

SEMINARIO DE ESTETICA: MOTPU-UMSA/UBA

ENSAYO SOBRE LA EXPERIENCIA ESTETICA: H. R. Jauss y las experiencias básicas de la *poiesis*, la *aisthesis* y la *catarsis*. *

por RAMIRO R. ROJAS PIEROLA

*Monografía manuscrita MOTPU –UBA, 1999.

Introducción

La cuestión de la praxis estética coloca hoy, en el centro, una discusión con el enfoque que solo apunta a *la producción* de objetos estéticos. En efecto, el carácter hegemónico de la historia del arte, es decir, la historia de las obras y sus autores, ha limitado el análisis de las múltiples dimensiones de la experiencia estética, especialmente de sus efectos sociales. Se introduce entonces en este ensayo, a partir de las hipótesis de H R Jauss, un nuevo horizonte para el debate que recupere la restitución de la totalidad del sentido del arte: el de la aplicación de la teoría de *la recepción* para una nueva comprensión del arte. Se trata de reconocer en definitiva el enlazamiento mutuo, a propósito de la obra artística, de la expectativa, la experiencia social y la creación de un momento de nueva significación estética. Entonces: ¿Qué significa la praxis estética? Y aún ¿Qué significa hoy, experiencia estética?

También queda implícita la exploración sobre la pertinencia de los juicios valorativos del hecho estético, la validez del acto selectivo: ¿Es hoy admisible erigir una estética sobre *la belleza*? Esto lleva a la cuestión sobre el valor del juicio estético y la posibilidad de su objetividad, en la actividad proyectual y de recepción, por ejemplo, de la arquitectura. La superación de la concepción, representacionista de la estética, debe partir por reconocer la pervivencia histórica, demostrada a la luz de la hermenéutica de las tres dimensiones o funciones básicas –*poiesis, aisthesis, katharsis*- de la praxis estética. Una segunda hipótesis analizada en este ensayo, plantea al *placer* como la postura unificadora propia de las dimensiones señaladas. De manera que se defiende la postura de la experiencia estética como un proceso dinámico (sino dialéctico) entre producción y recepción, de autor - obra - público, artista - formalidad artística- usuario.

La praxis estética y la recepción

La cuestión de la praxis estética, supone, como lo dijimos, en H. R. Jauss una crítica radical a la visión unilateral que ha privilegiado históricamente a la capacidad productiva de objetos estéticos, minimizando su recepción y por tanto soslayando su capacidad comunicativa y su influencia social. Jauss (1921,1997) profesor de lenguas y teoría de la literatura en la Universidad de Constanza, ha sido sin duda unos de los teóricos de la estética más importantes del siglo pasado. El conformó la escuela de Constanza, encabezó la “estética de la recepción” bajo un enfoque hermenéutico de las artes y fue uno de los renovadores más radicales de la estética contemporánea. Una de sus principales tesis consiste en sostener que las obras de arte sólo existen dentro del marco configurado por su *recepción*, es decir por las interpretaciones que de ellas se han hecho a lo largo de la historia. Esta recepción es un proceso abierto de formulación y corrección de nuestras experiencias y de la puesta en foco de la propia praxis experiencial cotidiana. Su estética acentúa de manera particular la historicidad y el carácter público del arte al situar en su centro al sujeto que percibe y el contexto en que las obras son recibidas.¹

¹ JAUSS, Hans Robert. “Pequeña apología de la experiencia estética” *Introducción* Innerity, Daniel. Barcelona: Paidós 2002. Pag. 9

Así, se enjuicia el carácter de la historia del arte que se ha reducido a la desgastada historia de las obras y sus autores, limitando la indagación de la manifestación histórica de la experiencia estética en todas sus dimensiones, e imposibilitando la restitución de la totalidad del sentido, *in actu*. La crítica de Jauss, inscribiéndose en la línea de la discusión de los años setenta, que polarizaba la reflexión teórica entre las posturas “idealistas” y “materialistas”, plantea un nuevo horizonte para el debate: el de la aplicación de la teoría de la recepción para una nueva comprensión del arte; el reconocer en definitiva el enlazamiento mutuo de la expectativa y la experiencia y la creación de un momento de nueva significación estética.

Una pregunta substancial que se plantea es: ¿Qué significa praxis estética? Nosotros añadiríamos con el objeto de iniciar esta tematización: ¿Qué significa hoy, experiencia estética? ¿Por qué y cómo influye esta indagación en la constitución de una teoría?

También queda implícita la exploración por la pertinencia de los juicios valorativos sobre el hecho estético, la validez del acto selectivo: ¿Es hoy admisible erigir una estética sobre la belleza? ¿Ha sido superado irremediabilmente el ideal clásico de la belleza, la *venustas* como condición *sine quanon* “omnicomprensiva de la estética?”². Esto lleva naturalmente a la cuestión sobre el valor del juicio estético y la posibilidad de su objetividad, en la actividad proyectual y de recepción, por ejemplo, de la arquitectura.

Para comenzar Jauss afirma que ni el iluminismo trascendental de Kant, ni la continuación de la doctrina aristotélica generan una teoría de la experiencia estética amplia y capaz de superar la función representacional del arte. Esto ha de suponer la búsqueda de una totalidad, la implicancia de pensar en una posible conciliación, aunque frágil por las pluralidades dispersas, de las partes integrantes de la experiencia, de tal manera que “a través de todas las fases de este proceso se realiza el descubrimiento de una identidad estética –la inadmisibile posibilidad de narrarse a sí mismo – puede ocupar el lugar de la búsqueda abandonada de la identidad de uno mismo”³. Este acercamiento fenomenológico a la significación de la experiencia ha llevado a caracterizar el hecho siempre implícito de la “voluntariedad de la comprensión estética del sentido”. Esta función o mejor cualidad social, radica en que el arte no puede pretender ningún tipo de legalidad por imposición y “que su verdad ni puede refutarse con dogmas, ni “falsificarse” por lógica”. Esta su libertad intrínseca demuestra “la capacidad emancipadora de su rebeldía, y explica el interés del *poder* por someter su fuerza esclarecedora y su seductora violencia”: así se reivindica la capacidad de supervivencia del arte, en la historia y frente a todos los hostigamientos, no porque este haya aportado algo a la solución de las exigencias materiales, sino, dirá Jauss, porque responde una necesidad que llena el carácter lúdico, libertario de la experiencia estética: El ritual es obligatorio, la danza voluntaria.

La superación de la concepción, diríamos representacionista de la estética - objetivismo por una parte y subjetivismo por otra - debe partir por reconocer la pervivencia histórica,

² DE LA CALLE R. “La Originalidad” en los planteamientos estéticos contemporáneos. Cayc, Revista de Estética, Buenos Aires 1984. Pag. 35

³ JAUSS H.R., *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus, Madrid, 1986. Pag. 76

demostrada a la luz de la hermenéutica (con una marcada experiencia y tendencia literaria por parte del autor), de las tres dimensiones o funciones básicas –*poiesis*, *aisthesis*, *katharsis*- de la praxis estética reconocidas como las actividades productiva, receptiva y comunicativa. Una segunda hipótesis del programa de Jauss y analizado en esta monografía, plantea al placer como la postura unificadora propia de las dimensiones señaladas.

El placer estético es pues un punto de primera importancia en la comprensión de este pensamiento. El comportamiento placentero es aquel capaz de independizar la producción de la recepción del arte, sin disociarlas, ni menospreciarlas. De hecho se revalorizan ambas funciones, diferenciándolas y asignándoles una cuota imprescindible en la experiencia estética.

Se ubica como primer hito para constituir la historia de la recepción a Aristóteles y su análisis del placer suscitado por los objetos ‘grotescos’, la admiración por la técnica perfecta de la imitación y la alegría por reconocer el arquetipo en lo imitado. En esta postura estético – receptiva, se unen en el placer, una derivación “extremadamente sensorial y otra altamente espiritual”. Sin embargo, Aristóteles intuye y descubre que la experiencia estética no se consume en el ver reconociendo (*aisthesis*) y en el reconocer viendo, sino que además, el que ve, se ve afectado por lo representado, se reconoce en los sujetos u objetos, puede dar rienda suelta a sus propias pasiones y en el paliativo, sentirse gratamente liberado “como si de una curación se tratase”. Esta identificación del placer catártico es una herencia que, la estética, a lo largo de su historia, ha restituido como un principio central.

Un segundo hito rescata los aportes de San Agustín para la formación y autoafirmación de la experiencia estética. San Agustín demarca “el buen uso de la sensualidad dirigido a Dios y el mal uso que es el que se entrega al mundo”, distingue además los conceptos de utilización y placer, *uti* y *frui*, de tanta significación para el objeto arquitectónico. La autoafirmación que el hombre puede obtener de su obra, le hace perder su interioridad, que por medio del olvido de sí (éxtasis) en la contemplación de Dios, le abre la única vía de salvación.

Un tercer momento para la génesis de la experiencia se refiere el conjunto de reflexiones sobre la retórica y la catarsis atribuida a Gorgias, con el descubrimiento del aspecto sensorial del lenguaje y con su teoría sobre la eficacia del discurso: “es capaz de conjurar el miedo, disipar el dolor, provocar la alegría y despertar la compasión”. Mientras que para Aristóteles el placer estético tiene como meta la disposición anímica del espectador de una tragedia y la liberación de su ánimo, Gorgias se interesa por la preparación del oyente de un discurso y por la transformación de su tensión pasional en una certidumbre nueva que de manera irresistible “formará su alma como ella desee”. Aquí se plantea el origen de la función comunicativa del efecto catártico, su poder persuasivo, la capacidad de seducción estética que contiene un objeto artístico.

Finalmente se atribuye a la concepción psicoanalítica de Freud, quien sitúa al placer estético en un contexto que concilia satisfacción ajena y autosatisfacción, la aplicación de una función nueva a la doctrina tradicional del placer catártico: “la liberación de más

placer de fuentes más profundas”. Se trata de la experiencia estética producida desde el afloramiento de lo reprimido, del “reencuentro con los ideales encarnados en los juegos infantiles, de los deseos celosamente guardados”. Proust, dice Jauss, confirma y evidencia que el placer así definido es capaz de alcanzar un aura de incomparable fuerza luminosa.

Así surge la pregunta: ¿Cómo se comporta la función estética del placer frente a otras funciones de la vida cotidiana? Para acercarnos a la diferenciación es preciso reconocer que, *disfrutar* y *trabajar*, forman desde la antigüedad, una oposición enlazada con el concepto de experiencia estética. Cuando el placer se logra liberar de la imposición práctica del trabajo y de las necesidades corrientes de la vida cotidiana, “el placer estético establece una “función social”, nueva, distinta, que ha caracterizado desde el principio la experiencia estética”. A su vez la diferencia existente entre el placer estético y el mero placer, en el contexto de la doctrina kantiana del desinterés y a sus precisiones relativas a la *distancia* estética, revelan que, en el placer elemental, “el yo se anula y el placer, en tanto sucede, es autónomo y no tiene relación con el resto de la vida; en cambio, el placer estético necesita *un momento más*, que demanda la adopción de una postura frente a la existencia del objeto, convirtiéndolo así en objeto estético”. La actitud estética por consiguiente, no sólo exige ver sin interés el objeto situado a distancia, “sino también que el observador que lo disfruta – como en el mundo lúdico al que se entra como un compañero de juego – lo cree como *objeto imaginario*”. “La experiencia estética por tanto, apoyada en el distanciamiento, se constituye en un acto que crea una figura de la conciencia imaginativa, de esa manera el objeto estético se constituye siempre a través del acto contemplativo del observador”. Jauss apela asimismo, a un análisis del interés estético, diferenciado de otro tipo de interés, explicándolo por el hecho de que el sujeto, en la medida en que hace uso de su libertad para adoptar una postura frente al objeto imaginario (objeto estético), es capaz de disfrutar tanto del objeto, como de sí mismo que al ejercer esta actividad, se siente liberado de su existencia cotidiana. El placer estético por tanto se produce siempre en la relación dialéctica de la autosatisfacción en la satisfacción ajena, en un precario equilibrio inestable, en uno de cuyos polos se halla el placer estético reducido al mero placer del objeto o a un misticismo de la forma (a una especie de fetichismo desde el punto de vista del marxismo hegeliano) y en el otro polo, una satisfacción sentimental del puro sujeto. Así la definición del placer estético como complacencia en la satisfacción ajena presupone la unidad primaria *entre placer que entiende y entendimiento que disfruta* y restituye la significación de *participación* y de *apropiación* de la experiencia estética. Esto permite a su vez desarrollar la capacidad productiva y receptiva y fundirlos, una en otra, completándose así, en la intersubjetividad o la función comunicativa, la totalidad del sentido de la obra.

Las funciones básicas planteadas como *poiesis*, *aisthesis* y *catarsis*, están unificadas pues por el “placer estético”. Aquí se hace una distinción fenomenológica entre comprender y reconocer, entre experiencia primaria y acto de reflexión, entre recepción e interpretación. El placer y el disfrute se inscribirían en la experiencia primaria, orientándose hacia la estética de la recepción y del “efecto”. De manera que se postula a la experiencia estética como un proceso dinámico (sino dialéctico) entre producción y recepción, de autor - obra - público, de arquitecto - formalidad arquitectónica - usuario, diríamos nosotros.

En términos generales, en su aspecto receptivo la experiencia estética, o *aisthesis*, se caracteriza por su temporalidad: conserva el tiempo perdido, nos libera, por así decirlo del tiempo real y hace presente, presentifica, en un mismo momento el futuro y el pasado, en tanto que formas posibles de actuación y reconocimiento de lo pasado y reprimido. Aquí habla del placer por el objeto en sí, el placer de lo presente, del impacto primordial, “de lo que se ve de una manera nueva”. Este componente estructural de la experiencia estética, *el modo de recepción* diría Sarquis (de acuerdo a la Investigación Proyectual), el *aparecer* del objeto estético y, de acuerdo con varias definiciones de arte, “la pura visibilidad”, está, en resumen, entendido: a) como un acto de ver reforzado, desconceptuado o renovado por el distanciamiento, b) como “un observar desinteresadamente la plenitud del objeto”, c) “en una palabra como *la compleja exactitud perceptiva* con la que se confiere carta de naturaleza al reconocimiento sensorial frente a la primacía del reconocimiento conceptual”.

En un amplio y eficaz análisis, básicamente sobre la estética literaria, Jauss demuestra la diversidad y multiplicidad de la percepción sensorial del hombre, demostrando que evidentemente esta no es una constante antropológica, sino más bien una tenaz mutación histórica: los distintos tipos históricos de *aisthesis*. Esto revela la cualidad intrínseca del arte, de descubrir o contraponer nuevas formas de experiencia en una realidad siempre cambiante.

¿Cómo poder en este caso, interpretar al productor artista y al usuario, a lo largo de la historia de la arquitectura, y medir los derroteros de su conciencia receptora? El análisis debería, partiendo desde la *aisthesis* griega, (ejemplo paradigmático del disfrute de un presente pleno, que colma el campo óptico de la conciencia, lejos de la inquieta visión retrospectivo/perspectivista contemporánea o *aisthesis* moderna) llegar a dilucidar el planteamiento de Jauss, en torno a la última o más reciente crisis de la *aisthesis*, demostrativa de los años 70: la contraposición creciente entre una producción artística exclusivamente de consumo, *la industria cultural* analizada certeramente por Adorno, y otra sólo de reflexión; en otras palabras, la estética exotérica frente a la esotérica.

El vaticinio de Jauss, ante una irresolución de la crisis descrita, se está cumpliendo parcialmente en el mundo actual: el retorno del solipsismo contemplativo propio del *aura*. Sin embargo es necesario reconocer también que el distanciamiento entre lo esotérico y exotérico ha perdido significación en un mundo globalizado, desideologizado y de alta competitividad. Paradójicamente el esoterismo, ante el reino del mero efecto degradado de la industria cultural, la *mass media*, parecería ser la opción para instaurar nuevos estímulos seductores para la conciencia receptora y ganar un “nicho” cautivo consumidor del objeto estético y lograr al menos un “happy few”. Para la arquitectura, coincidiendo con la postura de R. Scruton, su carácter de objeto público impuesto⁴, la distingue de las demás artes, así la *aisthesis* en realidad parecería acaecer sobre el escenario de una ampliación natural de las actividades humanas “normales”, la estética diríamos de la vida cotidiana, más explícitamente los límites de los imaginarios sociales de una colectividad.

⁴ SCRUTON R., *La estética de la arquitectura*. Alianza Ed. Madrid, 1985, 1979, pag. 21

Coincidimos con Solá-Morales cuando afirma que: en el sistema de la edad clásica lo estético era, en todo caso, un área específica precisamente ligada a la práctica de lo concreto, lejos de la pretensión de totalidad de un sistema ontológico. Pero en la transposición al mundo actual “la experiencia contemporánea hace que lo estético tenga sobre todo el valor de un paradigma”. Así, de lo estético se reconoce el modelo de nuestras vivencias más ricas, más duraderas, más verdaderas en relación con un mundo real difuminado e impreciso. Aún así la experiencia estética no está en el centro del sistema de referencias del sujeto actual, ocupa todavía una posición descentrada, pero esta forma de periferia, no esta valorada como marginal, más al contrario tiene un alto valor paradigmático. Las experiencias estéticas son de alguna manera para el hombre del mundo de hoy, el modelo más sólido, más fuerte, paradójicamente frente a un hecho artístico *débil*, en la escala de lo que se reconoce como verdadero y real⁵.

Esta visión asume la necesidad de convertir la experiencia estética de la obra de arte, en concreto de la arquitectura, en *acontecimiento*. La nueva temporalidad, el azaroso instante que guiado sobre todo por la casualidad, se produce en un lugar y momento imprevisible. La danza y la música y otras obras de arte, dice Solà Morales, expresan la experiencia de la temporalidad como acontecimiento dado de una vez y después, desvanecido por siempre jamás. El arte, la arquitectura, en este caso, no refuerzan una posición dominante, sino aceptan la verdad de sus frágiles presencias.

En su aspecto comunicativo la experiencia estética, o *catarsis*, corresponde por una parte a la aplicación o uso práctico del arte para cumplir “su función social: la comunicación, inauguración y justificación de normas de conducta”⁶ y por otra, al ideal y determinación de todo arte autónomo de lograr liberar al observador de los intereses concretos y opresiones de la realidad cotidiana y transportarlo al ejercicio de la libertad estética del juicio, mediante el deleite en el placer ajeno y la propia complacencia lúdica del deber ser o del querer ser. Aquí no podemos dejar de pensar en la reflexión de J. Savranski, cuando se refiere a la arquitectura como “disciplina disciplinante” porque norma socialmente el espacio del hábitat,⁷ sin embargo este hecho no se cumple por un acto de comunicación, sino de presencia, de espacio ocupado. Al respecto, vale la pena repasar la postura de W. Benjamin en cuanto a la traducción: “Cuando nos hallamos en presencia de una obra de arte o de una forma artística nunca advertimos que se haya tenido al destinatario para facilitarle la interpretación”⁸. Para él, el concepto de un destinatario ideal es funesto para todas las explicaciones teóricas sobre el arte. No existe obra de arte que trate de atraer la atención del observador, porque “ningún poema está dedicado al lector, ningún cuadro a quien lo contemple ni música alguna a quienes la escuchan”, para él no existe la función de comunicación, pues reduciría al objeto estético a la mera intermediación. En esta postura, Benjamín lo que hace, en realidad, es reducir al sujeto de la catarsis, a mero

⁵ ROJAS, Ramiro, *Finalidades externas y finalidades internas. En la Investigación proyectual y desde la filosofía, la antropología y la estética, su interrelación posible en el procedimiento prefigurador*. Monografía MOTPU. UMSA-UBA, La Paz, 1997.

⁶ *Ibid.*, pag. 76

⁷ ROJAS R., *Perspectivas contradictorias en torno a la traducción de lo verbal a lo visual*. Monografía MOTPU. UMSA-UBA, La Paz 1998, pag 7

⁸ BENJAMIN, Walter. *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Sur, 1967

operador, otro instrumento de la traducción vacía, no como sujeto de la vivencia del sentido de la obra estética.

Para Jauss, sólo es posible entender la función catártica si se toma en cuenta a la concepción aristotélica del placer catártico; la crítica agustiniana de la satisfacción de la *curiositas* y, la capacidad de las emociones para dar convicción al discurso, expuesto por Gorgias. La catarsis no sólo se expresa a lo largo de la historiografía de la experiencia estética como reproductora o alteradora de normas de conducta, sino como opción didáctica (el teatro moderno podría ser entretenido y didáctico a la vez). Hoy la catarsis parecería haber cubierto la posibilidad de encontrar un “consentimiento total y sin reserva”⁹, en un marco de inmediatez y de vida, la oferta de objetos culturales.

Por último la experiencia estética – productiva, o *poiesis* - siguiendo a Hegel, concuerda con el acto creativo que no sólo satisface la necesidad general de “ser y estar en el mundo y sentirse en él como en casa, al quitarle al mundo exterior su fría extrañeza”¹⁰ además de disfrutar de la percepción de los objetos y convertirlos en obra propia, alcanzando con ello un saber, diferenciado tanto de la conceptualización de la ciencia, como de la “praxis utilitaria de la manufactura en serie”.

Aristóteles refería el *saber poiético* al placer producido por la obra hecha por uno mismo. La “*poiesis*, uno de los tres componentes aristotélicos del hacer científico, de donde deviene poesía, quiere decir en griego, producción, fabricación, es decir una actividad que tiene un fin distinto de ella misma, por tanto, hacer creativo, generador de *otra* cosa, una obra; en contraposición la *praxis*, es una actividad cuyo fin es ella misma, no algo externo del hacer mismo, de la actividad o *enérgeia*. Finalmente otro tipo de praxis, la *theoría*, ve y discierne el ser de las cosas en su totalidad, no es totalmente autosuficiente porque necesita de las cosas para saberlas. Los griegos valoraban en alto grado a estos dos últimos componentes, porque realizaban la preciada autarquía o la autosuficiencia del ser, a partir de sí mismo. En tanto que, siguiendo a Castoriadis, la historia es esencialmente *poiesis*, creación y génesis ontológica en y por el hacer y el representar/decir de los hombres”¹¹.

Para San Agustín ese placer estaba reservado para Dios, mientras que desde el Renacimiento, es un rasgo que caracteriza a la autonomía del arte.

Históricamente el aspecto productivo de la experiencia estética se describe como el proceso de liberación de la *poiesis* estética de las ligaduras tradicionales impuestas al hacer productivo. Inicialmente los griegos iniciaron estas ataduras ubicando el hacer productor (*poiesis*) como supeditado a la actuación práctica (*praxis*) y también, como función propia de los esclavos. Sin embargo, esta subordinación de la *poiesis* a la *praxis* Aristóteles la atribuye a una jerarquía del saber en la que la actividad del artesano y del artista considerado como un hacer realizado con sabiduría “*techne*”, se aparta del trabajo inferior de los esclavos que solo son capaces de obedecer órdenes. Así, el saber poiético a

⁹ ADORNO T. y MORIN E., *La industria cultural*, Ed. Galeran, Buenos Aires, 1967, pag. 17.

¹⁰ Según JAUSS H.R., *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus, Madrid, 1986., citando a Mittelstrass (1970).

¹¹ ROJAS R., *Ibid*, pag. 3

diferencia de la razón moral puede tener grados de perfección “en el ámbito del saber práctico elogiamos la sabiduría (*sophia*) de los maestros sublimes como Fidias, en tanto que escultor de la piedra, o Polícleto en tanto que escultor del metal. De modo que, por sabiduría, entendemos solo la perfección de su saber”. Así, la obra de arte – considerada aquí como la forma más alta de la *techne* – queda fuera del par opuesto entre trabajo y virtud: y cuya trayectoria de perfección conduce a la sabiduría filosófica.

A partir de esta visión la concepción de la *poiesis* asume los avatares de cada momento histórico que va decantando su conceptualización, desde aquel hacer productor subordinado hasta el concepto del saber poiético. Mittelstrass plantea reanudando la postura Aristotélica que mientras el saber teórico se basa en presentar proposiciones verdaderas y el saber práctico en juzgar como buenas o malas las acciones, el saber poiético nos indica lo que se puede *hacer*. Así, el saber poiético supera el horizonte de la *imitatiu naturae* e instaura la autonomía del arte. La emergencia del sujeto *poiético*, visto anteriormente por los ojos de Merleau - Ponty, no es otro que el sujeto de la creación en plena práctica, en su accionar vital, en el acto de hablar, ver, moverse o actuar, no en un cuerpo objetivo, sino en uno fenoménico y en su propia espacialidad vital. De ese modo es que prestando su cuerpo al mundo que un arquitecto, por ejemplo, cambia el mundo en obra, en el acto creativo, en la práctica proyectual, en tanto sujeto cuerpo y sujeto estético o fáctico.

La *poiesis*, la *aisthesis* y la *catarsis* consideradas como las tres categorías básicas de la experiencia estética, en esta concepción, no son planos intersectados o articulados sino funciones independientes relacionadas: no podemos reducir las unas a las otras pero, ellas si pueden establecer una relación de causas. Así la relación causal entre *poiesis* y *aisthesis* hace que por ejemplo el autor asuma roles de espectador y viceversa, pudiendo experimentar en la contradicción este cambio de actitud. La *aisthesis* progresiva que por ejemplo se percibe en una agregación de varias generaciones de lectores intérpretes de un texto o una obra, logra la plenitud de su significado superando ampliamente su horizonte originario. Entre *poiesis* y *catarsis* puede originarse la intención de llegar a un destinatario para transformarlo y educarlo por los efectos de la obra extendiéndose esto incluso al propio productor: El autor puede tematizar “el poetizar del poetizar”.

Sin embargo la función catártica ¿es la única transmisora de la pretendida capacidad comunicativa de la experiencia estética? También la *aisthesis* transmite comunicación, afirma Jauss, como cuando por ejemplo el observador en un acto contemplativo que renueva su percepción, capta lo percibido como una comunicación del mundo ajeno o cuando, en el juicio estético aprehende una norma de conducta. También la actividad *aisthética* puede convertirse en *poiética*: el observador puede asumir el objeto estético como imperfecto, abandonar su postura contemplativa y convertirse en copartícipe en la creación de la obra, con lo que perfeccionar la concretización de su figura y su significación.

Esta situación vacilante entre el puro placer de los sentidos y la simple reflexión, ha sido descrita de la manera más gráfica, en un aforismo de Goethe, que anticipa la conversión *poiética* de la *aisthesis*: hay tres tipos de lector: *el que disfruta sin juicio; el que sin*

disfrutar, enjuicia y otro, intermedio, que enjuicia disfrutando y disfruta enjuiciando; este es el que de verdad reproduce una obra de arte convirtiéndola en algo nuevo.

El marco actual parece ser siguiendo a R. De la Calle¹² que la evidente tendencia a recurrir a la teorización estética se acrecienta de manera especial precisamente en aquellas situaciones y momentos históricos en los que la praxis estética atraviesa determinados y conscientes momentos críticos generándose un profundo y generalizado replanteamiento del “hecho artístico” que afecta de algún modo a la misma concepción de la creatividad.

¿Es el momento actual? ¿Podemos arrancar de las concepciones de la *poiesis*, *aisthesis* y *catarsis* de la experiencia estética para recuperar el cada vez más complejo y difuso papel del arte en la contemporaneidad? En lo que si estamos de acuerdo es en que lo que aún identifica y define el arte auténtico es su facultad de trascender la realidad existente, sobrepasar la normalidad instaurada, la posibilidad de que el acto proyectual, creativo, estético, sobrepase críticamente la “*forma*” y la iconicidad instaurada por la modernidad o sea la manipulación instrumental de un “material” con propiedades “naturalmente inherentes” tipificadas racionalmente. De esa manera el planteamiento que se asume supone crear nuevas *significaciones o matrices de significación*, y, a partir de las posibilidades emergentes de las significaciones imaginarias de una colectividad, contribuir conscientemente, preconcebidamente a “la mutación de sentido que instaura el sujeto de la significación en su relación con el mundo significado”.

¹² Ibid., Pag. 33

Bibliografía.

- ADORNO T. y MORIN E., *La industria cultural*, Ed. Galeran, Buenos Aires, 1967, pag. 17.
- BENJAMIN, W. *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Sur, 1967
- DE LA CALLE R. "La Originalidad" en los planteamientos estéticos contemporáneos. Cayc, Revista de Estética, Buenos Aires 1984.
- JAUSS H.R., *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus, Madrid, 1986.
- _____, *Pequeña apología de la experiencia estética*" Introducción Innerity, Daniel. Barcelona: Paidós 2002
- MERLEAU-PONTY, M. -*La fenomenología de la percepción*. México. F.C.E., 1957 *La prosa del mundo*. Madrid, Taurus 1971
- _____, *El ojo y el espíritu*, Buenos Aires, Paidós, 1977
- ROJAS R., *Perspectivas contradictorias en torno a la traducción de lo verbal a lo visual*. Monografía, MOTPU-UMSA-UBA, La Paz 1998
- _____, *Finalidades externas y finalidades internas. En la Investigación proyectual y desde la filosofía, la antropología y la estética, su interrelación posible en el procedimiento prefigurador*. Monografía MOTPU- UMSA-UBA, La Paz, 1997.
- SARQUIS J., *Mapa de la contemporaneidad*, Documento de trabajo MOTPU- UBA La Paz 1998
- SCRUTON R., *La estética de la arquitectura*. Alianza Ed. Madrid, 1985, 1979,
- SAVRANSKY C., *Temas de Monografía*. Documento de trabajo. MOTPU-UBA, La Paz, 1997
- _____, *El sujeto poético en la traducción*. Documento MOTPU-UBA, La Paz 1997
- _____, *Imaginario y mediaciones*. Documento MOTPU-UBA, La Paz 1997