

EXISTIR SIN SER VISTO. APROXIMACIONES A UNA TEORÍA
DEL SUJETO ESPECTADOR

*Existing without Being Seen. Approaches to a Theory
of the Spectator*

Luis PUELLES ROMERO
Universidad de Málaga

BIBLID [(0213-356)9,2007,41-60]

Fecha de aceptación definitiva: 15 de septiembre de 2006

RESUMEN

Desde la constatación de un sorprendente desequilibrio entre la evidente participación del espectador en el hecho artístico y la escasa dedicación que sin embargo ha recibido por parte de la Estética y la Historia del arte, estas páginas indagan en las razones de esta insuficiencia de la teoría, además de aportar algunos puntos de vista de utilidad para la elaboración de una *estética de los espectadores* que concrete y complete la Estética de la Recepción de la Escuela de Constanza.

Palabras clave: Estética, espectador, historia del arte.

ABSTRACT

This article stems from the obvious lack of balance between the active participation of the spectator in the artistic event, and the lack of attention he has received in Aesthetics and Art History. It explores the reasons for this insufficiency in art theory, as it puts forward an outline for an aesthetics of the spectator that can be added to the reception theory of the Constance School.

Key words: Aesthetics, Spectator, Art History.

En Estética siempre se le olvida a uno algo después de cerrar penosamente el baúl, y es menester volverlo a abrir y volverlo a cerrar y, al cabo, comenzar de nuevo. Con una peculiaridad: eso que habíamos olvidado es siempre lo principal.

José Ortega y Gasset, «Adán en el Paraíso»

I. PRESENCIAS Y AUSENCIAS

No encuentro mejor modo de presentar el argumento que quisiera desarrollar en estas páginas que invitando a la lectura de unas líneas de Hans Robert Jauss en las que se percibe con claridad la pertinencia de su propuesta de una *estética de la recepción*:

La historia de la literatura, como la del arte, en general, ha sido durante demasiado tiempo la historia de los autores y las obras. Reprimía o silenciaba a su «tercer componente», el lector, oyente u observador. De su función histórica, raras veces se habló, aun siendo, como era, imprescindible. En efecto, la literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras¹.

Será este *tercer componente* el que aquí nos ocupe; o, diciéndolo más precisamente, lo que centrará nuestra atención es la comprensión de las razones por las que, como bien diagnostica Jauss, la instancia –social, cultural, histórica– de recepción de la obra de arte ha sido la gran ausente entre los objetos disciplinares concernientes al hecho artístico.

Pero no sólo ha permanecido la figura histórica de lo que llamaré el *sujeto espectador*² desatendida por parte de las historiografías –al menos así ha sido hasta las últimas décadas, como enseguida veremos–, sino que tal elusión lo es de una instancia cuya participación en la satisfacción del hecho artístico es *evidente*. Imprescindible y evidente. Por parte de la historiografía artística se ha privilegiado el análisis de la obra artística (como objeto físico o simbólico); o, en un grado no menor, estos estudios han conducido sus esfuerzos hacia el conocimiento de los artistas, o hacia los *estilos artísticos* (por decirlo de algún modo en el que pudiéramos integrar las corrientes, los movimientos, las escuelas...), pero, sorprendentemente, el tercer componente, de existencia y relevancia para la explicación de la

¹ JAUSS, H. R., «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», en: MAYORAL, J. A. (coord.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, p. 59. La circunstancia de que la Estética de la recepción (con independencia de que sus principales defensores sean profesores de literatura) tenga su objeto privilegiado en el lector y la lectura y menos en el espectador (de la obra artística) es ya reveladora de los comentarios que aquí haré, los cuales, por cierto, habrían de completarse con la propuesta de una *estética de los espectadores*.

² Con la fórmula *sujeto espectador* estoy queriendo decir «sujetos espectadores». La historicidad y empiricidad de esta figura exigen que la pensemos en la complejidad de lo plural. Desearía que esta aproximación al sujeto espectador fuese una teoría de su irreductibilidad a unidad conceptual.

historia del arte siquiera tan evidentes como la que se otorga a las propias obras, ha quedado excluido de su tratamiento historiográfico. Esta ausencia de análisis nos deja constatar una llamativa disimetría entre la existencia fundamental del sujeto espectador como figura de acusada dimensión social y cultural y, como digo, la escasa atención que ha recibido desde las diversas disciplinas que lo presuponen sin definirlo.

La intención de este trabajo es la de mirar al espectador, mirar al que mira, y hacerlo desde el desconcierto producido por la constatación de la ausencia disciplinar de una presencia sociocultural evidente. Acaso *demasiado evidente*. En tal situación, podríamos pensar en cómo pesa sobre el sujeto espectador –necesariamente histórico y sólo así susceptible de identificación conceptual– la invisibilidad que Allan Poe imaginó para su *carta robada*: evidente, demasiado evidente, y, por lo tanto, alcanzando la condición superior de volverse invisible. «De su función histórica rara vez se habló, aun siendo, como era, imprescindible», escribía Jauss.

Cambemos el paso. Revisemos lo que se acaba de leer con la intención de dar crédito a una fecunda paradoja. Pasemos, primero, a creer que no es verdad lo hasta aquí afirmado; aún más, quedemos convencidos de que no es verdad: porque efectivamente no es verdad. Gran parte de las teorías estéticas, en su sentido más amplio –si es que hay algún sentido *estricto* en esta fórmula–, propuestas a partir de los años cincuenta y sesenta ha hecho de las implicaciones contenidas en el factor de la recepción literaria, sonora o visual su principal objeto de estudio y problematización. Y no sólo. En orden simétrico, en los territorios explorados por las artes occidentales durante estos mismos años se percibe un interés similar. De un modo sumamente interesante, los «libros de Estética» y las obras de arte producidas en los últimos sesenta años comparten la misma diana: la teoría y la praxis artísticas coinciden en *apuntar al espectador*; en implicarlo, en incorporarlo. Nunca antes como ahora «se habla de él» (por parte de los teóricos) y nunca antes como ahora se le habla y se le hace hablar (por parte de las operaciones artísticas)³.

Pero, ¿dónde está la fecunda paradoja? Cuando los filósofos y los artistas apuntan al espectador, éste, como trataré de mostrar, va dejando de existir, extinguiéndose o mutándose hacia otros estatutos de la recepción. La preocupación de estas décadas se rige por una paradoja: cuanto más nos interesa el espectador, más

³ En la década de los sesenta se producen dos circunstancias de gran relevancia. Por una parte, el *fin artístico de la distancia y la incorporación del espectador*, que tiene su correlato en el fin de la obra «cerrada» (la obra abierta incorpora al espectador hasta hacerlo desaparecer, bien como coautor, bien como intérprete); por otra parte, *el espectador se sitúa en el centro de la teoría*, instituyéndose en objeto de conocimiento de las más relevantes corrientes del pensamiento contemporáneo. En este sentido, la importante obra de Gadamer *Verdad y método*, de 1961, inicia un camino de exploraciones que se continúa con el texto de Jauss «La literatura como provocación» (1967), fundacional de la Estética de la recepción. Además, la *Fenomenología de la experiencia estética* (1953), de Mikel Dufrenne, o la *Obra abierta* (1962) de Umberto Eco, responden al mismo clima de *participación* del receptor que se advierte en las prácticas artísticas de aquellos años. La fenomenología, la hermenéutica y la semiótica miran hacia el estatuto de la recepción.

preciso será predicar de él su desaparición. O dicho de otro modo: la existencia histórica del espectador (su «duración» como figura significativa de la modernidad) coincide con su invisibilidad y su inexistencia teórica. Por lo mismo, cuando obtiene protagonismo para la teoría y las artes de los años sesenta, se asiste a la consumación de su desaparición, la cual se inició –o sea, se inició el principio del fin del «espectador»– en las últimas décadas del siglo XIX. Pronto veremos con mayor detalle todo esto, pero hasta este momento sólo he querido formular con la mayor evidencia los extremos de lo que efectivamente me parece una fértil paradoja: sólo se piensa al espectador cuando éste ya no está; sólo se «implica» artísticamente al espectador a condición de que éste deje de ser y significar cuanto vino siendo y significando en el transcurso de la modernidad nacida en el siglo XV. Quien *participa* (sensorial o *conceptualmente*) en la acción artística, en la *performance*, en el *happening*, quien recorre con su cuerpo la *instalación* artística o la intervención *land art*... no es ya *el espectador* que ocupó los palcos en los grabados de Daumier o en las novelas de Stendhal, Balzac o Flaubert. La paradoja consiste en que sólo no siendo «evidenciado» se mantiene vivo el espectador; sólo a condición de permanecer invisible –de no ser mirado– posee esta figura presencia histórica decisiva para la comprensión del hecho artístico.

II. INSUFICIENCIAS DE LA TEORÍA ESTÉTICA

Si hasta aquí nos hemos referido a lo que con cierta indulgencia podríamos llamar *el olvido* del tercer componente, tal como se ha producido por parte de la historiografía artística, circunscrita con tanta frecuencia a las diversas metodologías hermenéuticas del objeto artístico, se nos presenta como todavía más significativo cuanto ha ocurrido con el sujeto espectador en las lindes específicas de la Estética filosófica, la cual pareciese ser el lugar natural de reflexión acerca del espectador, por ser su interés natal como disciplina el *conocimiento sensible* (la ontognosis de lo sensible), la experiencia estética, el placer, el gusto... (en definitiva, la constelación de problemas concernientes a la recepción), en contraste con el interés de las *poéticas*, centradas en las condiciones de creación-producción. Por tanto, aquí no convendría hablar de olvido, sino más bien de suplantación o traición. La Estética filosófica, tan subordinada tradicionalmente a las grandes aportaciones kantianas (y tan olvidadiza de cuanto se contiene en Baumgarten y en las estéticas sensualistas del orbe empirista y rococó), ha llevado a cabo la suplantación de la historicidad del sujeto espectador por la entronización del concepto ilustrado de *sujeto estético*. La Estética ha hecho de éste su objeto privilegiado hasta impedirle el conocimiento del sujeto de experiencia observado desde la consideración de su historia cultural y no desde el punto de vista predominante del esquematismo kantiano, por el que aquél quedó suplantado por la abstracción (y reducido a ella) de cultivo filosófico a la que responde la noción de sujeto estético –y especialmente la de sujeto de juicio estético.

En este sentido, lo que de verdad sorprende no es tanto que la historiografía del arte haya obviado al espectador, sino que la estética filosófica haya perpetrado, más que la elusión, la suplantación –de la que la propia estética filosófica ha venido siendo la historia de su legitimación– del sujeto espectador por el sujeto estético, el cual se erigió desde Kant en objeto conceptual de la disciplina estética, dedicada ésta desde entonces a restar o sumar atributos esquemáticos (desinterés, distancia, libre juego de las facultades, pretensión de universalidad, finalidad sin fin...), ajenos a las determinaciones de lo histórico e insensibles a la compleja pluralidad de matices contenidos en la figura del espectador. De este modo, los filósofos prefirieron conceder el reinado al concepto de sujeto estético y destronar así a esta otra figura, mundana y *moderna*, de mayor heterogeneidad empírica, menos reducible a abstracción categorial; el sujeto de experiencia, de excitación y sentimentalidad, el sujeto *interesado*, implicado emocionalmente, empático, aburrido, indignado... quedó constreñido en los estrechos márgenes sobre los que reposa, desde Kant a Adorno, el concepto universalizante, ilustrado y transhistórico de *conciencia estética*.

Cabría suponer que la teoría estética no ha tenido ojos para el espectador: es como si hubieran jugado a evitarse (quizá por la razón de un temor recíproco: valdría pensar cuánto se temen «el filósofo» y «el espectador»). La enorme influencia de la formulación kantiana de *sujeto estético* orilló la posibilidad de pensar al sujeto espectador característico de las estéticas de la excitación y la sentimentalidad aparecidas en el marco del rococó. Cuando, tras el neoclasicismo, a partir del romanticismo y la revolución burguesa de 1830, el espectador adquiere el protagonismo social que no dejará de crecer a lo largo del siglo XIX (basta recordar las caricaturas de Daumier o las escenas del ocio burgués de Manet y Degas), la disciplina estética ha dejado en gran medida de ser una teoría estética para ser, con los idealistas y los románticos, una teoría (metafísica) del arte, que se extenderá plácidamente hasta Heidegger. Sólo cuando comienza a declinar esta tradición, la de la filosofía del arte, a partir de los años sesenta, se aprecia como necesario pensar al espectador⁴, quien siempre estuvo y nadie lo vio –en este caso no por su poca relevancia, sino porque los filósofos, Kant o Hegel, Kant y Hegel, miraban hacia otros problemas: el del sujeto estético, al que, como veremos, con tanta injusta frecuencia se le ha querido asimilar; o el del arte como objeto predominante de la teoría estética. En síntesis, un olvido que, además, lo ha subordinado a estas dos líneas de trabajo de la disciplina estética: lo estético (la estetización de la recepción) y lo artístico (la consagración romántica e idealista que hizo del arte el objeto preferente de la estética). El resultado es que el espectador, por tanto, ha permanecido invisible, inadvertido: desapercibido.

⁴ Ha sido Jean-Marie Schaeffer quien ha advertido, en *Les célibataires de l'art*, acerca de los excesos *especulativos* traídos por la ontología del arte de cuño hegeliano-heideggeriano, y sobre la pertinencia de pensar –acaso hoy más que nunca– las nuevas derivas pragmáticas de la experiencia estética.

Por su parte, Nietzsche, ahora en el final del siglo romántico, eludirá la mirada al espectador reclamándole que se transforme en artista (propuesta que será legado para las vanguardias). Si Kant y Hegel no consiguen verlo, Nietzsche, de modo diferente, prefiere calificarlo como una figura decadente y nihilista, reactiva, y pondrá a cambio su conversión en «artista de sí»⁵.

Acudamos de nuevo a Hans-Robert Jauss, a su *Pequeña apología de la experiencia estética*, y asumamos como tarea propia la que este autor reconoce como aún no realizada:

No es casualidad que la estética no se fundara como ciencia autónoma hasta la Ilustración del siglo XVIII. La teoría del arte, que precedió a la estética en el seno de la filosofía y la teología, se limitó a la ontología de la antítesis estética y remitió casi siempre la pregunta por la praxis de experiencia estética a la poética normativa o a la subordinada doctrina de los afectos. Una historia de la experiencia estética, que aún no se ha escrito, debería descubrir la praxis productiva, receptiva y comunicativa del comportamiento estético en una tradición que, en buena medida, ha sido encubierta o ignorada⁶.

Ignorada, por parte de la historiografía del arte; *encubierta*, como digo, por parte del kantismo estético, que es casi como decir –mas nos pese– la historia más institucional y académica, y también más «filosófica», de la estética.

Creo que vale la pena hacer caso a Jauss y procurar avanzar en el estudio de la *historización* del espectador observando cómo éste se produce en el transcurso de la modernidad a través de rasgos cambiantes y radicalmente históricos y, por lo demás, cómo la ideología estética ha venido practicando la suplantación o usurpación a la que me he referido; de qué modo y hasta qué punto el sujeto estético, variación filosófica, abstracta y trascendental, del sujeto espectador, ha conseguido constituirse como protagonista del discurso de los filósofos. «Una historia de la experiencia estética, que aún no se ha escrito...». Atendamos a esta pista e intentemos ofrecer una propuesta de comprensión histórica del sujeto espectador, esto es, un esquema del recorrido que pudiera hacerse por la génesis moderna de esta figura, recalando en sus discontinuidades e interrupciones, para procurar, de este modo diacrónico, fijar, modestamente, los puntos de abordaje de aquella historia de la experiencia estética –irreductible desde luego a experiencia «estetizada», distanciada o desinteresada– que Jauss nos invita a pensar.

⁵ Cfr. NIETZSCHE, F., *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 120-1. Agamben ha dedicado el primer capítulo de *El hombre sin contenido* (Barcelona, Áltera, 1998) a esta cuestión, decisiva para acceder al antikantismo nietzscheano.

⁶ JAUSS, H. R., *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 47.

III. CONFRONTACIONES: SUJETO ESTÉTICO Y SUJETO ESPECTADOR

En fin, habría que definir la conducta estética como la capacidad de estremecerse; como si la carne de gallina fuera la primera imagen estética. Lo que después se llamó subjetividad y que se libera de la ciega angustia del estremecimiento es también su despliegue; nada tiene vida en el sujeto, sino lo que se estremece...

Th. W. Adorno, *Teoría estética*

Con la intención de proponer algunas diferencias que nos permitan tratar al espectador sin asimilarlo al sujeto estético, este epígrafe lo dedicaré a indagar en el estatuto específico de uno y otro detallando el modo y grado que les es propio respecto a dos puntos de vista: según su actitud o conducta (que no son lo mismo pero que definiré conjuntamente), lo que nos advertirá acerca de su modo y grado de *participación-implicación*; y, por otra parte, complementaria de la anterior, desde el punto de vista del objeto suscitante de lo que se viene llamando «experiencia estética».

1. *Por la actitud-conducta*

Desde este punto de vista, la diferencia más destacable entre el sujeto estético y el espectador es que el primero se define a través de la capacidad de formulación de un *juicio* propio y susceptible de ser defendido (y hasta concebido desde la pretensión de universalidad...) entre otros sujetos con los que coincidir o disentir. Por su parte, pudiéramos reconocer como atributo principal del sujeto espectador el de su exposición a la *experiencia*. En este sentido, ha sido Jean Marie Schaeffer quien ha señalado la pertinencia de esta distinción:

Tradicionalmente se considera que el *enjeu* central de la reflexión estética reside en la cuestión del *juicio estético*. No es así: el hecho de que la conducta estética sea efectivamente una conducta apreciativa no implica de ningún modo que su finalidad, su esencia, resida en la formulación de juicios evaluativos. Si el esteta –aquel que se da a una actividad cognitiva dejándose guiar por el (dis)placer que le procura esta actividad misma– y el juez –aquel que aporta un juicio sobre el objeto aprehendido en el marco de la relación cognitiva apreciativa– cohabitan a menudo en la misma persona, ellos son distintos y el primero puede pasar sin el segundo⁷.

Bastaría con que diésemos respectivamente a «el esteta» y a «el juez» de Schaeffer los nombres de sujeto espectador y sujeto estético para que su

⁷ SCHAEFFER, J. M., *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 17.

consideración encaje limpiamente con lo que aquí se está sosteniendo. De lo que se trata entonces es de observar de qué manera se definen ambas instancias en sus vínculos con el objeto estético (artístico o no); de qué manera y en qué grado de implicación, participación, de proximidad o distancia, se sitúan –o son situados– uno y otro.

Del sujeto estético cabría decir que *es* en el juicio (es esencialmente juez) y, por lo tanto, *es* a distancia. No puede no estar a distancia. Esto hace que su posición sea externa al objeto, al que juzga formalmente y «desde fuera», sin dejarse llevar por el poder de la representación. En coherencia con esto, el sujeto estético es, idealmente, sólo sujeto estético, quedando libre de toda estimación ética o pragmática. En disonancia con él, el sujeto espectador no dispone de la distancia, quedando expuesto a la experiencia que pueda suscitarle la acción artística. El sujeto espectador es eminentemente ético, y su actitud se rige por la implicación moral, y su juicio –prescindible aunque susceptible de formulación– se rige por los efectos emocionales y morales que le despierta el objeto. *Está* en la experiencia, y su participación no es formal sino de internamiento emocional en la trama⁸. Está en la experiencia hasta el grado de poder decir que su experiencia no es sin más la de sentir placer (también el sujeto estético siente placer: el de la belleza), sino la de *vivir* la ficción. Es un sujeto de *vivencia* (moral). Sobre esta vivencia, esencial a la experiencia del espectador (y rigurosamente ausente de la experiencia del sujeto estético), hay unas palabras de Rubert de Ventós en las que recuerda una acertada advertencia de Vargas Llosa:

Decía Vargas Llosa que para saber en qué consiste lo melodramático o lo cursi hay que empezar por responder espontáneamente –ortodoxamente– a sus solicitudes: sentir la fascinación de la hipérbole emocional y de la polarización moral (vizconde y huérfana, amor y parálisis). Podremos quizás acabar calificando el melodrama de «atentado directo a mis glándulas lacrimales», pero sólo si hemos empezado por sentir y responder generosamente a sus efectos –por dejarnos contagiar por ellos. Por esto quienes se aproximan a los musicales de los 30, a los seriales radiofónicos, a los *chateaux* decorados por «Elle» o al salón de sus viejas tías armados ya con los conceptos culturales en uso (retro, camp, kitsch, etc.) no podrán nunca entender lo que han empezado ya por estudiar o analizar, por juzgar o definir⁹.

⁸ Toda *La deshumanización del arte* de Ortega se sostiene sobre la diferencia entre una experiencia bastarda (de clase *b*), determinada por la identificación apasionada, y una experiencia puramente estética, capaz de admirar la representación sin penetrarla moralmente. La experiencia estética correcta, o sea, ascética y emocionalmente imperturbable, es, además del último umbral de la distinción burguesa, la mejor manera de dar al juicio estético (deseo de admirar) cuanto se resta a la posibilidad gozosa de la vivencia empática.

⁹ RUBERT DE VENTÓS, X., *Crítica de la modernidad*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 32. «¿Hemos de limitarnos, pues, a experimentar lo que nos ocurre? ¿Hemos de abandonar toda aspiración a distanciarnos y a explicar objetivamente esta experiencia? En absoluto. Lo que ocurre es que ahora sabemos que nuestro objeto está allí, afuera, sino que es un sistema del que formamos parte; un sistema que incluye nuestra propia reacción» (*Ibid.*, p. 33). En *Pequeña apología...*, Jauss ha defendido la «honorabilidad»

De acuerdo con este requerimiento de la vivencia inmediata, quisiera aportar un simple apunte relativo a una cuestión de gran interés que no será aquí tratada con la extensión que sin duda merece. Me refiero a las tensiones entre la intervención de las sensaciones y los sentimientos en la provocación y reacción del disfrute estético. La gravedad de esta cuestión, su presencia insistente en los debates de la estética es tan poco casual que ya se contiene en la interesante ambigüedad sobre la que reposa la propia noción de *aisthesis*: la instancia de la sensibilidad oscila desde sus orígenes dieciochescos entre su asimilación al orden de las sensaciones (estéticas empiristas, sensualistas, materialistas, *rococós*) y su adscripción al ámbito de los sentimientos, los cuales, por cierto, cuando son comprendidos por Kant desde criterios estéticos, son reducidos al sentimiento de belleza.

La habilidad con la que Kant sabe liberar al noble sentimiento estético de su dependencia de las sensaciones («meramente» agradables) significa uno de los grandes momentos conocidos por la filosofía para tratar de renunciar al cuerpo, a la fisicidad del cuerpo, y a sus categorías de presencialidad e inmediatez. Un momento en el que, a cambio de la obtención de la distancia requerida para la formulación del juicio, se renuncia a la vivencia de la participación corporal. El tan traído y llevado *desinterés* kantiano implica en su reverso la *descorporeización* del sujeto espectador (sujeto de experiencia-vivencia) para su reemplazo por el universalizante y puramente contemplativo sujeto estético. Cabría decir que, como veremos en lo que sigue, la estética kantiana, tan neoclásica como anti-rococó, trae consigo la negación del mundano espectador (todavía bien presente en Addison, Burke y Hume; y sobre todo en Diderot) en beneficio del trascendental sujeto estético; la afirmación del sujeto de gusto y el sacrificio del sujeto *afectado* (con juicio o sin él).

2. *Por su objeto*

El sujeto estético es capaz de mantenerse en una situación de dominio —propiciado por la distancia, por la desimplicación emocional. Es por esto por lo que, dedicado a la valoración externa del objeto (estético, siempre estético aunque sea una obra artística), su relación con éste se regirá por las categorías de admiración de sus logros formales. El sujeto estético, formulado en el entorno del neoclasicismo, es un sujeto idealizante e inalterable (hasta el punto de que el *esteta* decadentista del XIX hace coincidir su gusto extremo —exquisito— con una rigurosa imperturbabilidad respecto a la moralidad del asunto tratado). Esta carencia de emotivismo, expresiva de la fractura entre las instancias cognoscitivas del sujeto y el objeto (fractura que aquí germina y que tiene su desarrollo en la ironía romántica y en *lo siniestro* freudiano, momentos modernos, como el de Bovary,

estética de la vivencia placentera haciendo frente a la estética negativa e ideologizante de Adorno y, en general, la Escuela de Frankfurt. Esta defensa de Jauss apunta a una querrela larvada entre el placer y el gusto, éste tan querido a la estética académica y aquél tan gozado por el sujeto de consumo.

definidos por la sospecha de desaparición del mundo externo) permitirá al sujeto estético instituirse socialmente como un sujeto de influencia: de él parten dos grandes dispositivos de la distancia estética nacidos en estas décadas, cuales son la crítica de rango académico (juicio a distancia) y el museo (contemplación a distancia). Lo fundamental de todo esto es que el correlato del sujeto estético es la *representación* (tan cara a Kant pero también a Schopenhauer o al Ortega de *La deshumanización*); y la representación es siempre objeto ideal. Cuando digo que es esto lo más importante quisiera hacer notar que, en el enclave del sujeto estético, la obra de arte queda sometida a representación del sujeto, siendo desprovista de su resistencia, su violencia o su potencia de desestabilización del sujeto idealizante, para el cual no es difícil que todo pueda quedar neutralizado en la categoría de la belleza (hasta el cinismo), como ocurre por ejemplo en la obra de Robert Walser *El paseo*. En síntesis, retengamos que el sujeto estético no se encuentra con la obra de arte, sino con la representación estética –nacida en la condición de la distancia– que de ella se hace.

Quisiera traer aquí unas líneas de Kant, bien conocidas, en las que, presentándonos la exigencia de *desintéres* acerca de la existencia empírica del objeto de juicio (cuestión por cierto ésta del desinterés que nace como problema estético entre los burgueses liberales de la Gran Bretaña de los siglos XVII y XVIII), se repara en la consideración de que el sujeto estético debe permanecer indiferente a si el objeto existe fuera de la representación que de él el sujeto se hace. Además, este fragmento nos advierte acerca de cómo el sujeto estético es ante todo *juez* de cuanta belleza se contenga en la representación; por su parte, el sujeto espectador –negado por Kant, pero también definido como negación– se caracteriza por ser *juez y parte, cómplice y testigo* interesado por la existencia de la obra de arte y sensible a los efectos que ésta le provoca. Esto es lo que dice Kant:

Sólo se desea saber si la mera representación del objeto en mí está acompañada de satisfacción, totalmente al margen de la existencia del objeto de esta representación. Se ve con facilidad que para decir que algo es bello y para demostrar que tengo gusto está en juego aquello que hago en mí mismo a partir de esta representación, no aquello en donde dependo de la existencia del objeto. Todo el mundo debe conceder que el juicio sobre la belleza en el que se entremezcla el más mínimo interés es muy parcial y que de ninguna manera es un juicio puro de gusto. Para hacer de juez en cuestiones de gusto no hay que preocuparse en modo alguno por la existencia de la cosa, sino ser totalmente indiferente a este respecto¹⁰.

Frente al sujeto estético, el sujeto espectador entra en relación con el objeto artístico, siendo vulnerable a él –a la obra de arte–, afectado, dominado. Mientras que el sujeto estético, juez de la representación, es sujeto influyente de sensibilidad estética, el sujeto espectador es sujeto «influido» (susceptible de ser alterado en

¹⁰ KANT, I., *Crítica del discernimiento*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2003, p. 153.

sus puntos de vista más diversos) y sujeto de sentimentalidad y emoción; sujeto pático que se deja hacer. Su susceptibilidad para ser alterado o transformado es lo que hace de él que sea, antes que sujeto centrado en el juicio, sujeto tomado en la experiencia. El contacto con la obra de arte –en singular o en plural, a lo largo de una vida dedicada al cultivo de las artes– posibilita ser modificado, experimentar lo que acaso nunca antes se experimentó y conocer, desde el afecto y las emociones, registros de la sensibilidad humana –más que estética– que de otro modo nunca alcanzarían a «experimentarse» en el corto horizonte de la vida propia. El objeto artístico es pragmático y *performativo* (el objeto estético es ideal) y su objeto es justamente el receptor, al cual la obra de arte trata de sustraerse y resistirse. De acuerdo con esto, el espectador deberá dejarse hacer (este carácter pático y reactivo despertará la antipatía de Nietzsche, que ve en el espectador una figura femenina y nihilista). Concluyamos este epígrafe con unas interesantes palabras de Jean Starobinski:

Más vale, en muchas circunstancias, olvidarse de sí mismo y dejarse sorprender. Como recompensa, sentiré nacer, en la obra, una mirada que se dirige a mí; esta mirada no es reflejo de mi interrogación. Es una conciencia ajena, radicalmente distinta, que me busca, que me mira fijamente, y que me intima a responder. Me siento expuesto a esta pregunta que viene así a mi encuentro. La obra me interroga. Antes de hablar por mi cuenta, he de prestar mi propia voz a ese extraño poder que me interpela¹¹.

IV. PROPUESTA DE COMPRENSIÓN HISTÓRICA

En este punto me propongo ofrecer un esquema histórico dispuesto en segmentos coincidentes con periodos artísticos claramente reconocibles y presentados aquí mediante umbrales de fracturas y discontinuidades. Así, comenzaré situando en los siglos renacentistas el nacimiento cultural del sujeto espectador, en coincidencia y codependencia con el origen moderno de la *ficción*; este primer momento, todavía de génesis, se extendería hasta el rococó. Cabría observar un segundo momento en el enclave de la escisión que se produce entre el rococó y el neoclasicismo (y desde luego uno de sus goznes es Kant-Goethe); un tercer periodo, que alcanzaría desde el romanticismo hasta su conclusión entre los realistas del XIX, momento éste que nos mostrará los primeros signos de la *desaparición* de los espectadores (justamente en virtud de la visibilidad que estos van adquiriendo); y, por último, dedicaré algunos comentarios a los inicios del siglo XX, destacando de qué manera las primeras décadas del pasado siglo se dieron

¹¹ STAROBINSKI, J., *El ojo vivo*, Valladolid, Cuatro, 2002, p. 22.

entre sus poéticas la de dar final al espectador (entendido como un producto burgués decimonónico).

1. La comprensión de la figura del espectador como una instancia característicamente moderna implica que su nacimiento no sea anterior al proceso de *horizontalización* por el cual su génesis coincide con la de la ficción (el arte de la ficción) y la representación (la episteme del signo antropomórfico). Esta correspondencia genética y ontológica entre el sujeto espectador y la ficción moderna es decisiva para dotar de estatuto al espectador, que lo es de la ficción y se mantendrá en evolución hasta el acabamiento de ésta, hacia el final del siglo XIX. Pero situémonos en el Renacimiento, contexto en el que el individuo comienza a relacionarse cognoscitivamente con su entorno y sus significados en un orden creciente de inmanencia y a apartarse del eje metafísico de *verticalización* y trascendencia que rigió el orden de verdad y fascinación previo a la modernidad. Si durante los siglos pasados el mundo fue el reflejo de lo divino, el libro de su escritura, ahora, con el avance de la secularización, el mundo irá siendo la construcción cognoscitiva y técnica llevada a cabo por el sujeto humano. Y es entonces cuando se abre la posibilidad de brindar versiones para esta construcción del mundo, más política y artística (técnica) que regida por la contemplación y la recepción (vertical) de la verdad metafísica.

Entre estas versiones posibles de construcción del mundo a través de su representación ficcional destaca con firme superioridad el sistema de la *perspectiva*, al que quisiera otorgar el valor de ser el primero que suscita en su receptor la *ilusión de habitabilidad* del mundo: es entonces cuando nace la ficción, la cual siempre ha sido, mientras fue, ilusión de habitabilidad espacial y «antropognóstica». El espectador es quien está entonces en relación horizontal con la ficción, con la realidad verosímil (por ser creada pero construida), mientras que en los siglos teocéntricos la relación era vertical, con la realidad verdadera (creada y no construida). El espectador es, según creo, *quien está entrando en la ficción*, llamado por ella y a ella dirigido, si bien su habitabilidad nunca dejará de ser –si no nos salimos de la ficción para ser apresados por la fascinación enajenante y dogmática– una ilusión de acceso y ocupación. El espectador, situado en la tensión del eje horizontal, *está entrando*: ni dentro ni fuera; entrando: desdoblado, reflexivo, capaz de estar *entre* dentro y fuera. Moderno, por tanto. Dentro, para saber, y fuera, para gozar sin padecer. Aquí se sitúan las viejas ingenierías de la ficción ilusionística, dirigidas a obtener del receptor la credulidad de creerse dentro estando fuera –o de creerse fuera estando dentro¹².

¹² Stoichita ha visto esto muy bien: «Las imágenes en perspectiva suponen la presencia del espectador, que queda implicado o tematizado por el cuadro mismo, al tiempo que su figura acaba adquiriendo una función centralizadora. En lugar de la combinación medieval de puntos de vista que se produce en el *Vía Crucis* del «Maestro dell'Observanza», el albertiano «cuadro de historia» implica una nueva concepción del tiempo y del espacio». STOICHITA, V. I., *Ver y no ver*, Madrid, Siruela, 2005.

Por otra parte, aunque todavía en este primer entramado temporal, merece recordarse que es entonces, en los siglos XV y XVI, cuando el mundo, además de construido, y por lo mismo, se hace susceptible de *interpretación*. Arriba utilicé la palabra «versión»; es posible deslizarse con ella hacia la de *autor*, para hilar otro binomio. Hay espectadores en la medida en que hay autores. Éstos ofrecen su versión a la posibilidad de que aquéllos se formen *su* versión. La *reciprocidad* entre ambas figuras contiene ya el germen todavía inapreciable de la *reversibilidad* a la que se asiste en el siglo XX en torno a los años sesenta. Es también el momento en el que se produce un cierto panficcionalismo que obtendrá su plena madurez en el barroco calderoniano y su extremo imposible en lo hiperreal de nuestro tiempo: es posible interpretar la ficción (y la ficción es lo que se da a interpretación: interpretación que se da a interpretación; por eso la episteme de este tiempo es la de la verosimilitud y ya no la de la verdad) porque es posible interpretar el mundo, signo y suceso al que otorgar un sentido que permita su habitabilidad. La ficción alcanza legitimidad cuando el hombre comienza a hacer del mundo *su* mundo.

2. Avanzada la segunda mitad del siglo XVIII, cuando asistimos al declive del rococó y sus retóricas de excitación, interioridad y placeres corporales, será Kant, en pleno neoclasicismo, quien provoque un cambio de orientación en la consideración del sujeto espectador, el cual quedará suplantado por el sujeto estético (sujeto trascendental) y su objeto, antes el de la ficción, pasará a ser la pura representación. Si la ficción, desde el ilusionismo de la perspectiva hasta los deliciosos juegos de fingimiento puestos en marcha por la literatura de la primera mitad del siglo (bastaría recordar *el comediante* de Diderot), se había constituido como el objeto privilegiado suscitante del placer del espectador, al ser éste fascinado por la ilusión de penetrar en el cuerpo de la ficción (de internarse en ella), la episteme de la representación, ya ilustrada y constituyente de la distancia crítica, promueve más bien la capacidad de permanecer en sus afueras, siendo capaz de admiración pero no de confusión entre lo falso y lo verosímil.

Y entre Diderot (esto es, el contexto rococó) y Kant (esto es, el contexto del neoclásico), se encuentra, algo eclipsado pero con una importancia real, Baumgarten. Como no es mi intención adentrarme en las propuestas fundacionales de este autor, más bien lo traigo para transitar a través de él entre las dos etapas mencionadas. Y creo que Cassirer puede ayudarnos a esto. En su *Filosofía de la Ilustración*, Cassirer reconoce la aportación hecha por Baumgarten en los siguientes términos. Después de analizar la «estética de la excitación» concebida entre los empiristas, de la que dice que «refuerza al máximo la receptividad e impresionabilidad para las excitaciones sensibles», Cassirer atribuye a Baumgarten haber conseguido corregir esta insuficiencia:

Éste es el defecto capital que supera la estética en Baumgarten; defiende los derechos de la sensibilidad, pero no trata de desatlarla, sino de llevarla a su

perfección espiritual, que no puede residir en el placer sino en la belleza. La belleza es placer, pero un placer específicamente distinto de todos los que nacen de la vida impulsiva. Porque en él no gobierna el placer del deseo, sino la apetencia de la contemplación pura y del puro conocimiento [...] estas ideas nos llevan a pensar en las cartas de Schiller acerca de la educación estética. Baumgarten es uno de los primeros pensadores que ha superado la dualidad de «sensualismo» y «racionalismo» y ha iniciado una nueva síntesis productiva de razón y sensibilidad¹³.

Entre 1750 y 1757 se publica la *Aesthetica* de Baumgarten, en la que de forma inaugural se concede al sujeto moderno una «nueva dimensión» cognoscitiva y antropológica: la del conocimiento sensible. La sensibilidad gana así el estatuto de cierta autonomía cognoscitiva. El que desde su inicio la estética sea una teoría del conocimiento (no obstante sensible) exige que ella misma haga suya la *distancia* cognoscitiva (que estéticamente tendrá la forma kantiana y schopenhaueriana de la contemplación), de formulación moderna, cartesiana, entre sujeto y objeto. Esta distancia entre sujeto que conoce y objeto cognoscible es la condición requerida para obtener algún sentido, alguna inteligibilidad a propósito del objeto como término cognoscitivo. Para conocer el objeto, cual sea este tipo de conocimiento, sujeto y objeto deben situarse a distancia; o, más exactamente, se hace preciso crear los medios para la representación del objeto (esto es, su «puesta a distancia»). El nuevo sujeto estético, por ser y para ser un sujeto de conocimiento tiene que «apartarse» del objeto. Para que sea posible conocer sensiblemente, para que la sensibilidad pueda ser un modo de conocimiento, debe mediar un dispositivo de «distanciamiento», un dispositivo que es el de la lógica de la representación (y con ella la del reconocimiento; lo que Deleuze ha llamado la «lógica del sentido»).

3. La validación teórica del sujeto estético kantiano interviene en la historia del sujeto espectador como una especie de desvío episódico que pronto remitirá para volver a ceder protagonismo al espectador (tan pronto como la belleza ceda su protagonismo a lo sublime o a lo terrorífico, dos categorías típicas de las primeras décadas del XIX). Tan pronto como el romanticismo, y sus intensidades y emotivismos, recupere para el sujeto burgués no ya distanciado sino inofensivamente implicado en la experiencia (vivencia) del goce ficcional el lugar que había perdido en manos de un sujeto estético más identificado con la figura masculina del filósofo contemplativo capaz de juzgar en lo universal que con la figura femenina de la dama sentimental (hasta el desmayo y la histeria, tan románticas) capaz de

¹³ CASSIRER, E., *La filosofía de la Ilustración*, México, F.C.E., 1984, pp. 386-387. Esta avanzadilla de Baumgarten supone la quiebra entre el sujeto de placer (rococó) y sujeto de juicio estético (el cual se define del todo en Kant-Schiller). En definitiva, Baumgarten alumbra el apartamiento de «lo agradable» (que se hará explícito en Kant) y el olvido del cuerpo, olvido perverso al tratarse la estética de una gnosis sensorial y sensualista.

vivir como propia –desde luego sin moverse del palco– las idas y venidas del héroe en la escena¹⁴.

Es con motivo del Salon de 1767 cuando Diderot se hace esta pregunta, con la que se abre la sospecha relativa a que pueda seguir creyéndose –al modo de las preceptivas clasicistas– en la *perfección* como criterio determinante en la valoración de calidad, en el juicio, de la obra de arte:

En una palabra, ¿es la pintura el arte de hablar solamente a los ojos? ¿o el de dirigirse al corazón y al espíritu, el de encantar al uno y emocionar al otro, por medio de los ojos? ¡Oh, amigo mío! ¿Acaso hay algo más insulso que unos versos bien hechos? ¿Más soso que una música bien hecha? ¿Más insípido que un cuadro bien hecho, bien pintado?¹⁵

Manteniéndose entre los presupuestos de una estética del *efecto sensible* (que aquí quiere decir «emocional») que llega a él a través de Dubos y se remonta a los sensualismos británico y rococó francés, Diderot es el antecesor negado por Kant y reaparecido en sus similitudes con Hegel. La obra deja de ser juzgada en sus calidades formales, bajo la categoría de perfección, para volver a ser al comienzo del Romanticismo un artefacto de efectos y afectos, al que reaccionar íntimamente. La diferencia, ya aludida, entre la figuración kantiana del sujeto estético y la figura histórica, de perfil empirista, que es el espectador, tiene su centro en la querella entre el juicio y la experiencia como dos criterios legítimos de apreciación estética: mirar en la contención de la distancia y *juzgar* la representación o mirar en la incontinencia de la implicación sentimental y *experimentar* la potencia de la ficción (o la obra de arte no reducida a forma bella). Esta querella se acusa en el contraste entre la *Crítica* kantiana y la *Estética* hegeliana. Juicio estético *versus* experiencia artística. Leamos a Hegel:

Despertar el alma: tal es, según se dice, el objetivo final del arte, tal es el efecto que debe intentar obtener [...] su objetivo consiste en revelar al alma todo lo que encierra de esencial, grande, sublime, respetable y verdadero. Por una parte,

¹⁴ Así lo expresa Stendhal (*Escritos sobre arte y teatro*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2005, p. 112): «Hace unos meses [...] fui a ver *La familia del enfermo*, pequeña obra sin mayores pretensiones expuesta hace dos años por el difunto Prud'hon. Apenas transcurridos dos minutos, me sentía totalmente emocionado; había ido para ver la manera de hacer de Prud'hon, de reproducir el color, el claroscuro, el dibujo; ya no podía pensar sino en la desesperación de esa familia. Tal es el efecto electrificante de la *verdad*, y lo que falta esencialmente en la época actual: *verdad en la pintura de sentimientos del corazón*». Estas palabras, en las que se contienen con claridad la identificación, para su autor, entre romanticismo y sentimentalización se complementan con la diferencia, expuesta en su escrito clásico sobre Racine y Shakespeare (p. 221 y ss.), entre la valoración admirativa pero distanciada por la que el sujeto estético juzga la representación en términos de perfección (estamos ante el *connaisseur* «neoclásico») y el efecto de *ilusión plena* (requerido para suscitar la empatía –ciega– en el espectador, y más precisamente espectadora).

¹⁵ DIDEROT, D., *Salon de 1767*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2003, p. 138.

nos proporciona la experiencia de la vida real, nos lleva ante situaciones que nuestra experiencia personal no nos hace, ni nos hará nunca conocer, las experiencias de las personas que representa, y, gracias a la parte que tomamos de lo que les ocurre a estas personas, llegamos a ser capaces de sentir más profundamente lo que pasa en nosotros mismos¹⁶.

Del espectador romántico quisiera destacar dos atributos: la sentimentalidad íntima e intensa y la excepcionalidad o singularidad irreductible de la experiencia del espectador. *Sentir más que nadie* y *sentir como nadie*. Propietario (de sí) –que no necesariamente regido por la contención– y diferente (de todos). Ambos aspectos dan forma a una cierta *ilusión de individualidad* que habrá de acompañarse de la invención de las condiciones empíricas necesarias al *aislamiento* del espectador entre los demás espectadores¹⁷. La recepción de la obra de arte hace ahora prescindible su comunicabilidad justificatoria y se demora en el recreo íntimo del efecto intenso. Si todavía Fragonard agolpaba al público, Stendhal dota a sus personajes de una sofisticada capacidad de introspección. Adelantemos que la *feminización* de los espectadores en este tiempo, además de hacernos ver la ideología de la sentimentalidad que aquí se contiene, instala al espectador en el regodeo del silencio y la oscuridad; ambos factores contribuirán a la excitación incomunicable¹⁸.

Por otra parte, es de gran interés para esta propuesta de comprensión histórica observar cómo hacia la mitad del siglo XIX el espectador es llamado a escena: quien hasta este momento había permanecido en la protección de su butaca, pudiendo actuar como un *voyeur* nunca visible, comienza a recibir el protagonismo de la ficción. Las novelas se llenan de palcos y Daumier tiene la inteligencia de conceder al espectador (burgués, pero también «popular») un lugar destacado en su galería de figuras modernas. Daumier, Degas... y con ellos toda la tropa de impresionistas, simbolistas, costumbristas; las últimas décadas del siglo XIX ven nacer, entre los novelistas románticos y realistas, y entre los pintores coetáneos un subgénero que tiene como motivo privilegiado el palco (lo que podríamos llamar la *vida* del palco, con sus intrigas de todo pelaje) y, en general, la representación del público¹⁹.

¹⁶ HEGEL, G. W. F., *Introducción a la estética*, Barcelona, Península, 2001, p. 57.

¹⁷ GADAMER, H. G., *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996, p. 59: «La obra de arte le dice algo a uno, y ello no sólo del modo en que un documento histórico le dice algo al historiador: ella le dice algo a cada uno, como si se lo dijera expresamente a él, como algo presente y simultáneo». Podría pensarse de qué modo la hermenéutica de Gadamer tiene en esta libertad de experiencia y placer afectivo la génesis de un «lector» que, más que juzgar desimplicado, interpreta y comprende implicándose.

¹⁸ A la psicología del espectador decimonónico, y a las condiciones ambientales de la recepción estética (de las que los filósofos han prescindido tan felizmente), ha dedicado R. SENNETT unas páginas espléndidas de *El declive del hombre público* (Barcelona, Península, 2001, pp. 433-484).

¹⁹ Este encaramiento de la obra al espectador, que está, como tanto se ha insistido, en la *Olimpia* de Manet, pero también en el testimonio histórico que es *La balsa de la Medusa* (Delacroix), trae la consecuencia de que el espectador quedará *puesto en evidencia*, descubierto, delatado. Es ahora cuando, sobre todo con Daumier (también con Balzac y su *comedia humana*), se nos abre un completo repertorio iconográfico en el que los espectadores, a veces en público, a veces solos, se nos revelan en el

El *espectador a escena* significa el espectador al «banquillo de los acusados». Es a él a quien ahora se comienza a mirar y a juzgar, se le increpa y se le incordia. El dulce sueño del sujeto a distancia, protegido por ésta y seguro de su dominio sobre sus objetos de representación, es turbulentamente interrumpido por unas prácticas artísticas que se declaran contra-burguesas y que dirigen sus poéticas a la provocación del amable y cínico burgués. Estamos en el final del romanticismo y en la reacción naturalista, positivista que éste engendró. Nadie puede ya contemplar: hay que pasar a la acción. El artista es un provocador y un revolucionario. El espectador es el burgués, una figura del individualismo moderno que pasa de ser el apacible sujeto complacido a convertirse en visitante al que se pretende ruborizar, ridiculizar, descubrir en su «doble moral», como quiso Manet con su *Olympia* (1865).

Los grandes desencuentros entre artista y público que eslabonan la segunda mitad del XIX (Manet, Baudelaire, Oscar Wilde...) se producen cuando el artista obra provoca en el espectador burgués su propio desnudamiento —éste es el escándalo: cuando el artista consigue desnudar al espectador de su falsa moral; helarlo en sus muecas de «espectador feliz» que sabe —educado— cuándo debe sonreír o simular asombro o impostar cara de bobo, de perspicaz, o de pícaro... El espectador se escandaliza cuando, como es claro, se siente ofendido: cuando se siente desnudo, y vuelto contra sí mismo. El espectador de la segunda mitad del XIX es incapaz de mirar-se; y es por esto por lo que el artista lo traerá a la escena. El autor lo mirará y lo modelará (*efecto Bovary*). El espectador es su centro de atención.

4. Centraré el análisis de este punto en la presentación de dos grandes tradiciones características del siglo XX y orientadas respectivamente hacia el objetivo de *hacer desaparecer al espectador*. Y este «hacer» es la más nítida concepción de la noción de *poiesis* con la que opera el arte del último siglo, y, por cierto, su más lograda provocación.

El primer paradigma que nos permitirá identificar cómo se hace artísticamente la desaparición del (viejo) espectador es el que llamaré el paradigma del *exceso de exclusión*. Se reconocen en él las poéticas de la Forma (geometrismos, purismos, esteticismos decorativistas de diversa índole...), poéticas cosmogónicas y cosmológicas que se rigen mediante el postulado de ignorancia del espectador: como si prescindieran de él, y como si su presencia no fuera más que accidental

escenario de la sátira social. Nunca antes el espectador ha estado más presente desde el punto de vista social, hasta el punto de ser una figura de la *vida moderna* (tan próxima a las del *flâneur*, el *amateur* o el artista «puro» de la *bobème*). Daumier nos hace la crónica visual de la *comedia humana* y quien inaugura con todo convencimiento el mosaico de contrastes entre espectadores. La ilusión de individualidad en la que se preservaba el espectador romántico es ahora ridiculizada por Daumier mediante el bistrú de la caricatura. La serie de *Amateurs* y la conocida como *El teatro* (ambas de 1860), además de algunos grabados fuera de serie del período de retorno a sus colaboraciones en *Charivari* (1863-1868) son gratamente ilustrativas de cómo es ahora el espectador quien comienza a ser mirado en sus virtudes y vergüenzas.

e irremplazable. Estas poéticas, en las que el artista es «dios» (o el demiurgo), implican la premisa de un espectador desaparecido o, al menos, fuertemente reemplazable, perdiéndose así la ilusión de individualidad. El espectador de estas vanguardias es también él abstracto, anónimo, universal, des-individualizado. Y por tanto inexistente. Estas obras son organismos inmanentes, autorreferenciales: que no es que, sin más, prescindan de la referencia signífica a la realidad externa a la obra, sino que, además, prescinden de la referencia a la empiricidad del espectador, a su aquí y ahora. Estas poéticas son elocuentes de cómo el acto creador se comprende todavía según los presupuestos del genio romántico (por su potencia, que no por su sentimentalidad) cuya prehistoria inmediata está en la concepción kantiana del genio como quien da la ley al arte confundiendo con la naturaleza. La obra «genial» no necesita de los espectadores: se anticipa y es ajena al horizonte de experiencia y juicio que sus receptores pueden tener en un momento histórico preciso.

Este paradigma, cuyo sentido principal es el de dar fin al espectador de la tradición, programa la sustitución de éste por lo que podríamos llamar «el nuevo hombre» en «el nuevo mundo»: el receptor es ahora postulado bajo los ropajes de una instancia a «ideologizar» para alcanzar que sea el ciudadano del mundo nuevo. El nuevo hombre de las vanguardias revolucionarias, el nuevo ciudadano de las utopías artísticamente realizadas, es la promesa mesiánica con la que se entierra al viejo espectador. La secuencialidad de este paradigma, ya desde el cubismo y los maquinismos que le son coetáneos, se extiende hasta el *arte de acción* y sus *revivals* en los últimos años. Toda una tradición que no busca complacer al burgués ocioso en el museo sino «concienciar» al ciudadano de la calle.

El segundo gran paradigma relativo al arte como acción por el que hacer desaparecer al espectador remite al extremo contrario al que acabamos de reconocer: la desaparición del espectador por *exceso de inclusión*. Esto es, el arte que se desprende de Nietzsche y Artaud y pasa por las construcciones de Schwitters, «El momento creativo» de Duchamp, para llegar al *performance*, al arte de entorno (*environnement*), pero también a la experiencia de los entornos industriales o comerciales elaborados en la persecución de un efecto sensorial estimulado para la fiesta del consumo.

En tales casos, no se permite la distancia por la cual el viejo espectador se mantendría liberado de la obra y capaz de controlar el grado de efecto retórico que ésta le provocara. Un espectador incluido (in-corporado) no es ya un espectador: lo que se viene llamando la «interacción» es un rasgo clave de este segundo paradigma. Esta «interacción» reclama del receptor un nivel de implicación corporal, vivencial o hermenéutica que, tomando con frecuencia la forma de una coautoría (al menos como postulado o como ilusión), lo constituye como parte imprescindible para la realización de la obra, la cual deja de ser un objeto acabado y previo a su recepción para convertirse en un proceso del que participa activamente el receptor.

Ambos paradigmas, excediendo la distancia justa, por exceso de alejamiento o por exceso de proximidad (de inmediatez), suponen un fuerte viraje

en la historia de la disciplina estética. Lo que con la mayor importancia nos encontramos a través de uno y otro es con el acabamiento de la ficción como representación. Ni obra de arte ni objeto natural, el agente suscitante de la experiencia estética contemporánea es lo construido como real: esto es, lo hiperreal o el simulacro, cuyas derivaciones últimas pueden advertirse en la noción de lo espectacular, de lo virtual, de lo digital, de lo mediático, de lo telemático. La realidad es, desde el punto de la experiencia estética, construcción –ingeniería– del efecto de realidad. Del efecto intenso de realidad. Así, la absorción de la ficción por la hiperrealidad impide a la vez que podamos seguir hablando del espectador como si nada hubiera cambiado. Cuando se asiste al triunfo del simulacro, nada es ya ficción. Cuando todo es espectáculo nadie es ya espectador.

V. A MODO DE CONCLUSIÓN. IMPLICACIONES EN LA PREGUNTA POR EL SUJETO ESPECTADOR

Termino tratando de ofrecer algunas sugerencias acerca de cuáles son las implicaciones que para la disciplina estética se contienen en la pregunta por el sujeto espectador. Para ello, querría dar a esta pregunta una formulación bien precisa: *¿Cómo ha sido hecho—es hecho— quien mira?* ¿Cómo hemos llegado a ser como somos? ¿Cómo hemos llegado a ser como somos en tanto que sujetos capaces de experiencia estética? De este modo, la pregunta por la experiencia estética se inscribe, por una parte, en el horizonte de una *antropología estética*, o de una estética antropológica atenta a la constitución del sujeto contemporáneo en tanto que sujeto capaz de sentir estéticamente, y, por otra parte, se insiste en la exigencia de aproximarse a cuestiones de cariz *sociologizante* ineludibles para la elaboración de una estética de los espectadores a la altura de nuestro presente.

En este sentido, una Estética de los espectadores como la que propongo habrá de comprometerse con el interés por los aspectos *pragmáticos* de esta experiencia. Nuestro camino debe regirse por la atención constante a lo que podríamos llamar la *poiesis de la experiencia estética*: ¿Qué y cómo (se) *nos hace* experimentar estéticamente? Sea experimentar sensaciones o sea experimentar sentimientos. La experiencia estética es una producción, una *realización*. La pregunta por la *producción* de la experiencia estética nos dirige hacia una estética *pragmatista*. En este contexto, lo que venimos llamando «el arte», o sea, las obras de arte, ocupan (u *ocupaban*) un lugar de privilegio –por concesión cultural tradicional– en la generación de esta experiencia, pero, desde lo que aquí propongo, no debe ser tomado como factor exclusivo de constitución estética de la subjetividad. La visita a un centro comercial, un viaje turístico, un simple paseo por Internet, o la contemplación de una fotografía de prensa o de publicidad, puede hacernos partícipes de determinados registros de sensibilidad que están reclamando ser analizados desde esta disciplina.

La segunda adscripción que debe hacer suya la indagación estética para afrontar la complejidad del presente también está implicada en la naturaleza antropológica de la experiencia estética: me refiero al carácter *sociológico* irrenunciable del

que está dotada la sensibilidad contemporánea. La estética y la sociología deben encontrarse en la integración entre los objetos de la primera del análisis del *consumo* como un rasgo que no puede ser eludido entre cuantos convendrá identificar como constituyentes del sujeto contemporáneo. Frente a lo que ha venido haciendo, la Estética no puede obviar la incidencia decisiva del consumo en las prácticas electivas de conformación del gusto que dan identidad al sujeto de la experiencia estética. En fin, no puede obviarse, si no la posesión en un sentido fuerte –del objeto aurático–, sí al menos la posesión «simbólica» y cuanto de elección tiene lo que se posee (esta cuestión ha sido tratada por Pierre Bourdieu en *La distinción*, donde estudia las condiciones sociales –económicas– que nos definen como sujetos de consumo de placer estético). Es interesante observar cómo la crisis de la experiencia estética según ésta se venía comprendiendo desde Kant bajo la noción del *desinterés* respecto a la posesión del objeto placentero, que se produce hacia finales del siglo XIX, en el contexto de Nietzsche, coincide en el tiempo con los primeros progresos de un *arte de masas* caracterizado, ya no por la posesión aristocratizante y burguesa del objeto artístico único, sino por la elección (ideológicamente fuertemente subjetiva y «democrática») del objeto simbólico, que es adquirido (simbólicamente y a precio asequible) mediante su reproducción.

En definitiva, queda por pensar la constitución del sujeto de experiencia estética en nuestro presente, afrontando cuantas modificaciones convenga hacer en el viejo utillaje conceptual elaborado por la disciplina desde su nacimiento dieciochesco. El espectador es, según creo, un excelente cruce de bóveda para esta revisión o actualización que se hace necesaria para no quedar reducidos a servir de soporte y legitimación de las más variopintas prácticas artísticas contemporáneas.