolla categorías estéticas de elevado potencial (lo grotesco, lo cómico, lo sublime, lo trágico…) y lleva a

emociones incluso catárticas, mediadas o no por efectos de extrañamiento.

Típica de producciones figurativas (con independencia del grado de ideoplasticismo tal vez presente), puede implicar una seudoinmersión (o inmersión subjetiva) por autoproyección imaginativa del espectador en los contenidos y los escenarios.

Es recurrente en obras que abordan grandes problemas humanos, en proyectos de fuerte contenido social que potencian las funciones ideológica o educadora del arte, y en construcciones de interés alegórico profundo.

> A partir de 1901, tras el suicidio de su amigo Carlos Casagemas, y hasta 1904, Pablo Picasso desarrolló una serie de cuadros muy peculiares: serie hoy conocida como el "período azul" de su producción. El dolor y la infelicidad fueron rastreados por el artista en las más disímiles situaciones (la muerte, la miseria, la prostitución, la desgracia familiar, el alcoholismo),

donde el frecuente aislamiento del individuo en su destino, construye un sentimiento de soledad que provoca notables reacciones psicosomáticas, dominadas por una intensa angustia. Todo ello, fuertemente marcado por una factura expresionista, porque los sentimientos humanos hallan estilo propio lejos del fisioplasticismo reproductivista, poco natural y menos simbólico. La frecuente desnudez humana, construida con una cromática obsesivamente azul, potencia la frialdad de ánimo que lleva al espectador, conmovido, al gesto involuntario, insustancial y vano de abrigarse, o de persignarse, buscando salvación de la situación mostrada; mientras experimenta emociones de aflicción y desconsuelo, porque ha conectado emocionalmente con la necesidad de amparo y de acompañamiento que todo individuo puede llegar a requerir en la vida; de donde derivaría la potencialidad concienciadora,

educadora y humanizadora de esta clase de obras.

Experiencias estéticas según grado de satisfacción sensorial

Según el grado de satisfacción sensorial alcanzado por el espectador en su proceso de recepción, la experiencia estética puede resultar antihedonista, hedonista y suprahedonista. Aunque relacionadas también con la manifestación de lo emocional, entiéndase en este caso experiencias estéticas en cuya realización dominaría lo sensorial, con independencia de la conexión que pueda establecerse o no con los contenidos desarrollados, pues, en ocasiones, las reacciones pueden deberse en

exclusivo a cuestiones estrictamente morfológicas en obras de ideoplasticismo absoluto.

Experiencia estética antihedonista

El espectador no encuentra correspondencia alguna entre su espectro estético subjetivado y las características del producto (bidimensional, tridimensional, instalativo, procesual, interpretativo…). Las actitudes resultantes van de la indiferencia a la tolerancia pasiva, llegando a veces al rechazo activo de la obra. Esta peculiaridad, sin embargo, puede constituir el propósito expreso de determinados productos, y así lo ha sido desde las propuestas pioneras del dadaísmo.

> En 1920, el grupo de dadaístas de la ciudad de Colonia (Baader, Arp, Ernst) organizó la Primera Exposición Internacional Dada.
>
> Se ingresaba obligatoriamente a través de los urinarios de un baño de hombres, hasta llegar a una sala en que se

presentaban al público objetos deliberadamente repugnantes y provocativos.

En una pecera llena de un líquido coloreado de rojo o fucsia flotaban mechones de cabellos rubios, y en su fondo se percibían una mano de madera y un reloj despertador. Un maniquí con ropas de soldado y cabeza de cerdo pendía del techo, y promovía mucho más que la crítica verbal de los militares. Una joven vestida con ropas de comunión recitaba continuamente unos versos obscenos. Un objeto creado por Max Ernst se acompañaba de un hacha, con la invitación expresa al público para que lo destruyera. Ciertamente, lo destruían, no solo con entusiasmo sino con saña, en un acto de agresividad extrema; y el acto vandálico generalizado devenía, a su vez, en obra marcadamente relacional, en *performance* colectiva resul-

tado de la tensión entre expectación y repulsión generada en el público.

Diariamente, la destrucción de lo sacralizado implicaba una crítica al arte tradicional; la provocación desdibujaba las fronteras entre vida cotidiana y arte, y era preciso restaurar o reemplazar las obras de la exposición.

Experiencia estética hedonista

Acontece cuando la obra (bidimensional, tridimensional, instalativa, procesual, interpretativa…) genera el deleite y la complacencia del espectador, al calor de una comprensión o interpretación superficial o profunda en torno al producto.

Puede manifestarse en forma pasiva o activa. La forma pasiva se desarrolla desde una focalización externa, por correspondencia entre el espectro estético subjetivado del espectador y las características superficiales del producto (con preeminencia de las nociones de lo bello, lo cómico, lo kitsch…). La

forma activa se desarrolla por incorporación de una focalización interna, en virtud de la capacidad de estimulación cognitiva contenida en las características profundas del producto artístico (denotaciones, connotaciones, provocaciones intelectuales), en que hallan realización nociones de lo feo, lo grotesco, lo abyecto...

Una experiencia estética hedonista es muy socorrida por creaciones decorativistas de cierto nivel dentro del arte de masas, pero también un mérito de los mejores proyectos artísticos debidamente conceptualizados y de los de interés alegórico superficial o profundo. Incluye las diversas provocaciones al espectador por efecto de formas del arte visual no figurativo o abstracto.

> Al margen de su notable exploración en las posibilidades propiamente plásticas de la pintura y de su experimentación con la luz, no cabe duda de que un valor que acompañó siempre a la obra de los maestros impresionistas fue su estética profundamente hedonista, capaz de secuestrar al

espectador en la realización virtual de una de tantas nociones de felicidad.

Composiciones equilibradas —a ratos discretamente innovadoras—, gestualidades complacientes, cromáticas de fino contraste y bien estudiada calidez, y pinceladas menudas que transmitían una muy conveniente sensación de ligereza, desarrollaban contenidos afines a un mundo de inagotables placeres físicos: los paseos campestres, los bailes, fiestas y almuerzos de Renoir; los paisajes de ensueño de Monet y de Pissarro, con juegos de luces de indiscutible belleza; las sensuales bailarinas de cálidas pieles y tutús vaporosos de Degas… Todas, con una evocación convincente de las sensaciones de descanso, de desconexión del mundo de los compromisos y del trabajo, de ocio y de dicha naturales por todos anhelados.

Incluso el enamoramiento visual de obras posteriores, abstractas, como las composiciones e improvisaciones de Vassily Kandinsky, con su entrañable convite al juego interminable y rico de la pareidolia, complacen *per se* a diversidad de públicos.

En los ejemplos anteriores, frente a obras que suponen experimentaciones y aportes originales y auténticos a los lenguajes visuales, estaríamos frente a formas activas de una experiencia estética hedonista, en que lo sensorial moviliza lo emocional y lo intelectual, y el consumo transita de lo superficial a lo profundo. Sin embargo, frente a obras que no siempre alcanzan dichos niveles (aun siendo también de muy grandes maestros), puede manifestarse la forma pasiva de una experiencia estética hedonista. Por ejemplo, hoy día resulta notorio que frente a muchos bodegones del más fino estilo barroco, el consumo por parte de

la mayoría de los espectadores suele ser de aceptación complaciente, pero con muy escaso interés intelectual; de manera que apenas se rebasa un consumo superficial del producto, y lo sensorial no da paso a una relación emocional e intelectual profunda.

Experiencia estética suprahedonista

Acontece cuando el espectro estético subjetivado del espectador se ve superado por las provocaciones sensoriales, emocionales e intelectuales generadas por la obra artística. El desbordamiento materializa la noción de lo sublime. Se producen intensos fenómenos de extrañamiento, fascinación, exaltación, éxtasis, enajenación y adoración, en paralelo con múltiples manifestaciones psicosomáticas en el individuo, asociables al viejo “síndrome de Stendhal” (referente romántico de la reacción de impotencia ante la exuberancia de belleza y de goce artístico). Las actitudes resultantes pueden ir de la adicción al consumo regulado, o incluso al rechazo

voluntario de volver a consumir el producto, por los efectos desestabilizadores sufridos.

Como a muchos, siempre me ha fascinado la pintura *El caminante sobre el mar de nubes*, obra de 1818 del artista alemán Caspar David Friedrich. ¿Cómo es que, siendo una obra temprana del Romanticismo, tantos la lleguen a considerar como su ícono más representativo? Todo está en la experiencia estética suprahedonista que tiende a generar: caro objetivo del arte romántico, rara vez alcanzado con semejante maestría.

La obra se construye en un ambiente de inmensidad, de desbordamiento de lo natural, en donde el personaje humano, totalmente de espaldas, sugiere infinidad de interpretaciones; todas en medio de una muy dispareja comparación, en una suerte de desequilibrio que es a una vez físico e intelectual. La imponderable pequeñez y la

impotencia humana frente a lo natural, es la primera idea que se percibe, que te emociona y mueve tu pensamiento a una velocidad insólita que te fatiga.

El constructo visual es hermoso, pero puede albergar un estímulo incluso aterrador.

El personaje del hombre ocupa el centro, y en él confluyen todas las líneas estructuradoras de la composición, en una mezcla de simetría axial y radial, de elementos en fuga que van abriendo frente a él un neblinoso camino, como una invitación a seguir viaje, como una promesa de continuidad. Mientras, bajo él las nubes sugieren un mundo de inestabilidad, de puro aire, de inmaterialidad opuesta a cualquier posibilidad real de avance.

La vida misma pende de un hilo. Es perceptible el ligero movimiento del paso del personaje que lo ha llevado hasta el borde

del precipicio. Te inquietas, pero no ves sus ojos, no adivinas cuál es su semblante, no puedes imaginar su debate interno. Si alcanzas el mayor grado posible de concentración, llegas a experimentar una rara empatía con el personaje, y sientes que te preocupas.

Temes por él, que es temer por ti, porque la obra ya te ha secuestrado y formas parte de su propio ambiente. Estás en el borde del abismo junto con el desconocido, y sientes en tu estómago el aletear de mariposas característico que produce la ansiedad en situaciones límite. Vives una experiencia de vertiginosidad, de percepción de inestabilidad y movimiento al borde de un abismo infinito.

Ha cambiado toda tu percepción del espacio y la profundidad, tu cerebro anticipa y simula la impresión de la caída, y la sensación de vacío en el estómago se ha

presentado como una respuesta visceral al vértigo. La incertidumbre y la vulnerabilidad te pueden hacer vivir en segundos las emociones propias de una atroz pesadilla. El extrañamiento es intenso, y te esfuerzas por despertar, aun sabiendo que todo el tiempo has estado despierto.

Momentos del abordaje estético de una obra visual

A diferencia del comentario general de una obra visual (que tras la presentación, ubicación y descripción del estado físico de la obra, aborda en forma ordenada los planos ideotemático, morfológico y expresivo, para concluir con la relación dialéctica entre dichos componentes), el abordaje particularmente estético parte de la recepción sensorial y emocional del producto, y se abre hacia un proceso de

creciente intelectualización. Este abordaje atraviesa tres momentos fundamentales.

I. La recepción estética

En este primer momento, conviene formularse frente a la obra un grupo de interrogantes que llevarían a su abordaje descriptivo desde lo sensorial y emocional:

- ✓ ¿Qué sensaciones y percepciones produce o estimula la obra?
- ✓ ¿Qué emoción despierta?
- ✓ ¿Evoca o traslada a un ambiente específico? ¿Cómo describirlo?
- ✓ ¿Despierta algún tipo de cuestionamiento?
- ✓ Si fuera a dar un uso ilustrativo a esta obra, ¿cuál podría ser? ¿Resulta un ícono o símbolo potencial de algo o adquiere valor referencial de algún fenómeno natural o humano?
- ✓ ¿Desarrolla la obra una “visualidad” específica?
- ✓ ¿Focaliza o desarrolla alguna categoría estética? (Lo bello, lo feo, lo cómico, lo ridículo, lo

grotesco, lo obsceno, lo abyecto, lo macabro, lo siniestro, lo trágico, lo sublime, lo camp, lo kitsch, lo queer, lo gore…)

- ✓ ¿Cómo definir esta obra desde lo emocional? ¿A qué asociarla si le fuéramos a dar nombre?

II. La explicación académica

En este momento intermedio, conviene formularse frente a la obra otro grupo de interrogantes que llevarían a un abordaje explicativo desde lo ideotemático y lo morfológico. Se prestaría especial atención a lo estilístico, lo composicional y lo conceptual:

- ✓ ¿Con qué estilo propicia el autor esta experiencia estética y/o esta visualidad (en caso de poder defenderse alguna)?
- ✓ ¿Con cuáles recursos técnicos, estructurales y compositivos lo logra? ¿Con cuáles estrategias discursivas? ¿Con cuáles soluciones creativas?
- ✓ ¿Construye algún *leitmotiv*? ¿Potencia el carácter icónico o la condición sígnico-simbólica

(vista a través de su expresividad, reiteración o jerarquización) de elementos estrictamente compositivos?

III. El juicio estético

En este tercer y último momento, tras haber llegado a una comprensión (mediante la explicación académica) de cómo fue posible concretar la particular recepción sensorial y emocional de la obra, será posible investigar (situar, contextualizar, razonar en forma sistémica) y emitir un juicio estético sobre la obra, que cierra el proceso íntegro de una experiencia estética con la profundización en la intelectualización. Entre esas preguntas, cabrían las siguientes:

- ✓ ¿Se ha logrado una relación integrada *contenido-forma-expresividad*? ¿Cómo resumirla?
- ✓ ¿Cuáles funciones del arte (comunicadora, ideológica, ilustradora documental, hedonista, educadora…) se potencian o relacionan en función de una experiencia estética?

- ✓ Tras investigar en las fuentes documentales, ¿es posible establecer alguna relación entre la experiencia estética propiciada por la obra y elementos como la época histórica, las preferencias del autor o elementos episódicos de su biografía personal?
- ✓ ¿Puedes ofrecer un juicio estético cualitativo acerca de esta obra, culturalmente contextualizado, que sintetice lo sensorial-emocional-intelectual?

Estrategias discursivas del abordaje estético

Finalmente, el resultado de este proceso en tres fases o momentos deberá concretarse en forma oral o escrita. A tal efecto, será posible construir una estrategia discursiva basada en la selección de formas elocutivas y recursos literarios en función de alguna forma específica.

Abordaje mediante ensayo académico

Se construye mediante un discurso formal, fundamentalmente expositivo y estructurado, auxiliado de la descripción ilustrativa y de la argumentación. Desde el punto de vista léxico, se apela a la norma culta del español y a la jerga profesional; desde el

punto de vista morfosintáctico, a la más absoluta gramaticalidad. En lo estratégico discursivo, el texto debe siempre progresar y satisfacer los requisitos de unidad y coherencia semántica.

Estilísticamente más formal, este abordaje atendería con mayor rigor y orden a los tres momentos de la metodología.

Abordaje mediante ensayo creativo

Se construye mediante el discurso artístico literario, y acepta formas que irían desde lo meramente descriptivo y/o narrativo hasta lo impresionista, llegando a veces a la transposición, en tanto recurso que —en manos expertas— consigue animar una escena o ambiente en lo argumental, sensorial y emocional.

Aquí tienen cabida diversas formas experimentales, como aquellas que parten del consumo inmersivo de la obra para una escritura desde el interior de su diégesis, y que constituyen un buen ejercicio de escritura alternativa para el desarrollo de diversas

habilidades, siempre que no se desentiendan —y he aquí el peligro mayor de estas formas, sobre todo en manos y/o bajo asesorías inexpertas— del objeto concreto del abordaje, sus propósitos y requisitos, que al final deberán quedar satisfechos.

Entiéndase que esta forma discursiva es más abierta en cuanto a los componentes léxico, morfosintáctico, estilístico e incluso lógico-estructural, pero el texto deberá satisfacer siempre los objetivos del abordaje estético contenidos en las tres fases de la metodología.

Epílogo

El giro natural del objeto de estudio de la estética —al rebasar su mirada prioritaria a un concepto limitado a *lo bello*, y abrirse a la noción de experiencia estética— y la “moda” con que la ensayística y la crítica comenzaron a utilizar los términos *estética*/*estético* desde una pragmática que absorbía otros objetos de estudio disciplinares, quizás favoreciera la ampliación semántica de *lo estético*, que, si bien fomentó una visión interdisciplinar de saberes técnicos y sensibles en el mundo del arte, también diluyó involuntariamente el objeto mismo de la estética como disciplina del conocimiento, al extremo de generarse la necesidad de revisitar conceptos, objetos e intereses con fines estrictamente académicos.

Aunque una experiencia estética normalmente se pueda proyectar y “construir” como un objetivo consciente del artista, en tanto fenómeno se considera y estudia desde la perspectiva del espectador,

pues acontece en el proceso individual y único de su particular recepción sensorial-emocional-intelectual.

Dada la distancia que separa los procesos de emisión y de recepción, no siempre una experiencia construida con un propósito determinado lo consigue; o no lo consigue plenamente en todos los espectadores, en todos los contextos culturales ni en todos los momentos históricos. Hay que considerar el modo en que —más allá de la efectividad en el manejo de los recursos expresivos por parte del artista—, entran en juego también la autonomía de la obra (su capacidad para existir por sí misma, independizada de su productor y de cualquier justificación amparada en funciones o propósitos específicos), su polisemia (pluralidad de significados de la obra artística), y el acervo personal del espectador (determinante sobre la forma limitada o desbordada de vivir su propia experiencia).

Bibliografía

I. Obras citadas

Acha, J. (1993). *Expresión y apreciación artísticas: artes plásticas*. 2ª ed., México, D. F.: Editorial Trillas, 1994.

Adorno, T. (1970). La experiencia estética es procesual; carácter procesual de las obras. En: *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2014.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1991). Percepto, afecto y concepto. En: *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1997.

Gadamer, H. G. (1977). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1991.

Koprinarov, L. (1982). *Estética*. La Habana: Editora Política.

Maquet, J. (1986). *La experiencia estética.* Trad. Javier García Bresó. Madrid: Celeste Ediciones, 1999.

Vasconcelos, J. (2013). *Estética*. México, D. F.: Editorial Trillas.

II. Obras complementarias

Crespi, I. y J. Ferrario (1989). *Léxico técnico de las artes plásticas*. 6ª ed., Buenos Aires: EUDEBA, 1995.

Eco, U. (2004): *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.

Eco, U. (2007): *Historia de la fealdad*. Barcelona: Random House Mondadori.

Estévez, P. R. (2017). *Hacia una estética de la convivencia*. La Habana: Editorial Félix Varela.

Mosquera, J. (2014): *Estética de la curiosidad*. Cuenca: Universidad de Cuenca.

Moya, M. (2024). Formas de la experiencia estética en artes visuales como teorización en torno a un proceso referencial de investigación-creación. *Islas*, 66 (209), e1444. Enlace: https://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/1444

Moya, M. y A. Molerio (2024). De la experiencia estética al comentario estético de una obra musical. *Islas*, 66 (207), e1401. Enlace: https://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/1401

Oliveras, E. (2006). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel.

Pupo, Nerys (2009). *Vamos a disfrutar del arte*. La Habana: Editorial de la Mujer.

Rojas, C. (2011): *Estéticas caníbales. Volumen I. Del canon posmoderno a las estéticas caníbales*. Cuenca: Universidad de Cuenca.

Rojas, C. (2017). *Estéticas caníbales. Volumen II. Máquinas formales estéticas*. Cuenca: Universidad de Cuenca.

Rojas, C. (2018). *Estéticas caníbales. Volumen III. Del ethos barroco al ethos caníbal*. Cuenca: Universidad de Cuenca.

Rojas, M. (2003). *Estética abierta e identidad cultural*. Veracruz: Universidad Pedagógica Nacional.

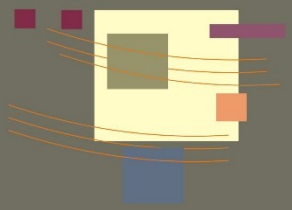
Rojas, M. (2003). La estética de la libertad y la libertad estética en José Martí. *Islas*, (136): 114-138. Santa Clara: Universidad Central de Las Villas. Enlace: https://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/598

Slávov, I. (1989). *El kitsch. Fenomenología, fisonomía y pronóstico*. Sofía: Editorial Sviat.

Suárez, C. (2018). *Estéticas de la multitud*. Cuenca: Universidad de Cuenca.

Viveros, D. J. (2009). *Estética*. Bogotá: Universidad Santo Tomás.

Esta obra terminó de editarse
el 27 de febrero de 2025



El presente volumen responde a una necesidad práctica derivada de circunstancias históricas que, en las últimas décadas, han distorsionado formas de considerar y de manejar rutinariamente lo estético.

Desde una práctica situada en las artes visuales, se desarrolla un concepto de *experiencia estética* (desde su unidad sensorial-emocional-intelectual) y una aproximación a sus manifestaciones, según la forma relacional dominante del vínculo consumidor-obra, el potencial de identificación psicológica del consumidor y el grado de satisfacción sensorial generado.

Se comparte un modelo para el abordaje estético de una obra visual, sobre la base de tres momentos o fases del proceso, que devuelve la debida atención a las funciones generales del arte y a las categorías estéticas particulares (hace ya tiempo marginadas de estos análisis), y donde lo estético resulta subordinante y ya no subordinado, apenas referido o incluso ausente.

Finalmente, se explican estrategias discursivas afines a la ensayística académica y literaria, elegibles según contextos y situaciones concretas del abordaje estético.

EDITORIAL
FEIJÓO