



TRABAJO FIN DE MÁSTER

*Ontología de las propiedades
estéticas en arte*



Lola Martínez-Pons Ortuño

Tutora: Francisca Pérez Carreño

Máster Universitario en Investigación en Filosofía

Especialidad en Estética Contemporánea

DNI y contacto: 46082957L – lola.m.p@um.es
Facultad de Filosofía - Universidad de Murcia
Curso 2021-2022

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
2. CUESTIONES INICIALES	2
2.1. PROPIEDADES ESTÉTICAS. FRANK SIBLEY EN “AESTHETIC CONCEPTS”	2
2.1.1. <i>Conclusiones preliminares y estado actual de la cuestión</i>	11
3. LECTURAS REALISTAS	14
3.1. MODOS DE APARECER. JERROLD LEVINSON	14
3.1.1. <i>Rechazo de la concepción realista perceptual</i>	19
3.2. CONCEPCIÓN RELACIONAL DE LAS PROPIEDADES ESTÉTICAS. MALCOLM BUDD	26
3.2.1. <i>Propiedades estéticas en el juicio</i>	28
3.2.2. <i>Contraargumentos</i>	34
4. ALTERNATIVAS IRREALISTAS	38
4.1. RELATIVIZACIÓN DEL JUICIO ESTÉTICO A CRÍTICOS IDEALES. ALAN GOLDMAN.....	38
4.1.1. <i>Rechazo de la propuesta de Goldman</i>	39
4.2. EXPERIENCIA ESTÉTICA Y ‘VER COMO’. ROGER SCRUTON	43
4.2.1. <i>Críticas</i>	47
5. CONCLUSIONES	51
6. BIBLIOGRAFÍA	53

1. INTRODUCCIÓN

En nuestra vida diaria percibimos una inmensa cantidad de objetos. Y gran parte de las ocasiones en las que hablamos de ellos, parece que los describimos. Es, en definitiva, el motivo por el cual nuestro lenguaje presenta la amplísima clase léxica de adjetivos: hablamos de las cosas apuntando a sus características, y la herramienta lingüística por antonomasia para realizar esa tarea son los adjetivos. Estamos acostumbrados a decir que el cielo está nublado o que la pared es lisa y, hablando de este modo, aspiramos a describir las propiedades que advertimos en las cosas que nos rodean. Normalmente, estas descripciones se aceptan de manera unánime entre los miembros de una comunidad.

Por supuesto, el plano de la experiencia estética no sólo no es una excepción sino que ejemplifica esta convención notablemente. Decimos que *Déjame salir* (2017) es siniestra o que las cataratas de Iguazú son espectaculares, y con todo ello, al menos en apariencia, atribuimos ciertas características a los objetos que percibimos. La abundancia de nubes en el cielo y la textura lisa de la pared son propiedades directamente advertibles en sus respectivos objetos y, en cierto sentido, podemos señalar y demostrar su presencia en ellos. En este sentido, el segundo grupo de propiedades –a las que denominamos estéticas– parece distinto: ¿de qué estamos hablando exactamente cuando apuntamos al carácter siniestro de la película o la espectacularidad de las cataratas? Si de lo que hablamos es de propiedades de los objetos, ¿por qué el disenso respecto a este tipo de aseveraciones se nos hace tan natural? Estas son las preguntas que trataremos de esclarecer a lo largo del presente Trabajo Final de Máster.

Tomaremos como eje argumentativo la discusión clásica entre la concepción realista y la antirrealista¹ (o irrealista) respecto a las propiedades estéticas, especialmente en el caso de objetos artísticos. En primer lugar abordaremos la postura de Frank Sibley, reivindicada por los autores participantes en la discusión y, especialmente, por la tradición realista clásica, como el punto de partida argumentativo y conceptual. Seguidamente, expondremos y refutaremos las ideas de algunos de los principales exponentes del realismo estético, a saber, Jerrold Levinson y Malcolm Budd. En tercer lugar, exploraremos las alternativas antirrealistas de Alan Goldman y Roger Scruton, que no satisfarán del todo nuestros objetivos pero evitarán gran parte de los problemas identificados en el primer grupo de autores. Finalmente, plasmaremos de manera sintética

¹ Véase (Carrasco, 2007, 204-219).

las conclusiones obtenidas de la investigación; conclusiones que, igualmente, irán surgiendo a lo largo de todo el trabajo en los apartados de carácter más argumentativo.

2. CUESTIONES INICIALES

2.1. Propiedades estéticas. Frank Sibley en “Aesthetic Concepts”

En “Aesthetic Concepts” (1959), Frank Sibley realiza una aproximación de referencia a las propiedades estéticas (PE). Su punto de partida es el modo en que hablamos de los objetos, o sea, de aquello que decimos sobre ellos; por ello, habla indistintamente de conceptos, términos y rasgos (*features*) estéticos. Realizamos dos tipos de comentarios acerca de las cosas que percibimos, según Sibley. Podemos decir que una escultura es roja, que una fuga está compuesta en tonalidad menor o que la historia de una novela está narrada en primera persona, y advertir esas propiedades está al alcance de «cualquiera con ojos, oídos e inteligencia normales» (Sibley, 1959, 421). Sin embargo, también decimos que la fuga es compleja, que la escultura carece de equilibrio o que la novela es conmovedora. Advertir estas propiedades, a diferencia del primer caso, requiere para Sibley algo más que la percepción de los cinco sentidos: el ejercicio del gusto, o de cierta sensibilidad que es capaz de discriminar estas propiedades de los objetos. En base a ello, este segundo grupo de propiedades o conceptos es de carácter estético².

Muchos conceptos, como “equilibrado” o “vívido”, presentan un uso propiamente estético en contextos evaluativos y otro uso desvinculado del gusto en contextos ordinarios; otros, como “sereno” o “emotivo”, pueden rendir ambos usos independientemente del contexto. En el caso de estos dos tipos de conceptos, podríamos decir que *devienen* estéticos en su uso metafórico o quasi-metafórico: no es lo mismo hablar de una pintura equilibrada por la disposición de sus formas y colores que decir que cinco piedras colocadas una encima de otra están equilibradas. Las piedras están equilibradas porque literalmente se hallan inmóviles las unas sobre las otras, tan sólo en contacto con el suelo por la piedra que está a la base de todas ellas. Sin embargo, que la pintura sea equilibrada no quiere decir que los colores y las formas que la componen están inmóviles sobre una base por la acción de la gravedad. La pintura es equilibrada porque sus colores y formas, sean estos más o menos variados, se presentan compensadas y compenetradas entre sí a nivel perceptual; es decir, a juicio del ojo. En el primer uso, el concepto “equilibrada” conserva en cierto modo su significado original –referido en el

² Véase (Sibley, 1959, 421).

segundo uso—, pero adquiere un rendimiento más allá de lo descriptivo, el cual involucra el ejercicio de gusto.

Por otra parte, hay conceptos que usamos estéticamente de manera primordial, de modo que carecen de un uso desvinculado del gusto: su uso estético es el primario o único, por lo que no se emplean metafóricamente. Es el caso de “elegante”, “atractivo”, “delicado” o “grácil”³. En cualquier caso, la capacidad de emplear todos estos conceptos está relacionada con el ejercicio de la sensibilidad estética (SE), esto es, con el gusto, no entendido en términos de preferencia personal sino como una «habilidad para *advertir* o *discernir* cosas» (Sibley, 1959, 423)⁴. Es decir, parece que el gusto funciona como una especie de sentido. A diferencia de los juicios perceptuales, en estos caso no es tan sencillo identificar la propiedad independientemente del juicio de gusto, ni establecer su verdad o falsedad, porque no suele darse un asentimiento general. Ante esto, ¿cómo establecemos, si es que podemos, la corrección o la verdad de lo afirmado en nuestros juicios estéticos? De acuerdo con Sibley, solemos justificarnos tanto aludiendo a otros conceptos estéticos como refiriéndonos a aspectos no estéticos, cuyo reconocimiento no depende de un ejercicio de gusto. De esta segunda manera, buscamos el consenso respecto a nuestros juicios en propiedades que están al alcance de todos:

En definitiva, las palabras estéticas se aplican en última instancia debido a, y las cualidades estéticas dependen en última instancia de, la presencia de rasgos que [...] son visibles, audibles o discernibles de otra manera sin ejercicio alguno del gusto o la sensibilidad. (Sibley, 1959, 424).

Supongamos que una persona realiza el siguiente juicio: “*Tensión suave n° 85* de Kandinsky es equilibrada”. Podría justificar el equilibrio apreciado en la obra apelando a otras PE identificadas en la misma como, por ejemplo, su armonía. Sin embargo, lo más frecuente sería que la persona que atribuye equilibrio a *Tensión suave n° 85* justificara su juicio hablando de la proporcionalidad en el reparto espacial del color y de las distintas formas que componen la pintura, así como el mantenimiento de la gama cromática de la misma en los colores primarios, el blanco y el negro. Es decir, cuando decimos que *Tensión suave n° 85* es equilibrada y hemos de justificar nuestra aseveración, señalamos aquellas propiedades no estéticas (PNE) de la obra que, en algún sentido, apoyan una consideración de la misma como equilibrada. Así, apelamos a conceptos no estéticos de

³ Véase (Sibley, 1959, 422).

⁴ Todas las referencias a bibliografía en inglés incluidas a lo largo del trabajo constituyen una traducción propia.

los cuales, en algún sentido, los primeros dependen. Sin embargo, esa dependencia que pueda existir entre ellos no es, según Sibley, lógica: los conceptos no estéticos no constituyen condiciones necesarias para la aplicación de conceptos estéticos, y tampoco suficientes.

Sea cual sea este tipo de dependencia, [...] no hay rasgos no estéticos que sirvan como condiciones para la aplicación de términos estéticos. Los conceptos estéticos o de gusto no están, en este sentido, regidos por condiciones (Sibley, 1959, 424).

Del mismo modo, en “Aesthetic Properties”, Jerrold Levinson defiende esta clase de relación entre las PE y las PNE en la que las primeras son dependientes de las segundas pero «no se hallan conceptualmente vinculadas ni son inferibles de ellas» (Levinson, 2005, 218). Levinson considera todas las propiedades perceptibles en un objeto como modos de aparecer del mismo; las PE son modos de aparecer de orden superior frente a las PNE, que constituyen modos de aparecer de orden inferior⁵. De acuerdo con esto, las PNE constituyen la base sobre la cual las PE son percibidas, tal y como Sibley defiende; de hecho, Levinson explicita la influencia de este autor en su defensa de una forma de entender la relación entre PE y PNE según la cual «las propiedades estéticas de los objetos no son deducibles de, sino emergentes respecto a, sus propiedades perceptibles no estéticas» (Levinson, 2005, 218). En la siguiente sección profundizaremos en la concepción de las PE de Levinson y nos desmarcaremos de ella (tal y como hace Derek Matravers en el artículo mencionado en este párrafo).

Lo que sí pueden generar ciertas descripciones a un nivel no estético para Sibley son incompatibilidades en el empleo de unos u otros conceptos estéticos. Attendamos al siguiente ejemplo: alguien, para describirnos una canción que no hemos escuchado, dice que sigue un ritmo errático, que la pista de la batería suena mucho más fuerte que el resto de componentes de la instrumental, y que la letra versa sobre el deseo de que la sociedad se suma en el caos. Parece evidente que, a partir de esa descripción, negaríamos la posibilidad de que esa canción fuera armoniosa, delicada o serena. Estos términos estéticos resultan inaplicables o inapropiados a la luz de la descripción no estética ofrecida, de modo que, en el caso de ser empleados para hablar de la canción, no se entendería sino como «un fallo en la comprensión de dichas palabras» (Sibley, 1959, 426-427). Pero ni siquiera esta clase de impedimento para el uso de unos u otros conceptos implicaría una incompatibilidad lógica establecida o determinada *a priori*. No podemos establecer reglas

⁵ Véase (Levinson y Matravers, 2005, 217-218).

que digan algo así como “un ritmo errático, una batería más alta en cuanto a volumen que el resto de componentes de la instrumental y una letra sobre el deseo de que la sociedad se suma en el caos, hacen que una canción sea inquietante”⁶: una canción con todas esas características podría, por ejemplo, ser irónica, por lo que no sería apropiado decir que es inquietante.

Según Sibley, aquello que interviene en el surgimiento de relaciones de dependencia o de incompatibilidad entre conceptos estéticos y conceptos no estéticos es el uso característico o típico –en definitiva, convencional– de los mismos. Siguiendo a Hart, Sibley arguye que los conceptos estéticos son “defectuosos” en tanto que es imposible establecer condiciones suficientes para su uso. Lo máximo que podríamos decir es que ciertos conceptos no estéticos son suficientes para el empleo de un concepto estético *a menos que* se dé la presencia de algún otro aspecto que los anule como condiciones suficientes, y es claro que estaríamos lejos de ofrecer una condición de uso⁶. Dominar el empleo de conceptos estéticos no se refleja para Sibley en el conocimiento de las distintas reglas o condiciones regentes del mismo y su consiguiente aplicación, sino en el uso correcto de ellos en la experiencia estética de nuevas instancias. Aquellos casos en los que el ejercicio del gusto involucra algún tipo de regla son excepcionales, por lo que se sostiene que

si alguien se limitara a seguir una regla, no podríamos decir que ejerciera el gusto, y dudaríamos en admitir que tuviera alguna noción real de delicadeza hasta que nos convenciera de que podría discernirla en otros casos en los que no hubiera ninguna regla (Sibley, 1959, 433).

La correcta aplicación de conceptos estéticos queda remitida desde Sibley, por lo tanto, al terreno del ejercicio del gusto en cada experiencia estética particular. Por lo tanto, la dependencia ya mencionada de éstos respecto de conceptos no estéticos no presenta un carácter general –mucho menos universal–, sino que radica en la aplicación particular de ambos tipos de conceptos en una instancia artística concreta. *Tan poca vida* (2015) de Hanya Yanagihara no es desesperanzadora debido a acontecimientos devastadores cuya superación se vuelve imposible, sino a *sus* acontecimientos devastadores, a aquellos sufridos por parte de los protagonistas de *esta* novela, para los cuales superar *esos* acontecimientos se vuelve imposible. Es decir, el empleo de unos u otros conceptos estéticos no se ve determinado por un conjunto de reglas o una serie de condiciones de

⁶ Véase (Sibley, 1959, 429-430).

uso, sino por el modo en que distintos rasgos no estéticos se combinan de manera única en una obra de arte concreta y se ven sometidos a un ejercicio de gusto individual⁷.

Limitar el vínculo entre conceptos estéticos y no estéticos a los casos particulares implica lo siguiente:

- i. No todas las descripciones que incluyen el concepto no estético P invitan a una descripción estética con el concepto estético Q.
- ii. El concepto estético Q puede formar parte de dos descripciones estéticas distintas y rendir en cada una de ellas un valor estético distinto.

Podemos ilustrar i. con dos cuadros de Ad Reinhardt, *Abstract Painting, Blue* (1953) y *Red Painting* (1952). De ambos podemos dar la descripción no estética de que son monocromáticos: las distintas secciones rectangulares que se aprecian en ambos están pintadas del mismo color, azul y rojo respectivamente, pero en distintos tonos. Sin embargo, del primero surgirá decir, al describirlo estéticamente, que es sereno, mientras que no emplearemos en ningún caso ese término para describir estéticamente el segundo cuadro; de *Red Painting* diremos, más bien, que es vibrante. Es decir, el término no estético “monocromático” no invita a emplear el término estético “sereno”, ni tampoco “vibrante”, en todos los casos en que se use para describir una obra; dependerá siempre de las instancias particulares de las que se trate.

Concibamos dos obras de arte distintas para abordar ii., por ejemplo, la película *El faro* (2019) de Robert Eggers y la canción *Came To Do* de Chris Brown. *El faro* es una película de terror psicológico, mientras que la canción sigue las pautas típicas del R&B/pop de la década de 2010. En el caso de *Came To Do*, tanto el ritmo animado de su instrumental como la mayor parte de su letra –que, en la línea del R&B clásico, tiene un carácter afectivo-sexual marcado–, apuntan a que es una canción hecha para bailar y disfrutar con ella. No obstante, la línea con la que abre Chris Brown la canción dice lo siguiente: «*It ain't nothing to make you want it / Get you tipsy, a little blunted / [...] / You know what I came to do*». En castellano, la traducción diría algo así: “Hacerte desearlo no es nada / Ponerte borracha, un poco fumada / [...] / Sabes lo que he venido a hacer”. Básicamente con estas líneas Chris Brown está diciendo que no pasa nada por incitar a una chica a drogarse para que, así, tenga el deseo de acostarse con él. Tanto *El faro* como *Came To Do*, por distintos factores respectivamente, pueden suscitar descripciones estéticas a su respecto que incluyan el término “perturbador”, pero es evidente que no

⁷ Véase (Sibley, 1959, 434).

rinde del mismo modo en un caso y en otro. Para la película, resultar perturbadora es meritorio y, por lo tanto, describirla de ese modo le adscribe un valor estético positivo. Por el contrario, al decir de la canción que es perturbadora, lejos de adscribirle mérito estético, estamos empleando el término cargado de valor estético negativo. La canción no sólo no pretende resultar perturbadora sino que, por el contrario, busca el disfrute en torno a ella y, sobre todo, busca gustar en virtud de ese disfrute.

Según Sibley, creer que los conceptos no estéticos sirven como condiciones explicativas o de justificación del empleo de los conceptos estéticos, hasta cierto punto, es meramente una equivocación terminológica. Dado que tendemos a expresar nuestra justificación estética siguiendo la fórmula “X es Q *porque* P”, asumimos que P es condición de Q y que, en virtud de ello, existe algún tipo de conexión causal o lógica entre ellos. Sin embargo, también empleamos cláusulas como “X es Q *debido a* P”, “P *hace de* X algo Q”, “P *le da a* X que sea Q” o “P *es responsable de* Q en X”⁸. Esta diversidad no refleja para Sibley sino la imprecisión que caracteriza la dependencia de los conceptos estéticos respecto de los no estéticos, y no hace sino enfatizar la imposibilidad de mecanizar los juicios estéticos en sustitución del juicio individual particular⁹. Si no hay reglas o condiciones de las que podamos servirnos para el correcto empleo de conceptos estéticos, entonces éste radica en el ejercicio del gusto. Pero ¿cuál es su especificidad? ¿Qué elementos caracterizan los juicios de gusto que puedan iluminar nuestro uso de conceptos estéticos?

De acuerdo con Sibley, el gusto no es bajo ningún concepto equiparable a los cinco sentidos dado que las cualidades estéticas se diferencian de las cualidades perceptuales en aspectos ineludibles. En primer lugar, que un sujeto posea los cinco sentidos y la facultad del entendimiento en un estado saludable no garantiza que éste pueda discernir los rasgos que los conceptos estéticos señalan. En segundo lugar, no justificamos del mismo modo nuestros juicios estéticos y nuestros juicios perceptuales. Con ambos pretendemos asentimiento y, en el caso de no obtenerlo, señalamos aquello que nuestro juicio expresa con el fin de guiar la percepción del resto. No obstante, mientras que para los juicios perceptuales basta con el correcto funcionamiento de los cinco sentidos dirigidos al objeto adecuado para que haya consenso a su respecto, en el caso de los juicios estéticos vamos más allá: tratamos de convencer al resto para que advierta lo mismo que nosotros en un objeto determinado, y ese ejercicio trasciende la sensibilidad fisiológica.

⁸ Véase (Sibley, 1959, 436).

⁹ Véase (Sibley, 1959, 436).

Sibley caracteriza la justificación de los juicios estéticos tomando como referencia el trabajo de la crítica artística y el modo en que en ella no sólo se justifican juicios estéticos acerca de ciertas obras, sino que se lleva al sujeto receptor a discernir en ellas lo que el crítico identifica. Y es que, como venimos diciendo respecto al ejercicio del gusto, tampoco los juicios estéticos como producto de dicho ejercicio ni la justificación de estos segundos descansan en reglas o condiciones generales e independientes de la experiencia estética de obras de arte concretas.

En virtud de ello, Sibley sostiene que el crítico justifica sus juicios estéticos señalando aquellos rasgos importantes de la obra con el fin de ayudar a que el resto también los vea. Lo hace, según el autor, mediante siete estrategias indistintamente:

- (1) Mención de rasgos no estéticos de la obra de arte con el fin de dirigir la atención del sujeto a ellos, en virtud de los cuales esta posee otros rasgos de carácter estético: «le hacemos ver B mencionando algo diferente, A» (Sibley, 1959, 443).
- (2) Mención directa de rasgos estéticos. Por ejemplo, «apuntamos a una pintura y decimos “mira qué nervioso y delicado es el dibujo” [...]; decimos de qué cualidad o carácter se trata, y quien no la había visto antes, la ve» (Sibley, 1959, 443).
- (3) Mención de la relación entre rasgos no estéticos y rasgos estéticos: «“los puntos de colores vivos aquí y allá...¿no le dan vitalidad, energía?”» (Sibley, 1959, 443).
- (4) Empleo de símiles y metáforas: «“es como si hubiese pequeños puntos de luz ardiendo”» (Sibley, 1959, 443).
- (5) Apelación a comparaciones, contrastes o reminiscencias: «usamos las claves que tenemos hacia la sensibilidad, las susceptibilidades y la experiencia conocidas de nuestro público» (Sibley, 1959, 444).
- (6) Repetición y reiteración de los mismos rasgos señalados en una obra cada vez que la tenemos delante, «como si el tiempo y la familiaridad, mirar más intensamente, escuchar más cuidadosamente, prestar más atención, ayudara» (Sibley, 1959, 444). Y variar los términos que empleamos para seguir refiriéndonos a lo mismo también complementa nuestras indicaciones.
- (7) Conducta no verbal o gestual, que apunta a ciertas propiedades o reacciona a ellas: «un gesto apropiado puede hacernos ver la violencia en una pintura o el carácter de una melodía» (Sibley, 1959, 444).

Como vemos, ninguna de las actividades mencionadas involucra la argumentación inferencial o lógica, ni siquiera el razonamiento: todas y cada una de ellas son indécicas

o de carácter expresivo. Esto es significativo porque apunta al elemento clave tras la realización de un juicio estético por parte de un sujeto, esto es, su experiencia estética concreta del objeto del que se trate, la cual es de carácter perceptual e involucra una reacción valorativa.

En realidad, para Sibley, la pregunta acerca del modo en que el crítico, a partir de la justificación de sus juicios estéticos, logra hacer que el resto advierta lo que él señala, corre en paralelo con la pregunta acerca del modo en que aprendemos a usar los conceptos y a distinguir los rasgos estéticos en primera instancia. Es decir, ambas preguntas se dirigen igualmente a (i) nuestras potencialidades o tendencias naturales como seres humanos sensibles y a (ii) cómo se desarrollan o aprovechan en cada individuo. Al fin y al cabo, en el caso de conceptos que devienen estéticos por el paso de su uso literal al metafórico, dicho cambio se posibilita por la adquisición de habilidades para relacionar experiencias, hallar similitudes, advertir dichas similitudes como interesantes, etc. Sibley reconoce que nuestro uso de los conceptos estéticos es en buena medida de tipo “quasi-metafórico”, pero reivindica, pese a ello, la imposibilidad de adoptar ese uso sin primero conocer y experimentar el uso literal de todos esos conceptos. Y es que, de hecho, hay conceptos estéticos que carecen de uso literal no estético, como pueden ser “bonito” o “grotesco”.

En las *Investigaciones filosóficas* (1953), Wittgenstein identifica como elemento fundamental del aprendizaje de un lenguaje que «el maestro señale los objetos, dirija la atención del niño hacia ellos y pronuncie a la vez una palabra; por ejemplo, la palabra “losa” mientras muestra esa forma» (Wittgenstein, 1953, 52). Sibley reivindica este hecho precisamente como punto de conexión entre la justificación de los juicios estéticos de la crítica y el proceso mediante el cual aprendemos a discernir rasgos estéticos y a hablar de ellos: en ambas tareas alguien dirige nuestra atención a los aspectos que debemos advertir o apreciar. Por ello,

no es casualidad que las primeras lecciones de apreciación estética consistan en llamar la atención del niño sobre las rosas más que sobre la hierba; ni tampoco es sorprendente que le hagamos observaciones sobre los colores del otoño más que sobre los tenues tintes del invierno (Sibley, 1959, 448).

Es decir, para poner en marcha el ejercicio de gusto como capacidad de discernir rasgos estéticos, es natural que primero nuestra atención sea dirigida a aquellos que resultan más evidentes, extraordinarios y fácilmente distinguibles. Pero no sólo eso; para Sibley, precisamente el hecho de que aprendamos a advertir estéticamente los objetos a partir de

ejemplos sobresalientes refleja el carácter extraordinario de la propia experiencia estética en general: es extraordinaria porque no está al alcance de todos por igual como sí lo está, en principio, la experiencia perceptual de PNE. Con práctica y tiempo, no sólo seremos capaces de discernir esos rasgos evidentes por nuestra cuenta, sino que podremos advertir otros más sutiles. El punto de partida de la apreciación estética es equivalente a la estrategia seguida por la crítica en la justificación de sus juicios estéticos, y por eso la segunda funciona, por eso la crítica logra que el resto llegue a advertir lo que ella misma advierte en un primer momento.

En todo caso, el fenómeno más revelador sería precisamente aquel en el que la crítica no lograra hacernos ver algún rasgo estético al que hubiera apelado en un juicio estético correcto: si, a la hora de hacernos discernir los rasgos estéticos de los objetos artísticos, no funcionaran los métodos lingüísticos y conductuales a través de los cuales hemos aprendido a hablar de dichos rasgos, entonces se da por nuestra parte –como sujetos de la apreciación– la carencia de «un tipo de conciencia y actividad característicamente humana» (Sibley, 1959, 450). Y suponemos que, con esto, Sibley se refiere al gusto como SE. Sin embargo, del mismo modo que la dependencia de las PE respecto de las PNE no da lugar a condiciones lógicamente necesarias y/o suficientes, tampoco es lógicamente necesario que percibamos lo que el crítico nos está indicando mediante alguna de las estrategias señaladas anteriormente.

Alguien del mundo de la crítica podría realizar el juicio de que la historia narrada en *La vegetariana* (2007) de Han Kang es conmovedora y tierna, y señalarme rasgos distintos en virtud de los cuales interpreta la novela como conmovedora y tierna. Sin embargo, esa justificación –que en el caso de la crítica parece adoptar la forma de explicación– podría no bastar para hacernos percibir el carácter conmovedor y la ternura de la obra. Quizá dirigiríamos nuestra atención a aspectos de la narración que en nuestra lectura independiente habríamos pasado por alto, como la delicadeza con la que la autora trata a la protagonista Yeonghye o el particular juego de intercambio de narradores, habiendo elegido Han Kang con precisión los únicos instantes en los que Yeonghye actúa como narradora de su propia historia. No obstante, atender a todo esto, *saberlo*, podría no afectar nuestra percepción de la novela y, por lo tanto, no bastar para hacernos percibirla como conmovedora y tierna. Sería posible que, para alguien, la violencia surrealista de diversos momentos de la trama no sólo provocara un juicio respecto a ella como novela bizarra, desagradable y macabra, sino que impidiera experimentar *La vegetariana* como la crítica en este caso prescribiría.

Y esa resistencia, ese disenso, no tiene por qué implicar lo que Sibley defiende, es decir, una falta de SE por parte de quien no percibe –y, consiguientemente, juzga– una obra tal y como hace la crítica. A estos respectos entra en juego el principio de familiaridad (*acquaintance*) en estética, según el cual «el conocimiento estético debe ser adquirido a través de una experiencia en primera persona del objeto conocido, y no puede ser transmitido de persona a persona» (Budd, 2003, 386). Sostenemos este principio y, en consecuencia, contemplamos la existencia de casos en los que el desacuerdo en la apreciación estética de un mismo objeto es irresoluble, independientemente de si un juicio es más apropiado o correcto que sus alternativas. Por lo tanto, que alguien no percibiese el carácter conmovedor y la ternura de *La vegetariana* pese a las indicaciones y explicaciones de la crítica podría, en última instancia, suponer un caso de disenso estético irresoluble en el que, sencillamente, la percepción y la apreciación de uno y otro sujeto son distintas y no cambian a pesar de la justificación ajena.

No obstante, estas consideraciones no deben conducirnos a defender un relativismo respecto a la experiencia y el juicio estéticos radicado en el gusto individual y desmarcado de toda fuerza normativa. Lo único que buscamos señalar es que, al igual que la presencia de ciertas PNE en un objeto no implica lógicamente ninguna PE, de modo que no es posible establecer condiciones generales respecto a su vínculo, tampoco es correcto identificar una necesidad lógica en la adopción de los juicios estéticos de la crítica a partir de su justificación. Si la realización de un juicio estético acerca de un objeto se enraíza en una experiencia estética del mismo, entonces (i) no podemos realizar un juicio nuevo o distinto si nuestra experiencia se mantiene inalterada, y (ii) no podemos realizar un juicio estético únicamente a partir de testimonio. Y es por ello que no se sigue de manera necesaria lo que afirma Sibley, a saber, que el fracaso en la modificación del juicio estético de un sujeto por parte de la justificación de la crítica muestra fallo en la, o falta de, SE por parte del sujeto.

2.1.1. Conclusiones preliminares y estado actual de la cuestión

Es cierto, en cualquier caso, que en “Aesthetic Concepts” ya podemos identificar algunos puntos respecto a los cuales Sibley establece un buen punto de partida y una línea de salida para la discusión respecto a las PE. En primer lugar, abre la puerta a modos alternativos de conceptualizarlas que se alejan de una perspectiva ontológicamente realista. Aunque en casos excepcionales Sibley habla de cualidades estéticas, generalmente no se refiere a propiedades sino a conceptos, términos o rasgos. Es decir, en primera instancia aborda las PE desde la forma en que hablamos de los objetos

artísticos, y no desde la existencia de los mismos (al margen de la relación reivindicada con los rasgos no estéticos). En este sentido, las ideas expuestas por Sibley en este artículo son lo suficientemente neutrales como para poder derivar de ellas dos lecturas respecto a la discusión de las PE, una realista y otra irrealista. En cualquiera de los dos casos, no obstante, el vínculo reivindicado entre el objeto percibido y el sujeto que ejercita el gusto ante el primero establece que las PE son dependientes de respuesta.

Una postura realista de las PE las concibe como propiedades objetivas y, por lo tanto, con existencia independiente del sujeto que las percibe, cuya apreciación requiere cierta educación o sensibilidad estéticas. Por el contrario, una concepción irrealista de las PE las caracteriza en estrecha dependencia de, al menos, algún elemento involucrado en la experiencia estética concreta de un objeto determinado; es decir, su presencia en el objeto queda relativizada condiciones históricas, sociales o personales que hacen imposible determinar un único modo de identificarlas y, por lo tanto, radicarlas en el objeto con independencia de estas circunstancias. Pensemos en uno de los ejemplos propuestos hasta ahora. Desde una concepción realista de las PE, la ternura de *La vegetariana* adscrita por la crítica tiene existencia objetiva en la novela; es decir, existe de tal modo que se halla en la novela con independencia de la experiencia estética de un sujeto concreto. Y, en consecuencia, el juicio “*La vegetariana* es tierna” sería verdadero, puesto que la adscripción de PE en el juicio estético constituye nuestra capacidad de advertir las PE concretas que la obra posee objetivamente.

Sin embargo, una concepción irrealista de las PE diría que *La vegetariana* no es tierna literalmente, es decir, la ternura atribuida a la novela no es un elemento constituyente de modo objetivo de la obra como objeto. La novela es percibida por parte de un sujeto con una experiencia estética concreta de la misma, y con base en algunos de los elementos circunstanciales que mencionábamos en el párrafo anterior, se percibe como tierna. El juicio estético “*La vegetariana* es tierna”, de acuerdo con el irrealismo, no es susceptible de ser verdadero o falso puesto que no está realizando una función referencial, no está “apuntando al mundo”, sino que se realiza con apoyo en factores cambiantes y dependientes de la experiencia estética de un sujeto particular. La ternura de *La vegetariana* no existe como propiedad objetiva de la novela, por lo que un juicio estético a su respecto aspira a ser correcto o, como mínimo, adecuado –pudiendo llegar a ser el juicio más adecuado. Nuestra labor nos llevará a explorar, aceptando este segundo punto de vista, la concreta caracterización de las PE que más satisfactoriamente cubre

todos los posibles escenarios prácticos en los que tenemos experiencias estéticas; o sea, busquemos identificar el elemento adecuado respecto al cual relativizar la atribución de PE.

Por otra parte, Sibley invita a buscar una aclaración de aquello que entiende por SE y, en definitiva, por gusto, en tanto que, según él, en ello radica nuestro empleo correcto o adecuado de los conceptos estéticos. A este respecto, dos consideraciones se muestran pertinentes. En primer lugar, el modo en que Sibley maneja el concepto de SE es circular. Identifica SE con ejercicio de gusto, y esto no apunta sino al discernimiento de rasgos estéticos valiosos en los objetos. No obstante, el establecimiento del valor estético que dichos rasgos atribuyen a los objetos depende precisamente de la SE. Es decir, la SE entendida como gusto se define por la capacidad de discernir cualidades cuyo valor se ve determinado en el ejercicio de esa misma sensibilidad. Y, de acuerdo con esto, no hay modo de definir las propiedades o el valor estéticos al margen de la SE, la cual no ha sido conceptualizada con independencia de esos dos conceptos. Esta circularidad podría ser un problema: no podríamos hablar de ninguna de las tres cosas sin apelar a las otras dos, de manera que podría parecer, en última instancia, que no podemos decir nada claro acerca de ellas. Sin embargo, de haber algo así como una SE, no es tan perjudicial que se caracterice en virtud de otros elementos de carácter estético como las PE o el valor como que se realice un tratamiento de ella como un sentido más, como un sentido interno.

En segundo lugar, el modo en que Sibley destierra el seguimiento de reglas del terreno del ejercicio del gusto parece susceptible de ser problematizado. ¿Acaso la mera emisión de un juicio estético o nuestra justificación del mismo no buscan, en su pretensión de convencer al resto, constituir en sí mismos algún tipo de regla de uso? La imposibilidad efectiva de formular sistemática y lingüísticamente un conjunto fijo de reglas para el uso de los conceptos estéticos no es suficiente para negar que el uso concreto que hacemos de ellos en sí presupone, constituye y ofrece algún tipo de regla, sea ésta más o menos explícita. De hecho, lo único que muestra por sí sola dicha imposibilidad es que, de verse el denominado ejercicio del gusto atravesado por reglas, éstas escapan toda forma de sistematización y explicitación cerrada y autoconclusiva. La sistematización general o lógica de reglas para un correcto ejercicio del juicio estético no es incompatible con un funcionamiento práctico, en el que se juzga estéticamente de acuerdo con convenciones intersubjetivas que son vividas como reglas de uso pese a, en la mayor parte de los casos, no poder explicitarlas lingüísticamente.

En cualquier caso, el artículo de Sibley pone sobre la mesa los aspectos fundamentales respecto a las PE que debemos tener en cuenta en nuestro propósito de dar con una concepción satisfactoria de las mismas:

- (i) las PE son aquello a lo que (supuestamente) hacemos referencia cuando, a partir de una experiencia de las obras de arte, elaboramos un juicio estético respecto a ellas.
- (ii) existe algún tipo de conexión (no causal) entre esas PE que identificamos en las obras y otras características no estéticas o materiales, igualmente advertibles en ellas sin necesidad de adoptar un punto de vista estético.
- (iii) parece que justificamos nuestros juicios estéticos acerca de un objeto buscando una percepción compartida de los demás, es decir, guiando su atención a los aspectos relevantes para experimentar el objeto de determinado modo, y no mediante argumentos de carácter lógico o inferencial.

3. LECTURAS REALISTAS

3.1. Modos de aparecer. Jerrold Levinson

Jerrold Levinson, al cual ya hemos mencionado en la sección anterior, es uno de los estetas que realizan una lectura realista de las ideas de Sibley respecto a las PE. En “Aesthetic Properties” (2005), Levinson confronta la crítica de Derek Matravers a su particular contribución al realismo respecto a PE y, junto a ello, clarifica sus propuestas. Levinson distingue, en primera instancia, entre dos cuestiones distintas aunque compañeras respecto a las PE, que son las que nos ocupan en el presente trabajo: su existencia y su naturaleza¹⁰. Respecto a la existencia de PE, Levinson se declara realista; respecto a su naturaleza, dirá que las PE son modos de aparecer de orden superior (*higher-order ways of appearing*).

Las propiedades de los objetos comprendidas en su generalidad son conceptualizadas por Levinson del siguiente modo:

¿Qué son las propiedades? Son, sugiero, modos en que las cosas son, o su equivalente, *modos de ser*. [...] Comprendidas como modos de ser, las propiedades se relacionan estrechamente con las posibilidades en tanto que, si es *posible* que un objeto sea de cierto modo W, entonces *existe* una propiedad W. Pero esto no debe llevar a pensar que las propiedades son meramente posibilidades. Las propiedades son realidades, aunque abstractas.

¹⁰ Véase (Levinson y Matravers, 2005, 211).

Una propiedad existe, o es actual, siempre y cuando las cosas puedan ser del modo correspondiente. (Levinson, 2005, 216).

Ambos objeto y propiedad existen y, por lo tanto, son entidades reales y, además, interconectadas: un objeto como entidad actual *es* de un modo y no de otro, por lo que siempre tiene propiedades; por el contrario, no puede existir una propiedad sino en un objeto. En este marco claramente aristotélico, Levinson identifica un subgrupo de propiedades dentro de los modos de ser cuya presencia en los objetos depende irrevocablemente de la percepción sensible de éstos por parte de un sujeto. Son modos de aparecer, o sea, «propiedades que revelan sus naturalezas en y a través de sus apariencias» (Levinson, 2005, 217). Por un lado, como decimos, se trata de modos en los que las cosas aparecen ante un sujeto, el cual debe ser apto; por otro, también involucran las condiciones concretas bajo las cuales éstas pueden ser percibidas: en este sentido son doblemente relativas¹¹. Son, por lo tanto, modos de aparecer de las cosas que, pese a aparecer necesariamente *ante* alguien –un requisito para su percepción es la posesión del aparato perceptual-cognitivo adecuado–, no equivalen a impresiones o entidades mentales privadas e individuales: estas propiedades, estos modos de aparecer, son de, y existen en, los objetos.

Según Levinson, en consecuencia, tanto las PNE como las PE, son modos de aparecer y, en virtud de ello, «directamente percibidas y adscritas al objeto que las presenta» (Levinson, 2005, 220). Pero las PE, más concretamente, constituyen modos de aparecer de orden superior dada su «dependencia sistemática en modos de aparecer de orden inferior» (Levinson, 2005, 218), las cuales podrían ser tanto otras PE de carácter formal como PNE de los objetos. Ya vimos en la sección anterior, no obstante, que Levinson niega cualquier vínculo lógico inferencial entre propiedades de distintos órdenes; el discernimiento de niveles respecto a propiedades responde a que «decir que un modo de aparecer es de orden superior es decir precisamente que depende asimétricamente de otros modos de aparecer que pueden ser denominados de orden inferior» (Levinson, 2005, 218-219). En el caso de, por ejemplo, *La calumnia* (1961) de William Wyler, la monocromía de sus fotogramas es un modo de aparecer de orden inferior propio de la película como objeto. Por otra parte, lo devastadora que es su historia sería también una propiedad perceptible, o sea, un modo de aparecer, pero de orden superior. Tanto la monocromía como el carácter devastador son propiedades directamente percibidas en *La calumnia*; no

¹¹ Véase (Levinson y Matravers, 2005, 217).

obstante, el segundo depende de otros modos de aparecer de orden inferior – orden al cual pertenecen aspectos puramente formales como es el color de las imágenes.

Son varias las afirmaciones que Levinson realiza acerca de las propiedades perceptuales como modos de aparecer. En primer lugar, defiende la virtud explicativa de postular la existencia de esta clase de propiedades con base en que «al menos relaciona la experiencia con algo más allá de sí misma, con un modo estable de aparecer, que da cuenta del carácter que la experiencia posee» (Levinson, 2005, 221). Un sujeto percibe *La calumnia* como monocromática porque

- (i) la película posee el modo de aparecer de orden inferior “monocromática”,
- (ii) el sujeto perceptor es apto –la monocromía como propiedad es relativa a sujetos con una visión y una cognición sanas, y el sujeto perceptor presenta estos rasgos (un sujeto no apto podría ser una persona daltónica) y
- (iii) las condiciones de la experiencia son aptas – por ejemplo, la pantalla en la que se está reproduciendo la película funciona correctamente (una condición no apta podría ser el reflejo del sol en la misma).

El vínculo entre el modo de aparecer concreto –en este caso, la monocromía– y las condiciones (ii) y (iii) es contingente, y precisamente por ello, o sea, por no verse las segundas incluidas en la definición del primero, el conjunto de condiciones (i)-(iii) puede ser explicativo de la experiencia de estas propiedades¹². Esto es extrapolable, según Levinson, al caso de las PE. Un sujeto, entonces, percibiría *La calumnia* como devastadora porque

- (i)' la película posee el modo de aparecer de orden superior “ser devastadora” en virtud de modos de aparecer de orden inferior, como que la trama siga el patrón clásico de la tragedia según el cual la historia concluye con una muerte, etc.;
- (ii)' el sujeto perceptor es apto – el carácter devastador de la película es relativo a sujetos con una disposición y educación sociales, intelectuales y emocionales tales que son capaces de, por ejemplo, sentir empatía (un sujeto no apto sería una persona sociópata u homófoba); y
- (iii)' las circunstancias de la experiencia son aptas – por ejemplo, nadie se planta delante de la pantalla, impidiendo al sujeto su visualización.

¹² Véase (Levinson, 2005, 220-221).

De nuevo, (ii)' y (iii)' son explicativas de la percepción de *La calumnia* como devastadora porque lo que hace que dichos sujetos y circunstancias sean las condiciones aptas para la experiencia del carácter devastador de la película es de carácter contingente y, por lo tanto, no prescrito o determinado por (i)', o sea, por el propio modo de aparecer que constituye "ser devastadora".

En el ejemplo anterior, la PE en cuestión era "ser devastadora", para cuya percepción se requería del sujeto apto una serie de características bastante generales. Sin embargo, si pensamos en obras de arte más complejas, o en PE más sutiles, esto cambia. Por ejemplo, digamos que el *Autorretrato* (1889) de Van Gogh es desgarrador. Para percibir el modo de aparecer de la pintura como desgarradora, el sujeto perceptor apto no sólo debe tener sus disposiciones sensitivas y cognitivas a punto, sino que también debe poseer cierto conocimiento acerca del autor de la obra: como mínimo, debe saber la identidad del mismo, el momento vital y mental en el que pintó este autorretrato, y el desenlace de su vida. Sin estos conocimientos, un sujeto podría contemplar la obra de Van Gogh y no percibirla como desgarradora sino, simplemente, como enigmática, inquietante o interesante. Cuando se trata, por tanto, de percibir modos de aparecer de orden superior (o sea, PE) menos evidentes, u obras más complejas, el sujeto apto es aquel que «sitúa la obra adecuadamente con respecto a su contexto de producción, incluyendo su lugar en la obra completa del artista, su relación con la cultura circundante y sus conexiones con las tradiciones artísticas precedentes» (Levinson, 2001, 316).

En segundo lugar, Levinson niega que todas las PE sean dependientes de respuesta. Si todas las PE fueran dependientes de respuesta, entonces la percepción de todas ellas implicaría necesariamente una respuesta afectiva constitutiva de la percepción misma de las PE y, por lo tanto, no sería posible hablar de percibir PE con independencia de una determinada respuesta afectiva dada en el sujeto de la experiencia estética. Para Levinson, las PE constituyen modos de aparecer de las cosas que son de carácter determinado y, por lo tanto, objetivo. En consecuencia, es posible hablar de la apariencia de un objeto de manera puramente descriptiva y, por tanto, con independencia de todo input subjetivo. Si bien hay PE cuya percepción exige una respuesta "afectiva" y cuya designación requiere el empleo de términos valorativos –un «objeto-o-forma-percibida-con-sentimiento» (Levinson, 2005, 349)–, no todas son de este tipo: hay PE cuya percepción se haya completamente desprovista de una respuesta afectiva individual, puesto que el modo de aparecer que las constituyen no prescriben dicha respuesta. Levinson distingue cuatro

tipos de PE y examina hasta qué punto esa respuesta afectiva por parte del sujeto perceptor es un elemento constitutivo de las mismas:

- PE formales, es decir, «aquellas estrechamente vinculadas a la forma perceptible de un objeto, como el equilibrio» (Levinson, 2005, 224), las cuales son completamente independientes de la respuesta de un sujeto.
- PE estilísticas, las cuales refieren a las categorías artísticas con las que clasificamos históricamente las obras de arte en función de movimientos, géneros, etc. Ejemplos de PE estilísticas serían “gótica” en arquitectura, “pop” en música o lo “clásica” en escultura, y son propiedades manifiestas «antes de que cualquier sentimiento pueda surgir como consecuencia de su percepción» (Levinson, 2005, 224).
- PE cuya percepción es más frecuente en humanos que en objetos: la belleza, la gracia, la fealdad o el atractivo. Parece difícil disociar la percepción de estas propiedades de un correspondiente sentimiento de placer o displacer. Levinson también incluye en esta categoría la tensión perceptible en la música y lo sublime¹³.
- PE expresivas, es decir, tristeza, alegría, agobio, inquietud, etc. Levinson sólo habla de las propiedades expresivas en la música. Respecto a ellas, parece aceptar una posición según la cual son «modos de aparecer audibles pertenecientes a la música» (Levinson, 2005, 225) y, por tanto, concibe su existencia con independencia del sujeto perceptor y su respuesta ante las obras musicales.

De esta clasificación y caracterización se seguiría, a modo de conclusión, que, al menos las PE puramente perceptuales que adscribimos a los objetos inanimados como las obras de arte, no son dependientes de respuesta. En virtud de ello, no podemos decir que todas las PE son dependientes de respuesta, pese a que algunas como las atribuidas a sujetos sí lo sean. Sin embargo, la cuestión queda abierta respecto a PE como lo elegante o lo chillón¹⁴, cuya posible respuesta de placer o displacer podría o no ser constitutiva de las mismas.

En tercer lugar, y como consecuencia del realismo respecto a PE defendido, Levinson reivindica que el contenido del juicio estético es, en primera instancia, de carácter descriptivo, de modo que «independientemente de su fuerza evaluativa, su pretensión central es adscribir propiedades» (Levinson, 2005, 216); estas propiedades son las

¹³ Véase (Levinson, 2005, 225).

¹⁴ Véase (Levinson, 2005, 226).

estéticas. Y como, de acuerdo con su concepción perceptual, las PE son modos de aparecer de los objetos estéticos y, por lo tanto, entidades reales, su apelación en los juicios no puede sino funcionar como contenido descriptivo. Al atribuir una PE, en principio, el sujeto no aporta nada propio al contenido de su juicio más que su *aptness* para la percepción de dicha PE: se limita a describir la realidad del objeto que se halla ante sí y, en su adscripción de determinadas PE, se muestra como un sujeto apto para la apreciación estética del objeto en base a dichas PE. En primera instancia, por lo tanto, el rol del sujeto en la experiencia estética no va más allá de la capacidad de percibir los distintos modos de aparecer de un objeto que constituyen sus PE.

3.1.1. Rechazo de la concepción realista perceptual

La teoría de Levinson invita a plantear algunas cuestiones, parte de las cuales son sugeridas de manera preliminar por Derek Matravers en su crítica. El objetivo de Matravers no es tanto refutar la naturaleza fenomenológica y perceptual de las PE defendida por Levinson sino, de manera bastante más general, resaltar los inconvenientes de hablar de propiedades en primera instancia, o sea, de sostener un realismo respecto de las PE:

Hablar de propiedades estéticas complica las cosas, más que clarificarlas. Las atribuciones estéticas radican en experiencias de cierto tipo, causadas por propiedades no estéticas y que exhiben un amplio grado de acuerdo intersubjetivo. Esto es común entre aquellos que hablan de propiedades estéticas y aquellos que no. El papel que pueden tener las propiedades sería el de explicar la normatividad de las atribuciones estéticas. Sin embargo, al menos para Levinson, hablar de propiedades parece seguirse de esta normatividad (basada en el acuerdo intersubjetivo), no explicarla. (Matravers, 2005, 208).

Son tres las ventajas principales que identifica Matravers en una postura antirrealista respecto a las PE¹⁵. En primer lugar, mientras que da cuenta del fenómeno de atribución de PE tan satisfactoriamente como podría hacerlo el realismo, es, sin embargo, ontológicamente más simple y, por ello, preferible. Una postura realista duplica la realidad al postular la existencia de las PE, pero si aceptamos la posibilidad de explicar la atribución de PE a partir de la percepción subjetiva de las PNE de un objeto determinado, entonces esa postulación es problemática a nivel metafísico y «redundante a nivel explicativo» (Matravers, 2005, 208).

En segundo lugar, un realismo respecto a las PE implica defender que todas las atribuciones posibles de PE son verdaderas o falsas, puesto que siempre será verdadero o

¹⁵ Véase (Matravers, 2005, 208-209).

falso que un objeto determinado posea la PE que le ha sido adscrita. Es claro que, para Matravers, demostrar la verdad o falsedad de cada atribución estética es más complicado que el reto que se le plantearía a un antirrealista. Si aceptáramos que las atribuciones de PE no son verdaderas o falsas sino más o menos apropiadas, entonces se abre la posibilidad de que haya distintos modos apropiados de percibir un mismo objeto. En tal caso, «el antirrealista sólo necesita mostrar que, si hubiera una persona capaz de experimentar el objeto del modo que recomienda el juicio, tendría una experiencia valiosa de un tipo apropiado» (Matravers, 2005, 208-209). Y, en tercer lugar, hay casos en los que las descripciones que empleamos para hablar estéticamente de los objetos percibidos no invitan intuitivamente a postular la existencia de una propiedad designada a través de ellas. Parece que nadie diría que expresiones como la «‘dureza marmórea’» (Matravers, 2005, 209) de *Tan poca vida*, o decir que *El faro* es ‘un viaje a las profundidades más recónditas de la desesperación humana’, atribuyen propiedades a los objetos. Si estas descripciones no reciben la fuerza intuitiva que conducía a postular la existencia de PE, parece que todo apoyo del realismo en ella resulta ilegítimo.

Compartimos las intuiciones expresadas por Matravers en su crítica. Sin embargo, dado que en el propio artículo comentado sus refutaciones concretas reciben contraargumentaciones exitosas por parte de Levinson, trataremos de ofrecer puntos de crítica alternativos para distanciarnos de la postura de Levinson. En primer lugar, Levinson asume que, pese a que en algunos casos de atribución de PE éstas posean algún tipo de fuerza evaluativa, su contenido básico y esencial es descriptivo. Los términos empleados para hablar de PE serían algo así como «‘*descriptive merit-terms*’» (Levinson, 2001, 317), los cuales pueden expresar cierta evaluación por parte del sujeto respecto del objeto. Sin embargo, esa «implicaciones evaluativas [...] pueden ser explícitamente anuladas o desestimadas sin anomalía semántica» (Levinson, 2001, 317) producida dichos términos. Es decir, incluso en aquellos términos cuya atribución concreta de PE involucra algún tipo de evaluación, es posible neutralizar este elemento en favor de un contenido más elemental que es «puramente descriptivo [...], consistiendo en algo así como una impresión global ofrecida, una impresión que no puede ser identificada simplemente con las propiedades estructurales que la sustentan» (Levinson, 2001, 318). Los términos empleados en estética para atribuir PE poseen, en su núcleo, un contenido

que es, por un lado, evaluativamente neutro y, por otro, de carácter fenomenológico: esto es lo que son las PE¹⁶.

El desarrollo argumentativo de este punto se halla en “Aesthetic Properties, Evaluative Force and Differences of Sensibility” (2001), que es el artículo a partir del cual Matravers elabora su crítica, cuya respuesta posteriormente ofrece Levinson y es en lo que nos habíamos estado apoyando hasta ahora para hablar de su concepción de las PE. Por lo tanto, su argumentación es anterior al momento en que expone de manera más clara qué son para él las PE, pero en el artículo de 2005 él mismo remite a su exposición previa del asunto, por lo que no resulta anacrónico responder a ambos planteamientos de manera lineal.

Consideramos que la pretensión de fondo de Levinson, como muy probablemente sea la de cualquier realista respecto a las PE, es garantizar que los juicios estéticos tienen una base fenomenológica sobre la cual apoyar y justificar sus adscripciones y, por tanto, el contenido al que refieren; base en virtud de la cual pueden considerarse transmisores de conocimiento y, por lo tanto, verdaderos o falsos. Un elemento que parece vincularse de manera estrecha a este descriptivismo respecto a los términos estéticos y que, en este caso, va también de la mano de un realismo respecto a las PE, es el rechazo del principio de familiaridad de los juicios estéticos:

las bases ofrecidas en favor de esta doctrina [...] nunca han sido suficientes para establecerla. [...] Hay un sentido de ‘juicio’ en el cual uno no puede decir que está juzgando algo a menos que esté teniendo, en ese instante, una experiencia perceptual de ello. [...] Así que en ese sentido, uno no puede juzgar algo estéticamente sin experimentarlo. Pero en otro, perfectamente legítimo, sentido de ‘juicio’, puedo estar juzgando algo que no estoy experimentando perceptualmente y, en muchos casos, estar justificado en dicha actividad, si estoy en posesión de evidencias relevantes y convincentes para las características de aquello que estoy juzgando, sean o no estéticas. [...] Que la experiencia en primera persona de objetos estéticamente notables como las obras de arte sea el punto principal de nuestra relación con ellas no debe invitarnos a pensar que *solamente* a través de dicha experiencia podemos aprender algo acerca de cómo son estéticamente. (Levinson, 2005, 213).

Y es aquí donde identificamos el principal problema respecto a esta cuestión: Levinson, como muchos otros autores (como, por ejemplo, Malcolm Budd¹⁷), extienden la noción de juicio estético a las creencias cuyo contenido es estético. Cuando Levinson habla de obtener un conocimiento respecto al modo de ser estético de los objetos artísticos

¹⁶ Véase (Levinson, 2001, 321).

¹⁷ Véase (Budd, 2008, 48-61).

y, en general, de cualquier objeto, considera que el contenido estético de dicha información, aprendida testimonialmente, puede devenir en la realización de un juicio estético. Nos oponemos a esta visión y sostenemos que un juicio estético es inequívocamente la expresión de la actitud por parte de un sujeto hacia un objeto; sostener un juicio estético inexpresivo de dicho posicionamiento respecto al objeto del que se habla, consideramos, no supone la realización de un juicio estético genuino.

Al hilo de esta cuestión, y en segundo lugar, resulta esclarecedor abordar la afirmación por parte de Levinson de que muchas PE no son dependientes de respuesta. Esta idea es criticable, en primera instancia, porque su caracterización de los distintos tipos de PE no parece del todo acertada. Por ejemplo, respecto a las denominadas propiedades estilísticas, es cierto que su percepción, en muchas ocasiones, precede a una respuesta subjetiva del tipo que sea. Sin embargo, ¿funciona realmente como PE el “ser postimpresionista” del autorretrato de 1889 de Van Gogh cuando lo percibimos sin ningún tipo de respuesta? Parece que, si advertimos el carácter postimpresionista del autorretrato de Van Gogh, podemos hacerlo de dos modos alternativos: o bien “nos damos cuenta” de que forma parte del movimiento postimpresionista, por ejemplo, por indagación histórica, o por las pautas pictóricas identificadas en el cuadro; o bien advertir que es postimpresionista genera nos hace sentir *algo* hacia la obra, por ejemplo, desaprobación o admiración. Tendemos a sostener, ante esto, que en el primero de los casos, el “ser postimpresionista” de la obra de Van Gogh no está siendo percibido como PE sino como una PNE más de la misma; sin embargo, en el segundo caso sí es percibido como una PE dado que genera una actitud estética hacia la misma, y no meramente epistémica. Y lo mismo pensamos del resto de PE que Levinson considera no dependientes de respuesta en su clasificación: si una propiedad es percibida sin generar algún tipo de actitud en el sujeto que la percibe, entonces no está adoptando el rol de PE en la experiencia del objeto.

Ante esta idea, se vuelve verdaderamente complicado sostener la existencia fenomenológica objetiva de las PE como modos de aparecer, puesto que tanto su contenido como su carácter dependen enteramente de los elementos involucrados en la experiencia estética concreta, y no exclusivamente del objeto, que escapan el mero input perceptual. La posible apelación descriptiva que se pudiera realizar respecto a una PE, sostenemos, no respondería sino a la cristalización de una adscripción comúnmente realizada y, por tanto, estandarizada, de dicha PE en el contexto estético. El contenido de la descripción, por lo tanto, no sería fenomenológico sino convencional.

Mediante el testimonio en tercera persona, podemos acoger creencias de contenido estético que adoptan la forma típica de un juicio, como por ejemplo “*El faro* es una película perturbadora”; sin embargo, no estamos con ello realizando el juicio estético que sí ha realizado la persona que, tras visualizar la película, dice “*El faro* es perturbadora”. Esa persona, de la cual tomamos cierto contenido estético respecto a *El faro*, ha tenido una experiencia estética de la película en la que su visualización le ha invitado a adoptar una actitud determinada respecto a la obra; es desde esa actitud, como expresión de la misma, que realiza el juicio estético. Por los motivos que sean, consideramos a esta persona fiable y, en cierto sentido, razonable o coherente respecto a sus actitudes estéticas, por lo que asimilamos el contenido de su juicio como propio.

Sin embargo, si dijéramos a alguien que *El faro* es perturbadora sin haber visto la película, nuestra adscripción no sería recibida como la realización de un juicio estético sino como la compartición de un dato, de una información, basada en el juicio estético previo de otra persona. Parece que por mucho que conociésemos testimonialmente los aspectos por los cuales *El faro* puede llegar a resultar perturbadora, y por muy capaces que fuésemos de reproducirlos verbalmente a terceros, terminaríamos topándonos con un límite en la justificación que nos resultaría imposible de traspasar porque, al fin y al cabo, la experiencia de la que estamos hablando cuando decimos que *El faro* es perturbadora no es la nuestra. Consideramos coherente que desde una perspectiva realista de las PE sea rechazado el principio de familiaridad; sin embargo, a partir de nuestra concepción respecto a lo que supone realizar un juicio estético, buscamos defenderlo. Desde esta postura, la posibilidad reivindicada por Levinson de extirpar la fuerza evaluativa de la adscripción de PE para caracterizar la fenomenología de éstas, sencillamente, no es tal.

Cuando hablamos de PE, podemos hacerlo de dos modos: o bien realizamos un juicio estético, o bien transmitimos una creencia de contenido estético. Podríamos decir que, si reconocemos la posibilidad de poseer creencias de contenido estético cuya base es testimonial, entonces damos la razón a Levinson respecto a la existencia de un contenido puramente descriptivo de los términos estéticos que apunta a las PE y que, siendo evaluativamente neutro, puede ser conocido sin tener experiencia perceptual directa del objeto que sea. Sin embargo, hay dos motivos por los cuales esto no se sigue. En primer lugar, que los términos con los cuales adscribimos PE tengan un uso descriptivo fuera de la realización de juicios estéticos no implica nada respecto al uso que, de hecho, tienen en contextos propiamente estéticos, en los que el sujeto tiene una experiencia estética determinada cuyas particularidades expresa en un juicio estético. Los términos empleados

en uno y otro contexto son, generalmente, los mismos; sin embargo, su uso propiamente estético es el que desempeñan en los juicios estéticos genuinos, el cual no es puramente descriptivo. Si bien en una creencia empleamos términos con los que nos referimos a ciertas PE de manera puramente descriptiva, la adscripción de las mismas no es de carácter estético sino epistémico, por lo que se desmarca del juicio estético en el que su uso es estético.

Por esta razón, las críticas al principio de familiaridad nos parecen inadecuadas y, concretamente la argumentación de Levinson, resulta errada. Cuando habla del contenido descriptivo de las adscripciones de PE para identificar en ello la fenomenología de dichas propiedades, está pasando por alto que el origen mismo de toda adscripción de PE, por muy intelectualizado o estandarizado que pueda devenir su uso, es un juicio nacido de la experiencia directa del objeto por parte de un sujeto. Y, como venimos sosteniendo, si esta experiencia es de carácter estético, entonces no puede ser neutral, puesto que se ve definida tanto por el objeto concreto percibido como por la actitud que éste suscita en el sujeto que lo percibe. Si la atribución de PE en el juicio estético no es descriptiva sino evaluativa y, además, sostenemos que cualquier atribución alternativa de PE deriva en origen de su realización en el juicio, entonces no podemos hablar de un contenido descriptivo completamente neutral que refiera a las PE. Y, en consecuencia, si no podemos describir las PE sino que evaluamos a través de ellas, entonces la postulación de su existencia fenomenológica se ve realmente comprometida.

Un tercer aspecto, concretamente, de la concepción de PE como modos de aparecer es que, tal y como la presenta Levinson, parece algo contradictoria respecto a una cuestión. Por una parte, son modos de aparecer de los objetos y, en virtud de ello, existen, son entidades reales. Sin embargo, por otro lado, precisamente por su naturaleza aparential y perceptual, prescriben para su aparición la existencia de sujetos y circunstancias aptas. Esto nos lleva a plantearnos la siguiente pregunta: ¿cobran existencia entonces estos modos de aparecer únicamente cuando existen esos sujetos y circunstancias aptos para su percepción? Si la respuesta es que no, entonces no podríamos demostrar su existencia de ningún modo y pasaría a ser una caracterización incoherente de las PE: son modos de aparecer y, por lo tanto, necesariamente percibidas por un sujeto pero, pese a ello, existen con total independencia de un sujeto que pueda apreciarlas. No atribuimos este pensamiento a Levinson.

Si respondemos afirmativamente a nuestra pregunta, entonces, ¿no hay modos más simples de explicar esa relación entre la percepción particular y más o menos

informada de un sujeto y el objeto percibido, al cual se le atribuyen determinadas propiedades? ¿Es verdaderamente necesario para explicar la complejidad y diversidad de la experiencia estética postular metafísicamente un grupo de propiedades de las que únicamente hablamos, y que únicamente percibimos, cuando nos hallamos inmersos en esa misma experiencia? Creemos que no. La mera propuesta de las PE como modos de aparecer deja la puerta abierta a una doble interpretación: o bien la aparición se ve más determinada por el objeto percibido, el que aparece, o bien por el sujeto perceptor al cual se le aparece. Si tenemos en cuenta el modo en que percibimos estéticamente los objetos, tendemos a pensar que la experiencia estética es una actividad bastante más activa de lo que supondría una mera exposición a los modos de aparecer de las cosas. Y para reivindicar el papel del sujeto en la experiencia estética no es necesario renunciar a la normatividad, el cual parece ser el mayor miedo de Levinson.

Por último, la apelación a los sujetos aptos para la percepción de PE es heredera de la noción de SE como gusto que identificábamos en Sibley y, tal y como sosteníamos en la sección anterior, no resulta satisfactoria, y tampoco explicativa. En el caso de Levinson, sin embargo, nuestra crítica se dirige a un elemento diferente, a saber, que su descripción de los requisitos que conforman dicha sensibilidad en el caso de, concretamente, la experiencia de obras artísticas, parece limitada e incoherente. Como exponíamos en 3.1, Levinson considera sujeto apto para la percepción de las PE correctas en una obra a aquella persona con el conocimiento necesario y suficiente respecto al contexto de producción de la misma; este contexto involucra tanto datos acerca del autor como información respecto al contexto histórico, la corriente artística en la que se enmarca, etc. Abre la puerta, de este modo, a que la correcta adscripción de PE involucre, al menos parcialmente, un elemento normativo de carácter no objetivo sino contextual. Es decir, una adscripción de PE a un objeto es correcta no sólo en virtud de las propiedades que posea de suyo sino también en relación con aquello que su contexto de producción prescribe en su modo de aparecer.

De este modo, la percepción correcta de PE es relativa, por un lado, a la posesión por parte del sujeto perceptor de una información cuyo contenido, pese a determinarlo, es externa al objeto. La SE, concebida de este modo, queda profundamente limitada: se sigue concibiendo como una facultad o capacidad, pero a su vez corre el riesgo de verse reducida a mero aprendizaje histórico. Y, en ambos sentidos, pierde su potencial explicativo. Pero Levinson también relativiza la percepción correcta de las PE a las

circunstancias aptas. Y, de nuevo, éstas se quedan cortas en su alcance al ser adscritas a elementos meramente técnicos, formales o perceptuales.

3.2. Concepción relacional de las propiedades estéticas. Malcolm Budd

Encontramos otro intento realista de definir y conceptualizar las PE en “Aesthetic Judgements, Principles and Properties” (2008), donde Malcolm Budd problematiza, tal y como invitábamos a hacer en nuestro comentario de “Aesthetic Concepts”, la noción de SE respecto a la atribución de PE. De acuerdo con Budd, la falta de claridad en el análisis acerca del alcance de las PE se debe a su histórica «dependencia en la noción inexplorada de sensibilidad estética» (Budd, 2008, 19); noción que, por ello, evitará introducir en su propia concepción de aquellas. Y, en este sentido se desmarca explícitamente de la propuesta de Sibley recién comentada, pero también de las consideraciones de Kant en la *Crítica del Juicio*. Kant, según Budd, basa el juicio estético en una experiencia del objeto acompañada por una respuesta de placer (valor positivo) o displacer (valor negativo)¹⁸. Dicha respuesta, a su vez, se basa en el modo en que tal objeto se presenta perceptiva y aconceptualmente al sujeto, o sin tener en cuenta la clase a la que el objeto pertenece. De acuerdo con la interpretación de Kant que realiza Budd,

para experimentar un ítem como si poseyese cierta propiedad estética –‘percibir’ esa propiedad en el ítem– la percepción de la propiedad no estética relevante en el ítem –una cualidad sensorial, su estructura perceptual, su pura inmensidad, o lo que sea– debe caracterizarse por la respuesta hedónica integral al concepto de esa propiedad estética. (Budd, 2008, 11).

Tener una experiencia estética de un objeto determinado sería posible entonces por dos elementos: (i) una percepción reflexiva del objeto –es decir, una en la que el sujeto es consciente de la relación entre las propiedades del objeto y su respuesta; y (ii) cierta dependencia de las PE percibidas respecto de las PNE del objeto. Esta concepción de la experiencia estética desvincula a las PE de una existencia intrínseca, formal o material en el objeto apreciado estéticamente, dado que su percepción queda subsumida al placer estético subjetivo que descansa, en última instancia, en la impresión causada por las PNE del objeto. Si bien esta es la lectura que Budd realiza de las ideas kantianas, es cierto que el énfasis en la respuesta hedónica que advierte en el alemán debe ponerse de relieve desde los dos elementos principales que Kant identifica como condiciones necesarias para el ejercicio del juicio de gusto: desinterés y universalidad subjetiva. Es decir,

¹⁸ Véase (Budd, 2008, 11).

efectivamente, para Kant no hay juicio estético sin un sentimiento de placer subjetivo, pero se experimenta con valor de universalidad, esto es, *como si* el resto también debiera sentir ese placer en su experiencia del objeto. Y, además, es desinteresado:

Llámesese interés a la satisfacción que unimos con la representación de la existencia de un objeto. [...] Ahora bien, cuando se trata de si algo es bello, no quiere saberse si la existencia de la cosa importa o solamente puede importar algo a nosotros o a algún otro, sino de cómo la juzgamos en la mera contemplación (intuición o reflexión). (Kant, KU, §2, I, 128-129)

El juicio “esta rosa es bella” no caracteriza la naturaleza intrínseca de esta rosa como bella –o sea, lo bello no es un concepto–, ni pretende hablar de su forma tal y como existe objetivamente en el mundo al margen de nuestra experiencia. En su lugar, la belleza que se atribuye a la forma del objeto es una relación según la cual decir que es bella se supone con sentido de cara al resto de seres humanos. Así, las PE se comprenden desde esta postura como propiedades relacionales, atribuidas en el juicio estético como punto de encuentro entre el objeto (sus PNE) y el sujeto (la percepción reflexiva de esas PNE); un punto de encuentro marcado por un sentimiento «de placer o de dolor» (Kant, KU, §1, I, 127) desinteresado y vivido subjetivamente como universal.

Según Budd, para Kant la relación entre el objeto juzgado y el sujeto del juicio se entiende en términos puramente afectivos: podemos decir “esta rosa es bella” porque la rosa nos afecta con placer, que es el sentimiento propio de la belleza. Es decir, la percepción reflexiva de las PNE conduce a la atribución de PE si la experiencia del objeto constituye una respuesta afectiva por parte del sujeto. Esto supone un problema para Budd, quien cuestiona la afirmación de que todas las PE sean afectivas o se atribuyan en virtud de una respuesta hedónica. Un modo posible de evitar esta constricción implica basar el juicio estético y, por lo tanto, la atribución de PE, en la SE ejercitada en una experiencia del objeto. Esto es básicamente lo que defiende Sibley, y también Hume. Hacer recaer tanto el juicio estético como la atribución de PE en un ejercicio de SE conduce a dos posibilidades: o bien tan sólo *algunos* juicios estéticos son expresivos de un tipo particular de respuesta hedónica, o bien una elucidación de la noción de SE lleva a concluir que todo juicio estético se basa en una respuesta hedónica. No obstante, la utilidad de esta alternativa depende demasiado del modo en que se clarifique la noción de SE, y tanto Kant como Sibley la tratan con imprecisión.

En su lugar, Budd define el juicio estético evitando apelar a la SE (entendida como gusto):

un juicio estético es un juicio, basado en la naturaleza de la experiencia subjetiva de un ítem, del valor estético del ítem o de sus propiedades estéticas (ambos tipos de juicio estético viéndose vinculados por el hecho de que un juicio bien fundamentado del primer tipo estará fundado en juicios del segundo tipo). (Budd, 2008, 18).

De esta manera, el establecimiento del valor estético de un objeto se apoya en la atribución de PE, y esta actividad dependerá en última instancia de la experiencia del sujeto que percibe conscientemente el objeto. Para hablar de los juicios estéticos en los que se expresan ambos el valor de un objeto y una atribución de PE al mismo, parece eludible, por lo tanto, entender el gusto en términos de placer o displacer, según la estética hedonista.

Desterrar la noción de SE de la definición de las PE implica que debemos entenderlas de otro modo. Una alternativa podría edificarse apelando al valor estético, pero Budd rechaza esta posibilidad dado que parece heredar la problemática circular de la SE: el valor estético de los objetos se ve determinado por el ejercicio de la SE; sin embargo, la SE es definida como capacidad para discernir el valor estético de los objetos. Si el valor estético de los objetos depende de las PE relevantes del mismo, entonces éstas también se ven determinadas por el ejercicio de la SE. Siguiendo esta línea resultaría imposible hablar de PE sin apelar a la SE, y precisamente ese es el principal problema que Budd identifica en la propuesta de Sibley y también en las consideraciones kantianas de las que parte¹⁹.

En su lugar, Budd procura desarrollar una concepción de las PE a partir no de los requisitos para su correcto discernimiento sino del modo en que las atribuimos en los juicios estéticos y las circunstancias en las que tomamos dichas atribuciones como apropiadas. En virtud de ello, reivindica el punto de partida adoptado en el artículo de Sibley, el cual sitúa el foco de atención en los propios juicios estéticos como aquello que decimos acerca de las obras de arte. La preocupación inicial de Budd en su artículo es la justificación de los mismos: a nivel general, se ha de explorar la legitimidad de la apelación a la validez intersubjetiva del juicio estético en referencia a su valor de verdad; a nivel concreto, se debe caracterizar en qué consiste la corrección o incorrección de los juicios particulares.

3.2.1. Propiedades estéticas en el juicio

Identifica Budd, dentro de su propuesta, tres tipos de juicios estéticos:

¹⁹ Véase (Budd, 2008, 18).

- i. juicios puramente evaluativos o veredictos en los que se expresa el valor estético de un objeto sin apelar a las PE a partir de las cuales dicho valor es atribuido²⁰. Tomando como ejemplo de obras de arte la escultura del *Laocoonte* y la canción *SAOKO* de Rosalía, instancias de este tipo de juicio serían “El *Laocoonte* es bello” o “*SAOKO* es vulgar”.
- ii. juicios en los que atribuimos al objeto «una propiedad que es, desde el punto de vista estético, inherentemente meritoria o defectuosa» (Budd, 2008, 19). Estos juicios, para el autor, no son necesariamente evaluativos pese a que las propiedades atribuidas sí posean intrínsecamente valor estético positivo o negativo, dado que «no implica que sean expresiones o reflejos de una respuesta evaluativa de la persona que realiza el juicio» (Budd, 2008, 19). Aceptando los presupuestos que Budd introduce en esta definición, “El *Laocoonte* es equilibrado” o “*SAOKO* es estridente” serían juicios estéticos de este tipo, dado que, según Budd, el equilibrio y la estridencia son PE con un valor estético, positivo y negativo respectivamente, que les es intrínseco. Sin embargo, su atribución a las obras en esos juicios no indica respuesta evaluativa alguna por parte del sujeto.
- iii. juicios en los que adscribimos al objeto una PE que no es intrínsecamente meritoria o defectuosa. Por ejemplo, “El *Laocoonte* es complejo” o “*SAOKO* es rara”.

En cualquiera de los tres casos de juicio estético, la atribución de PE a un objeto dependerá de sus (PNE). A su vez, el valor estético del objeto dependerá de sus PE, por lo que la justificación de los juicios estéticos en sus tres tipos recae en última instancia en el vínculo entre PE y PNE²¹. Tomemos como ejemplo algunos de los juicios propuestos en la enumeración anterior. Si alguien dice que *SAOKO* es una canción rara (PE) es porque la instrumental intercala un ritmo de reggaetón, presentado de un modo sonoramente “sucio”, con secciones de percusión y piano típicas del jazz, y esa combinación es inusual en la producción musical (PNE). Del mismo modo, la “suciedad” percibida en los sintetizadores y en la voz por el modo en que son enfatizadas las distorsiones, así como la letra aparentemente simple y repetitiva (PNE), llevan a

²⁰ Véase (Budd, 2008, 19).

²¹ Véase (Budd, 2008, 19).

considerar que la canción es vulgar (PE). Y de igual manera decimos que el *Laocoonte* es complejo (PE) por la cantidad de elementos dispares que conforman la escultura en conjunto (PNE): Laocoonte en el centro, sus hijos a los lados y las serpientes que conectan las tres figuras pasando a través de, y entrelazándose con, ellas.

La innegable relación de dependencia de las PE respecto de las PNE no implica para Sibley un condicionamiento necesario y suficiente de las segundas a las primeras, y para Budd tampoco. A estos respectos, se apoya en la teoría de Sibley²²:

- i. ninguna PNE o conjunto de PNE constituye condición necesaria y suficiente para la atribución de PE. No podemos decir, por ejemplo, que el *Laocoonte* es equilibrado si y sólo si la cantidad de mármol empleada para la figura de Laocoonte es la misma que la empleada para las figuras de los dos hijos.
- ii. ninguna PNE o conjunto de PNE, salvo en casos excepcionales, constituye condición suficiente para la atribución de PE. No podemos decir, por ejemplo, que si *SAOKO* tiene una letra repetitiva y simple, entonces es vulgar.
- iii. las PNE o conjuntos de PNE pueden constituir condiciones necesarias para la atribución de algunas PE. Quizá para las PE que hemos empleado en nuestros ejemplos anteriores este punto no cuadra, pero tomemos un juicio estético alternativo del tipo “*SAOKO* es muy pegadiza”. Pues, según Budd, podríamos decir, frente a los puntos anteriores, que si *SAOKO* es pegadiza, es porque tiene una letra simple y repetitiva, además de una melodía fácil de recordar.

En virtud de estas tres afirmaciones, advertimos que para Budd ningún juicio estético es susceptible de ser demostrado, pero algunos sí pueden ser refutados: si *SAOKO* no tuviera una letra simple y repetitiva, así como una melodía fácil de recordar, entonces el juicio “*SAOKO* es muy pegadiza” quedaría refutado. Esto conduce a preguntarnos acerca de si la atribución de PE y, por tanto, la evaluación estética –instanciada en los juicios estéticos particulares– son susceptibles de verdad. Explorar la evaluación estética expresada en los juicios estéticos nos obligaría, según Budd, a explorar la noción de valor estético que, en principio, nos parece un valor inconmensurable; el autor reivindica en su lugar, y precisamente por la implicación entre la evaluación estética y la atribución de PE,

²² Véase (Budd, 2008, 19-20).

buscar una concepción que dé cuenta de la segunda en toda su diversidad. Y, a partir de estas ideas, la verdad o falsedad de la evaluación estética se fundamentaría en la atribución correcta de PE (lo veremos más adelante).

Budd se apoya en su lectura de Kant, a saber, que las PE se ven definidas precisamente por la relación entre la percepción de un sujeto y las características de un objeto, tal y como es expresada en los juicios estéticos que las adscriben. En virtud de ello, y a diferencia de Levinson, Budd considera que la gran mayoría de PE son dependientes de respuesta²³. Un modo de concretar esta idea sería concebir las PE como fenomenológicas, esto es, identificarlas precisamente en la experiencia estética generada en una relación sujeto-objeto. Levinson se opone a esta idea y reivindica que la diversidad de PE va

de aquellas claramente dependientes de respuesta hasta aquellas que posiblemente lo son, hasta aquellas que presumiblemente no son dependientes de respuesta. (Levinson, 2005, 224).

Para Budd, sin embargo, un juicio estético expresa que «la obra *merece* de manera única cierta respuesta, tal que dicha respuesta es *la correcta*» (Budd, 2008, 30). En virtud de ello, si un objeto O merece la respuesta R, entonces R es la respuesta correcta para O. Y en los juicios estéticos, cuando hablamos de los objetos y de sus respuestas merecidas, lo hacemos mediante la atribución de PE. En virtud de ello, el contenido de los juicios estéticos apunta a que un objeto al que se adscribe una PE es tal que la respuesta integral a dicha PE es la respuesta apropiada para el objeto. La experiencia estética de un objeto y, por lo tanto, la atribución de PE a un objeto, se explica porque el concepto por el que se atribuye la propiedad está incluido en la experiencia del objeto:

el acto de percibir el ítem está informado por la consideración del sujeto de que alguna parte del carácter del ítem es captada de forma particularmente adecuada por el concepto: en la percepción del ítem, la persona considera que el concepto es particularmente apropiado para expresar un aspecto del carácter del ítem. (Budd, 2008, 151).

Que la apelación a una propiedad estética sea apropiada –es decir, su *appropriateness* a la percepción de un objeto– constituye la denominada respuesta merecida del objeto y, por tanto, lo que caracteriza el ejercicio del juicio estético. En este sentido, por lo tanto, todas las PE son dependientes de respuesta: principalmente en virtud de las PNE de O, la percepción estética correcta de O es su respuesta merecida R, y R es la atribución de P.

Pero ¿cómo discernimos cuál es la respuesta merecida de un objeto y, por lo tanto, su experiencia estética correcta? Budd concluye lo siguiente:

Dada la falta de principios estéticos, cognoscibles *a priori*, que permitirían la atribución de propiedades estéticas o la evaluación estética de un ítem sin un ejercicio de sensibilidad estética, y dado que cualquier principio *a posteriori* debería basarse en los juicios estéticos, se sigue que el método canónico para establecer la verdad de la atribución de una propiedad estética o de una evaluación estética, si es que son susceptibles de verdad, es el ejercicio de la sensibilidad estética, esto es, la realización de juicios estéticos. Y la fiabilidad de los juicios estéticos será una función de las cualificaciones de la persona que los realiza: cuanto mejor cualificado esté alguien –cuanto más afinada y mejor entrenada esté su sensibilidad estética– más fiables serán sus juicios estéticos en los que esta sensibilidad es bien ejercitada. (Budd, 2008, 24-25).

Esta apelación a la SE para hablar de la justificación de los juicios estéticos en los que se adscriben PE es considerablemente más clara y menos problemática que el uso que hace de dicha noción Sibley en “Aesthetic Concepts”, o que la que intuíamos bajo las ideas de Levinson. Budd habla de «un tipo de sensibilidad» (Budd, 2008, 10) distintiva –que no el *gusto*–, con «poderes distintivamente humanos de percepción, entendimiento y respuesta emocional, y que prosperan y son vulnerables al daño en modos distintivamente humanos» (Budd, 2008, 10). Para el autor, el indicativo de una SE adecuada en un sujeto es la aceptabilidad de sus juicios estéticos; o sea, no constituye una facultad con propiedades concretas y definidas en cada sujeto sino que se construye subjetivamente en la capacidad de realizar juicios estéticos que resulten fiables para el resto de sujetos –es decir, juicios recibidos como bien hechos.

De acuerdo con Budd, además, dicha acogida con asentimiento de un juicio estético por parte del resto de sujetos es la única prueba a la que podríamos apelar para sostener la atribución de PE en un objeto; es decir, un objeto tiene la PE atribuida si los distintos juicios estéticos a su respecto convergen entre sí. Si un juicio estético sobre un objeto es correcto en base al consenso y a la aceptabilidad que genera, todo juicio estético alternativo sobre ese mismo objeto constituirá una expresión de falta de SE, y será incorrecto. Budd reivindica la posibilidad de hablar de verdad y falsedad respecto a los juicios estéticos, de modo que considera que éstos pueden tener valor de verdad genuino relativo a su aceptabilidad. Y, en consecuencia, un juicio estético acerca de un objeto del tipo “O es P” en el que la respuesta integral a P es R, es verdadero si y sólo si cualquier

respuesta alternativa R' indica un defecto en el sujeto del juicio o en la relación entre sujeto y objeto expresada en el juicio²⁴.

Otra consecuencia que se deriva de comprender las PE desde la respuesta integral a las mismas, respuesta marcada por el apropiado empleo de un concepto, es, en el caso de Budd, un rechazo parcial del principio de familiaridad. En su caso, los conceptos para los que ya Sibley identificaba un uso estético metafórico o quasi-metafórico son especialmente ilustrativos de que es posible transmitir conocimiento estético acerca de un objeto a una persona que no ha tenido una experiencia estética del mismo²⁵. Un concepto como “dinámico”, usado para referir a una cualidad estética, es tal que

lo que todas las pinturas tienen en común en virtud de su “ser dinámicas”²⁶ es sólo que su constelación de aspectos no estéticos, percibidos bajo la categoría artística apropiada y a la luz del contexto de creación de la obra (etc.), es tal que “dinámico” (o un sinónimo) es lo más adecuado para capturar ese carácter común. (Budd, 2008, 151).

Aquí se establecería la diferencia entre creencia y juicio estéticos. Del mismo modo que era posible para Levinson, parece que, para Budd, es posible adoptar creencias con contenido estético respecto a un objeto sin haberlo percibido con anterioridad, o sea, con base puramente testimonial. Sin embargo, enfatizando el modo particular en que los distintos elementos no estéticos configuran el objeto de manera única, sigue reivindicando la necesidad de que lo expresado en el juicio estético sea la respuesta merecida por dicho objeto, la cual no se da sino en la experiencia perceptual del mismo por parte de un sujeto particular.

Es importante señalar que en la explicación de Budd es crucial la reivindicación de la intersubjetividad como criterio de corrección de los juicios. Como hemos expuesto, según el autor, un juicio es correcto en virtud de su aceptabilidad y, por tanto, del consenso que genere en el resto de sujetos. Y, además, sostiene que los juicios estéticos y, por tanto, la atribución de PE realizada en ellos, son susceptibles de verdad en virtud de dicha validez intersubjetiva. Para nuestro objetivo parece suficiente defender que hay juicios estéticos correctos e incorrectos²⁷ y, por lo tanto, atribuciones de PE correctas e incorrectas. Además, respecto a la concepción de las PE propiamente, consideramos fundamental que Budd explicita la importancia de la relación sujeto-objeto en la atribución de PE (por eso habla de “cualidades” más que de propiedades). Es decir, todas

²⁴ Véase (Budd, 2008, 30).

²⁵ Véase (Budd, 2008, 142-153).

²⁶ Mis comillas.

²⁷ Respecto a la verdad y corrección de los juicios estéticos, véase (Zangwill, 2021, 14-15).

las PE son dependientes de respuesta, y Budd caracteriza dicha respuesta del modo más amplio posible y no sólo en términos de placer y displacer. Además, tal y como teorizaba Kant, esa respuesta es expresada necesariamente en un juicio estético: en primera instancia, la respuesta integral a la percepción de cualquier PE consiste en dar con un concepto especialmente adecuado para describir y apreciar el objeto percibido.

3.2.2. Contraargumentos

Como anunciábamos al principio, la de Budd es una concepción heredera de la de Sibley pero mucho más clara en cuanto a su comprensión de las PE como entidades y de la noción de SE respecto a su ejercicio en la realización de juicios estéticos. Sin embargo, sigue presentando una serie de problemas, algunos ya presentes en las ideas de Sibley y Levinson, que nos invitan a distanciarnos de su postura. En primer lugar, como ya expusimos en 3.1.1, parece inadecuado hablar de un uso no evaluativo o descriptivo de las PE. En párrafos anteriores, con el fin de ejemplificar el tipo de juicio estético que, según Budd, adscribe PE sin ser expresivo de evaluación estética por parte del sujeto, apelábamos a PE como “complejo” o “rara”. Estas son propiedades que, empleadas sin más, no poseen de manera inherente un carácter meritorio o defectuoso; es decir, por sí mismas no poseen un valor estético determinado. De acuerdo con Budd, esto conduce a pensar que dichos términos pueden ser empleados en un juicio estético sin que éste realice ningún tipo de evaluación estética, de modo que lo que realiza es una descripción o una afirmación no evaluativa del objeto.

Sin embargo, parece que el uso no evaluativo o descriptivo de términos como los mencionados, junto a otros ejemplos comunes como “dinámico” o “equilibrado”, no es de carácter estético. Definitivamente, en comparación con propiedades mucho más básicas o de nivel inferior como “marrón” o “cuadrada”, percibir rareza, dinamismo o equilibrio en una obra de arte concreta se apoya, al menos parcialmente, en esas otras propiedades formales o materiales de la misma. Pero, pese a constituir en este sentido propiedades de nivel superior que escapan a la percepción sensorial, inmediata e irreflexiva a través de los cinco sentidos, su uso descriptivo habitual no parece ser estético. Y, atendiendo meramente al modo en que juzgamos estéticamente, se nos hace intuitivo pensar que siempre que empleamos esta clase de términos en contextos estéticos ya suponen la expresión de una evaluación estética por parte del sujeto. Si yo realizase un juicio estético del tipo “SAOKO es rara”, cuesta pensar que, al atribuir rareza a la canción de Rosalía, estoy limitándome a describirla estéticamente; resulta más intuitivo pensar

que ya en mi juicio estoy empleando el concepto “rara” con una connotación positiva o negativa, por lo que lo uso evaluativamente.

No parece posible juzgar un objeto artístico estéticamente sin, en algún sentido o medida, evaluarlo. En virtud de ello, tendemos a pensar que tampoco podemos hablar de un uso descriptivo o no evaluativo de las PE: en el caso de PE cuyo uso primordial es estético (por ejemplo, “elegante”), no hay modo de emplearlas descriptivamente; en el caso de PE que rinden un uso estético metafórico o quasi-metafórico (por ejemplo, “equilibrada”), su uso descriptivo no es estético. Y es que, en nuestra realización de juicios estéticos, independientemente del valor estético que parezcan poseer por sí mismas ciertas PE, toda adscripción de propiedades a los objetos artísticos se apoya en una actitud por parte del sujeto hacia ellas; actitud que, consideramos, es de aprobación o desaprobación y, en última instancia, de agrado o desagrado. Buscamos, por lo tanto, una concepción de las PE que cuadre con la siguiente idea: si realizamos un juicio acerca de una obra en la que los términos estéticos empleados no expresan actitud evaluativa alguna por parte del sujeto, entonces el juicio no es estético sino de otro tipo; o ni siquiera es un juicio sino simplemente una creencia.

En segundo lugar, y al hilo de la cuestión recién expuesta, parece que tampoco podemos hablar de PE inherentemente meritorias o defectuosas. Si bien es cierto que las convenciones de uso de ciertas PE, como la elegancia o lo grotesco, se han dado en principio históricamente unificadas –la elegancia como meritoria y lo grotesco como defectuoso–, se ha de reconocer –y el propio Budd lo hace– que su input en el valor estético global de las obras de arte es tan dependiente del caso particular como el del resto de PE:

en el caso de las obras de arte [...] la presencia de una propiedad estética inherentemente meritoria no constituye necesariamente una virtud estética del ítem: una propiedad que es, en sí misma, un mérito estético, no es necesariamente una propiedad que siempre, en cualquier ítem, contribuya positivamente a su valor estético. (Budd, 2008, 23).

Budd, en este sentido, sigue a Sibley de cerca al sostener que es el modo en que las distintas PE son combinadas entre sí en una obra de arte particular lo que provoca que su aportación al valor estético global sea positiva o negativa. Que algunas PE sean en sí mismas estéticamente valiosas no implica que su presencia en cualquier objeto artístico haga incrementar su valor estético, dado que pueden reducir el mérito intrínseco de otra PE o bien favorecer o maquillar ciertas PE inherentemente defectuosas, en ambos casos contribuyendo negativamente al valor estético. Es decir, las PE no contribuyen siempre

del mismo modo al valor estético general de una obra; ello depende íntimamente del resto de propiedades que se adviertan en la misma y del particular modo en que parezcan complementarse.

Un ejemplo histórico de PE tratada como inherentemente meritoria es el de la belleza. En este caso, de hecho, parece tan inherentemente meritoria que, tal y como Budd la concibe, ni siquiera se comprende como propiedad que incremente o disminuya el valor estético global de un objeto sino que constituye por sí misma un valor estético positivo completo. Es decir, ‘bello’ es un predicado empleado únicamente en los juicios puramente evaluativos o veredictos –de ahí la afirmación de Wittgenstein de que, realmente, es un término que apenas se usa en los juicios estéticos²⁸– para expresar puro valor estético positivo. Si asumiéramos esto, podríamos suponer que cualquier obra de arte de la que se pudiera decir que es bella poseería por ello valor estético positivo. La serie *Bridgerton*, por ejemplo, puede ser considerada bella tanto por sus aspectos formales (la caracterización de sus personajes, el color y el modo en que sus escenarios son filmados, su banda sonora, etc.) como por el romanticismo y el carácter poético con el que se desarrolla la trama. Sin embargo, esta belleza eclipsa elementos problemáticos como una escena de abuso sexual que no es tratada como tal en la serie sino que se presenta como justificada. Tomado aisladamente, este elemento aportaría valor estético negativo a la obra de manera contundente; sin embargo, su correcta apreciación se ve frustrada por la belleza general con la que se muestran cada uno de los acontecimientos de la trama. Como vemos, pese a ser inherentemente meritoria o incluso concebida como valor estético positivo en sí, la belleza puede no sólo no aportar valor estético positivo a una obra sino influir negativamente en ella.

Creemos, en consecuencia, que no tiene demasiado sentido sostener que, en un juicio sobre la belleza de la serie *Bridgerton* como estéticamente demeritoria, dicha propiedad mantiene una valencia positiva intrínseca pese a influir negativamente en la obra y ser apelada en virtud de ello. Nos parece más sencillo, a estos respectos, evitar hablar de valencia estética determinada de ciertas PE. Si es el caso que la aportación estética de las PE en una instancia concreta dependerá del modo en que se combinan únicamente todas las propiedades de la misma, entonces no es necesario que algunas de ellas posean un valor estético intrínseco: sin instancias concretas a las cuales adscribir PE,

²⁸ Véase (Wittgenstein, 1966, 64-66).

no hablaríamos de ellas, de manera que no tiene sentido caracterizarlas aisladamente, y menos aún hacerlo con algunas y no con otras.

En tercer lugar, parece problemático defender la posibilidad de que ciertas PNE actúen como condiciones necesarias de algunas PE; o sea, sostener que la atribución de algunas PE puede ser refutada, aunque nunca demostrable. Si, como venimos diciendo, que un concepto se use estéticamente implica usarlo también evaluativamente, entonces las PE que adscribimos en nuestros juicios son valorativas. Pero también hemos defendido que la valencia de estas PE no es fija sino que, pese a que el vínculo entre una PE y una valencia positiva o negativa esté profundamente estandarizado, su valor estético se determina en la experiencia estética concreta de la que surge el juicio estético. Si las PE no aportan un valor estético objetivo sino que su valencia es dinámica o mutable en dependencia del contexto de la experiencia estética, entonces ¿por qué asumir que son objetivas en algún sentido?

Cuando exponíamos la propuesta de Budd, ofrecíamos el siguiente ejemplo: el juicio “*SAOKO* es muy pegadiza (PE)” puede verse refutado en el caso de que *SAOKO* no tenga una letra simple y repetitiva (PNE1) ni una melodía fácil de recordar (PNE2). Pero ¿es imposible concebir una situación en la que *SAOKO* sea percibida como pegadiza pese a no poder identificar en la canción PNE1 ni PNE2? Una persona podría decir que *SAOKO* le resulta pegadiza simplemente porque la voz en el estribillo sigue una serie de notas combinadas de un modo que no había escuchado antes y, por ello, se le hace memorable. A la luz de este caso, ¿de verdad podríamos establecer una serie de PNE en virtud de cuya ausencia en el objeto ciertos juicios estéticos podrían ser refutados? Nos inclinamos a responder negativamente, dado que parece que podríamos proceder *ad infinitum* poniendo ejemplos de nuevas PNE por las cuales alguien podría escuchar *SAOKO* como pegadiza. O bien la posibilidad de que ciertas PNE actúen como condiciones necesarias de algunas PE es profundamente restringida y, en consecuencia, explica poco o nada respecto a la naturaleza de las PE en general –que es nuestro objetivo–, o bien no constituye una posibilidad realmente.

En nuestro caso, negamos la posibilidad de que las PNE puedan suponer condiciones necesarias para ciertas PE. Parece difícil evitar todo tipo de condicionalidad al defender una postura relacional realista respecto a las PE. Apoyándonos en el modo en que los distintos aspectos relevantes en la apelación y el uso de las PE en nuestros juicios son dependientes del contexto de experiencia estética, nos desmarcamos de lo segundo. Y una postura relacional irrealista respecto a las PE tan sólo salvaguarda la mutua

relevancia del objeto percibido y del sujeto perceptor, pero esto deja de ser realmente explicativo y pasa a suponer el punto de partida necesario en la conversación respecto a PE.

4. ALTERNATIVAS IRREALISTAS

4.1. Relativización del juicio estético a críticos ideales. Alan Goldman

Alan Goldman ofrece una concepción de las PE desde una perspectiva irrealista que, en diversos puntos, satisface las ideas que hemos esclarecido y defendido hasta ahora. El autor, partiendo de la denominada estructura humeana, parece acomodar una visión de las PE como disposiciones para inducir o causar experiencias evaluativas o no evaluativas en sujetos debidamente cualificados²⁹. Goldman, sin embargo, se centra en las PE evaluativas, que para él son la vasta mayoría.

La sistematización concreta de su propuesta es la siguiente: «“el objeto O posee la propiedad estética P” significa “O es tal que provoca una respuesta de tipo R en los espectadores ideales de tipo V en virtud de sus propiedades más básicas B.”» (Goldman, 2009, 126). Para ejemplificar esto, digamos que *Mi Idaho Privado* (1992) de Gus Van Sant es deprimente, o sea, es tal que provoca una respuesta en los espectadores ideales marcada por sentimientos de desaliento, tristeza y desesperanza en virtud de los acontecimientos de su trama, el montaje de la película y la narración del personaje principal. Para establecer un paralelismo con la cita de Goldman, *Mi Idaho Privado* es el objeto artístico O, mientras que ser deprimente es la propiedad estética P. Los sentimientos mencionados son R, o sea, el tipo de respuesta provocada por O en los espectadores ideales V, y los elementos formales de la película son sus propiedades básicas B.

En primer lugar, la concepción de Goldman satisface una comprensión de todas las PE como dependientes de respuesta y, por lo tanto, relacionales en el sentido que reivindicábamos al final de la sección anterior: son «relaciones entre propiedades objetivas y respuestas de espectadores» (Goldman, 2009, 127). En segundo lugar, su planteamiento respeta la insalvable dependencia de las PE respecto al objeto concreto al cual se adscriban. Su propuesta se ofrece hablando directamente de un objeto concreto y de *sus* propiedades básicas, en virtud de las cuales posee determinada PE; es decir, relativiza el vínculo entre PE y PNE a los casos concretos. Y en tercer lugar, además,

²⁹ Véase (Budd, 2008, 26) y (Zangwill, 2001, 202).

defiende que el valor estético proporcionado por las PE varía de caso en caso, de manera que la valencia de las PE, pese a que podamos estandarizarla en muchos casos, no es siempre positiva o negativa con independencia del objeto al cual se atribuyen. Frente a Sibley y Budd, Goldman considera que

no sólo no parece haber condiciones necesarias o suficientes en ninguno de los niveles [los distintos órdenes dentro de las PE]³⁰ sino que las propiedades de un nivel no siempre contribuyen en la misma dirección a las propiedades del nivel siguiente.

[...] Respecto a la relación entre propiedades estrechamente evaluativas y las evaluaciones globales, propiedades normalmente positivas, como la elegancia, no siempre lo son. Una interpretación elegante de *La consagración de la primavera* de Stravinski puede no ser la mejor para ella, y probablemente la prosa elegante de *El último mohicano* de Cooper resta emoción a la historia.

Algo similar puede decirse de la relación entre propiedades no estéticas y propiedades estéticas: de nuevo, no hay principios que gobiernen esta relación. Las mismas propiedades formales objetivas –por ejemplo, curvas suaves y colores pastel– que hacen que una obra sea elegante, pueden hacer que otra sea insípida. (Goldman, 2009, 127).

Niega, por lo tanto, la posibilidad de establecer cualquier tipo de condicionamiento lógico de las PNE a las PE, y también de las PE de orden inferior a las PE cuya adscripción dependa de aquellas. En cuarto lugar, Goldman también reivindica la apelación a la intersubjetividad como criterio de corrección de nuestros juicios estéticos, de modo que son más o menos acertados en virtud de la aceptabilidad generada en el resto: «la adscripción de estas propiedades a un objeto expresa una respuesta positiva o negativa, sugiere que otros deberían compartir la respuesta (deberían aproximarse al espectador ideal), y apunta a ciertas propiedades objetivas más o menos específicas del objeto» (Goldman, 2009, 126).

4.1.1. Rechazo de la propuesta de Goldman

En principio, parece que la caracterización de Goldman podría llegar a resolver las inquietudes que suscitaban las distintas lecturas realistas que hemos comentado. Sin embargo, esa relativización de la atribución de PE a espectadores o críticos ideales parece problemática. Pese a la ausencia de principios y condiciones lógicas que vinculen las distintas PE entre sí y con ciertas PNE, es cierto que en el caso concreto de un objeto estético, un cambio en las propiedades formales u objetivas del mismo supone a su vez una alteración en la atribución de PE evaluativas. En virtud de ello, podríamos suponer entonces que los juicios estéticos sobre un mismo objeto de sujetos con gusto

³⁰ Mis corchetes.

completamente desarrollado convergerán por lo general. Sin embargo, Goldman defiende que hay «diferencias irreconciliables de gusto» (Goldman, 2009, 127) incluso entre sujetos igualmente cualificados y, por lo tanto, entre los denominados espectadores ideales. Estos casos son de disenso genuino y no responden a una carencia en la competencia de uno u otro sujeto, ni tampoco a una percepción estética errada, sino al gusto; en estos casos el desacuerdo es irresoluble.

Budd también identifica como problema principal de la postura de Goldman la apelación a estos espectadores o críticos ideales³¹. De acuerdo con la postura presentada, sólo podríamos hablar de consenso entre los críticos ideales en el caso de que sus respuestas al objeto en cuestión coincidiesen. No obstante, esto abre la puerta a una doble consideración de la estructura humeana tal y como la presenta Goldman. Si es sostenida desde una lectura débil, entonces O tiene P si provoca R en *algunos V*; si se sostiene desde una lectura fuerte, entonces O tiene P si provoca R en *todo V*. Esta segunda lectura lleva consigo la siguiente consecuencia: si hay disenso en R, entonces O no tiene P. Budd cree que Goldman está defendiendo una lectura débil de la estructura humeana por un motivo principal: si podemos hablar de que un objeto tiene una PE porque algunos críticos ideales comparten un tipo de respuesta provocada por el mismo, entonces aquellos críticos que presenten una respuesta distinta o contraria a la primera no ejemplificarán un fallo en el gusto sino que se tratará de una «*faultless difference in 'taste'*»³² (Budd, 2008, 28), o sea, de un disenso genuino.

No obstante, si el disenso entre críticos ideales es carente de fallo y se explica mediante diferencias puramente de gusto, entonces ¿qué características tienen esos críticos ideales que no presentan otros sujetos? ¿Qué les diferencia y les hace ser ideales si el posible disenso de sus respuestas no responde a ninguna carencia o fallo? Si el juicio estético de los críticos ideales puede divergir sin que se trate de un defecto del gusto, también puede hacerlo el de un crítico ideal respecto de una persona que no sea considerada como tal. ¿Por qué entonces sus juicios son los que determinan que un objeto posea o no una PE, y no los de cualquier otro grupo de personas? El gran problema que Budd advierte en la estrategia de Goldman es que

modifica la concepción relacional de las propiedades estéticas –la estructura humeana– relativizando los juicios que adscriben propiedades estéticas a los gustos, quedando así los juicios estéticos de cada persona relativizados a los críticos ideales que generalmente

³¹ Véase (Budd, 2008, 27) y (Kieran, 2008, 280-288).

³² Esta cita se incluye sin traducir con el fin de conservar el sentido original de la misma.

comparten su gusto, de modo que no habría disenso genuino en el juicio sino solamente una diferencia de actitud o respuesta entre dos personas con juicios estéticos aparentemente opuestos. (Budd, 2008, 29).

La relativización de la atribución de PE a los gustos no se sostiene, según Budd, por dos motivos principales. En primer lugar, dos críticos que generalmente presentan el mismo gusto pueden disentir acerca de una nueva instancia, de manera que no tiene sentido decir que sus juicios son relativos a aquellos que comparten sus gustos. En segundo lugar, el contenido de los juicios estéticos no puede ser solipsista, es decir, los juicios no pueden referirse a un contenido que es único para el sujeto que los realiza. Si fuese así, entonces cualquier divergencia entre los juicios de dos sujetos, salvo que los críticos que generalmente comparten respectivos gustos fuesen los mismos, no constituiría un disenso estético. Budd contempla dos posibles opciones: o bien sostener una lectura fuerte de la estructura humeana, o bien defender que los juicios estéticos no refieren a críticos ideales sino a los objetos estéticos mismos. A la luz de los problemas que presenta la noción de crítico ideal, opta por lo segundo; como veíamos en la sección anterior, la propuesta de Budd caracteriza la atribución de PE como la respuesta merecida del objeto en virtud de sus PNE.

Budd negaba la posibilidad de que el contenido de un juicio estético sea privado, o que apunte exclusivamente al sujeto que lo realiza, y plantea como única alternativa que dicho contenido refiera al objeto de la experiencia estética. No obstante, existe una tercera opción como salida a este problema: una posibilidad que invita a que el contenido de los juicios estéticos se basa en algo público, compartido y, en este sentido, externo al sujeto individual, sin identificarlo completamente en las propiedades del objeto. Este elemento, a saber, el contexto de la experiencia estética concreta, se ve constituido por una red de convenciones externa al sujeto pero de la que éste participa, y que a la vez es respetuosa con el papel insustituible del objeto estético.

Desde esta idea, el otro principal problema que advertimos en la teoría de Goldman, aparte de su relativización del juicio estético al gusto, es que, precisamente, se queda corto en su relativización de la relación entre propiedades de distinto nivel. Goldman, en su defensa de un irrealismo respecto de las PE, dice lo siguiente:

«las propiedades estéticas de partes de obras de arte se ven alteradas o transformadas, con frecuencia de forma impredecible, cuando se yuxtaponen con propiedades de otras obras. Una curva elegante en una escultura puede ser insípida en el contexto de otra escultura».
(Goldman, 2009, 127).

Estamos de acuerdo con esta afirmación; sin embargo, creemos que su alcance es mayor del que Goodman advierte. No sólo la curva elegante de una escultura puede no ser insípida en otra sino que, en una misma escultura percibida estéticamente en contextos distintos, la curva puede ser percibida como elegante o como insípida, y que se haga de uno u otro modo depende enteramente del contexto concreto en que se enmarca la experiencia³³. Y más aún: puede darse otro contexto en el que la curva de esa misma escultura no suscite ningún tipo de reacción estética.

Ilustrémoslo con uno de nuestros ejemplos. Pongamos por caso que tres personas distintas han leído *La vegetariana*. Para la persona T, los pasajes de la novela en que la protagonista se autolesiona o habla de ello invitan a juzgarla como excesivamente masoquista y macabra. La persona U, sin embargo, juzga la novela como sensible y perspicaz en virtud de esos pasajes, y la persona V no manifiesta ningún tipo de actitud respecto a los mismos, puesto que no le suscitan nada; le resultan estéticamente indiferentes. En principio, carecemos de herramientas para determinar cuál de las tres ha tenido una experiencia correcta de los pasajes de *La vegetariana* y, por lo tanto, ha realizado un juicio correcto. Lo único que podríamos decir es que V no ha tenido una experiencia estética de los pasajes, mientras que T y U sí, pero la experiencia de T parece igual de compatible con la novela que la experiencia de U. No obstante, es cuando contextualizamos las distintas experiencias que tenemos acceso a la posible corrección o incorrección de cada una de ellas. Pongamos por caso que se han dado a conocer casos de personas que, tras leer el libro, procedieron a imitar las conductas dañinas de la protagonista, y que T tiene conocimiento de ello. Entonces, la experiencia correcta de la novela parece ser la suya. Por el contrario, imaginemos que U ha sufrido episodios depresivos con anterioridad en los que llegaba a sentirse como la protagonista de *La vegetariana*, de modo que la percibe como sensible y perspicaz porque consigue plasmar sensaciones, a su juicio, extremadamente difíciles de verbalizar. Entonces, su experiencia parece ser la correcta.

En cualquier caso, hemos traído a colación este ejemplo para ilustrar la ampliación que sugerimos respecto a la idea de Goldman, la cual no conduce sino a una relativización aún mayor de la atribución de las PE. Sin embargo, como hemos desarrollado en el apartado anterior, la relativización del juicio estético al gusto individual no es viable, y tampoco satisfactoria: por un lado, cabe dudar de que los desacuerdos se produzcan

³³ Véase también en (Scruton, 1974, 37-38).

exclusivamente por diferencias de gusto; por otro, en el caso de las obras de arte, hay numerosas convenciones contextuales que condicionan en la experiencia estética y que rebasan el gusto particular.

4.2. Experiencia estética y ‘ver como’. Roger Scruton

Una propuesta respecto a la existencia y naturaleza de las PE que se desmarca significativamente del marco teórico en el que se mueven todos los autores que hemos visto hasta ahora y que, además, es bastante más antigua, es la de Roger Scruton en *Art and Imagination* (1974). Su aportación es importante, así como clarificadora, respecto a ciertos aspectos fundamentales para una caracterización de las PE satisfactoria. Partiendo de las PE “emocionales” – tristeza, alegría, ira, etc.– Scruton niega el realismo respecto a las PE y, en virtud de ello, no habla de propiedades sino de rasgos estéticos (*aesthetic features*)³⁴: mientras que las propiedades de un objeto son los elementos identificables en el mismo respecto a los cuales podemos realizar juicios y aserciones susceptibles de verdad o falsedad, un rasgo es «lo que sea que es, o parece ser, atribuido por un predicado. [...] La idea de un rasgo es gramatical, mientras que la de una propiedad tiene contenido epistémico» (Scruton, 1974, 29).

Ya con estas indicaciones se distancia completamente de aquello defendido por autores realistas, para los cuales tomar los juicios estéticos como susceptibles de verdad, así como concebir los términos que adscriben PE como descriptivos, desemboca inevitablemente en postular la existencia de las PE. De acuerdo con Scruton, el principal problema del realismo –y, concretamente, del realismo perceptualista que defiende Levinson– está precisamente en los términos con los que supuestamente denotamos las PE de los objetos, puesto que, de acuerdo con su argumento,

Entender la palabra ‘triste’ es saber cómo aplicarla a gente con el fin de describir su estado emocional. Los criterios de aplicación del término ‘triste’ conciernen los gestos, expresiones y preferencias de la gente en base a los cuales los describo como tristes, y aprehender el concepto de tristeza es saber cómo aplicarlo en base a estos criterios. Cuando aplicamos el concepto al arte, sin embargo, es posible argüir que estos criterios no están, o no necesitan estar, presentes. ¿Significa esto que el término ‘triste’ es ambiguo?

Decir que el término ‘triste’ en su uso estético nombra una propiedad perceptual que es emergente pero que no sigue ningún criterio es decir, en efecto, que hay ambigüedad entre su uso estético y su uso no estético. Dado que la base de su adscripción en cada caso no es la misma. En un caso, el término denota una propiedad perceptual emergente; en el otro uso denota una propiedad determinada por criterios establecidos. Se sigue que un hombre podría

³⁴ Véase (Scruton, 1974, 29).

entender un uso sin entender el otro. Sin embargo, esto no parece posible. El uso para referir a un estado emocional es primario, y cualquiera que no entendiera *este* uso del término ‘triste’ –que no entendiera lo que es la emoción de la tristeza– no sabría de qué está hablando al atribuir tristeza a una obra de arte. (Scruton, 1974, 38).

Si la tristeza existiese como PE, entonces el término ‘triste’ sería ambiguo y, según Scruton, su uso estético sería completamente independiente de su uso no estético. Sin embargo, esto no es así en la práctica: cuando decimos que *Mi Idaho Privado* es triste, queremos preservar implícitamente algún tipo de conexión entre el uso estético del término y su uso primario perteneciente al ámbito de las emociones humanas; sin esa conexión, la aseveración perdería todo su sentido como juicio estético³⁵. Si se desea, por lo tanto, conservar la interconexión semántica de los términos de este tipo entre su uso estético y su uso no estético, entonces, afirma Scruton, no es posible postular la existencia de las PE. De lo que sí podemos hablar en su lugar es de rasgos estéticos, cuya percepción o adscripción es indisociable de la experiencia estética. De hecho, esta experiencia es lo único “real” a lo que posiblemente podríamos referir al realizar juicios estéticos. En todo caso, la experiencia estética, aunque vivida de modo particular por un sujeto individual, no es privada ni se cierra sobre sí misma: «no hay datos acerca de estados mentales que no sean datos que pueda saber y observar en otros tanto como en mí mismo. [...] Los únicos datos sobre la experiencia son aquellos sobre la experiencia de otros» (Scruton, 1974, 11).

El punto de partida de Scruton, como vemos, preserva la importancia de los términos con los cuales adscribimos PE y la corrección de su uso, pero introduce decisivamente su noción de experiencia estética como experiencia imaginativa. En su irrealismo sobre las PE, los denominados rasgos estéticos no surgen sino en un *ver como*³⁶ respecto al que la imaginación constituyente de la experiencia estética es razonablemente similar. Recordando el modo en que Wittgenstein exponía este fenómeno en las *Investigaciones Filosóficas* podemos decir que consiste en una especie de percepción informada o interpretativa, de acuerdo a la que percibimos un objeto bajo un aspecto determinado. Y este aspecto percibido no se ve prescrito por las cualidades formales del mismo de manera unívoca dado que, dado un cambio en nuestro “modo de ver” el objeto, podemos también percibir un correspondiente cambio en el aspecto que anteriormente “veíamos” en el

³⁵ Véase (Scruton, 1974, 39-40).

³⁶ Véase (Scruton, 1974, 110) y (Wittgenstein, 1953, 263-304).

objeto; «por eso, la iluminación del aspecto parece mitad vivencia visual, mitad, un pensamiento» (Wittgenstein, 1953, 268).

Scruton viene a sostener la misma idea para ilustrar el fenómeno según el cual parece que percibimos ciertas PE en los objetos, apoyándolo de manera notable en otra capacidad mental, a saber, la imaginación. De acuerdo con Scruton, «requiere imaginación ver la tristeza en la cara de X (incluso cuando alguien independientemente sabe que X está triste), en la música [...]» (Scruton, 1974, 107), y este tipo de “ver” pertenece al fenómeno de ‘ver como’, la percepción de aspectos³⁷. Este tipo de percepción es, por un lado, intencional, puesto que el aspecto es percibido *en* el objeto del que se trate; además, el conocimiento que pueda proporcionar dicha percepción es de carácter inmediato. En tercer lugar, «los criterios principales en base a los que atribuimos la capacidad de ‘ver como’ son verbales» (Scruton, 1974, 109); es decir, advertimos la percepción de alguien como un caso de *ver como* a partir de las descripciones falsas que ofrece acerca del objeto – falsas porque el aspecto que percibe en el mismo no está *en* el objeto realmente, de modo que no es posible describirlo de ese modo.

Lo verdaderamente importante, sin embargo, respecto a la caracterización de la experiencia estética de aspectos es que, según Scruton y de manera paralela a este fenómeno de *ver como*, se comprende como una «experiencia visual ‘no aseverada’: es la encarnación de un pensamiento que, de ser ‘aseverado’, equivaldría a una percepción genuina, tal y como la imaginación, de ser ‘aseverada’, equivaldría a una creencia genuina» (Scruton, 1974, 20). Por ejemplo, cuando decimos que *SAOKO* de Rosalía es agresiva, no estamos afirmando literalmente que percibimos agresividad en la canción, lo cual supondría una percepción genuina de las propiedades de la misma, sino que se trata de una experiencia auditiva no aseverada: «no es que la música es análoga a la emoción, sino que la experiencia de escuchar la música es análoga a la experiencia de escuchar la emoción» (Scruton, 1974, 127). Ante una experiencia auditiva musical análoga a la experiencia auditiva que viviríamos ante una persona agresiva, procedemos a hablar de la canción como si percibiéramos agresividad *en* ella, cuando realmente se trata de una especie de “encarnamiento perceptual” de esa analogía, que constituiría un pensamiento³⁸.

Esto guarda estrecha relación con la imaginación porque

es un pensamiento que va más allá de lo que se cree o se asevera internamente, y más allá de lo que se da estrictamente en la percepción. Por lo tanto, es un pensamiento sujeto a la

³⁷ Véase (Scruton, 1974, 107-109).

³⁸ Véase (Scruton, 1974, 126).

condición de *'appropriateness'*. Que vea un aspecto plantea la cuestión de si aquello que veo *en* el objeto es apropiado respecto al objeto en que lo veo. 'Ver como' es racional [...]. La percepción de aspectos puede cambiar a la luz de razones. (Scruton, 1974, 112).

Y aquello que podemos ofrecer como razones a favor de una u otra percepción variará en dependencia del contexto de la experiencia estética concreta de la que se trate. Alguien podría ofrecernos como razón a favor de que *SAOKO* es agresiva que el sintetizador de su instrumental suena muy distorsionado y "sucio". Y, si antes de conocer esa razón, *SAOKO* nos parecía divertida, quizá ahora nuestra atención se centra en la "suciedad" del sintetizador y, entonces, percibimos agresividad *en* la canción, en vez de diversión. Pero puede darse otro contexto en el que la razón ofrecida a favor de la agresividad de *SAOKO* sea el hecho de que está siendo reproducida en una sala llena de gente con hipersensibilidad auditiva. Y, del mismo modo, las cualidades no estéticas por las que en ese contexto *SAOKO* es agresiva, en otro contexto es divertida o "un temazo". Es decir, «ninguna lista de aspectos no estéticos puede *implicar* un juicio estético» (Scruton, 1974, 33).

En definitiva, el pensamiento "encarnado" en la percepción estética es de carácter imaginativo, y debido a ello, la expresión de esa experiencia no asevera realmente el contenido de la misma: es normativa en cuanto a la aceptabilidad de dicho pensamiento y, por lo tanto, de dicho juicio, pero no es susceptible de verdad como lo sería un juicio cognitivo (cuya base perceptual sí sería genuina). Ese pensamiento, o sea, lo que podríamos llamar el contenido de la experiencia estética –la cual es en primera instancia perceptual–, constituye, en el caso de los términos con uso no estético y uso estético, una metáfora o analogía. Los rasgos estéticos, en virtud de ello, no existen en el objeto sino que forman parte de la experiencia estética, atravesada por la imaginación y, como fruto de esa información conceptual, son percibidos *en* el objeto. Pese a ello, insiste Scruton, la atribución de rasgos estéticos en el juicio no constituye una actividad de contenido solipsista o privado sino que el propio juicio constituye la expresión de dicha percepción informada, de manera que a través de los juicios de otros podemos dar cuenta del modo en que han percibido el objeto. Y en base a la aceptabilidad de los juicios y, por tanto, de las experiencias estéticas expresadas en ellos, podemos hablar de ambos como correctos o incorrectos.

Esta idea también afecta a aquellos rasgos estéticos para los cuales empleamos términos cuyo uso es exclusivamente estético, como «'encantador', 'bello', 'elegante', 'feo'» (Scruton, 1974, 134), etc. Aquellos rasgos a los que parecen apuntar estos términos

no son fruto de una percepción informada en el sentido que venimos comentando, puesto que ningún tipo de metáfora o analogía se establece entre distintos usos del mismo término –estas palabras tienen un único uso estético. Aun así, sin embargo, sí son expresivos de actitudes estéticas que determinan la naturaleza de la experiencia estética de que se trate: los empleamos como si «transmitieran algo acerca del carácter de sus objetos en virtud de lo cual nos gustan o no» (Scruton, 1974, 136), pudiendo llegar incluso a ser usados como «sustitutos de interjecciones en las que placer y displacer son expresados» (Scruton, 1974, 136). Y estas actitudes estéticas son, en sí mismas, normativas, dado que se experimentan bajo una presuposición implícita de que cualquier otra persona debería reaccionar del mismo modo ante el mismo objeto³⁹.

4.2.1. Críticas

Malcolm Budd critica el irrealismo de Scruton, tal y como hizo con el de Goldman pero enfocando un asunto distinto, a saber, el principio de familiaridad. Es evidente que a las ideas de Scruton subyace una defensa del principio de familiaridad respecto los juicios estéticos, dado que, literalmente, no puede haber tal sin una experiencia estética, la cual conforma su contenido. Para Budd, esta concepción es peligrosa puesto que

prioriza de manera particular el estado cognitivo de una persona que, en base a su familiaridad con un ítem, realiza una atribución, explicando el significado de su atribución como una expresión de la experiencia a la que se ha sometido. (Budd, 2008, 52)

Como tratamos con anterioridad, especialmente en la sección 3, la defensa y reivindicación del principio de familiaridad no es un problema para nosotros sino que, de hecho, es preferible. Sin embargo, es cierto que el principal peligro que advertimos en la propuesta de Scruton es que, si bien simplifica metafísicamente las entidades reales de las que hablamos, explica el fenómeno de atribución de PE a partir de una serie de ideas respecto a la mente que parecen no sólo algo contradictorias sino problemáticas. En numerosas ocasiones indica que el juicio no es sino la expresión de una experiencia estética particular. Además, considera los términos puramente estéticos como directamente expresivos de una actitud estética, hace basar la corrección de su uso en la aceptabilidad de los juicios y niega un acceso privilegiado a los estados mentales propios frente a los del resto.

No obstante, su crítica al realismo a partir de los términos que, en su uso primario, designan emociones y, por tanto, estados mentales, involucra una serie de elementos que

³⁹ Véase (Scruton, 1974, 139).

no parecen del todo satisfactorios como explicación sencilla del fenómeno de percepción estética. Si bien la tristeza que percibimos en *Mi Idaho Privado* no existe en ella como propiedad formal objetiva de la misma sino que constituye un pensamiento que informa nuestra percepción, esta idea abre la posibilidad de diseccionar pensamiento y percepción y, por lo tanto, comprenderlos con independencia del otro. Pero entonces, ¿existe la tristeza como pensamiento de tipo imaginativo fuera de la propia experiencia de la tristeza en algo, y de todo lo que esa experiencia conlleva en el plano de la expresión?

Si respondemos afirmativamente, entonces nos topamos con un problema aún más general: tendríamos que defender una concepción no expresivista de la mente, según la cual los estados mentales –entre ellos, los pensamientos– se ven expresados conductual y verbalmente pero, sin embargo, no se agotan en la expresión sino que “están en la mente”, y lo que hacemos al expresarnos es exteriorizar un contenido mental que ya “poseíamos”. De acuerdo con una concepción mental de este tipo, el juicio estético que atribuye la tristeza a *Mi Idaho Privado* no constituiría en sí mismo, como expresión de una experiencia estética determinada, el estado mental involucrado en la percepción del rasgo estético “ser triste” en la película. Sería un transmisor verbal de la tristeza como estado mental imaginativo que informa la percepción de la película, pero todo este proceso, de alguna manera, “pre-existiría” al juicio estético y a toda expresión estética que pueda equipararse. Y si esto fuera así, entonces los estados mentales involucrados en la percepción estética no serían públicos, de manera que resultaría imposible comparar juicios y establecer, a partir de ahí, la corrección e incorrección de los mismos.

Es cierto, sin embargo, que Scruton no parece defender esto; es decir, cuando habla de un pensamiento “encarnado” en la experiencia estética y, a su vez, del juicio como expresión de la experiencia misma, parece precisamente reivindicar que la percepción informada es completamente expresada y aprehendida por parte del juicio estético, de manera que su contenido es público enteramente. La cuestión es si verdaderamente imaginamos algo, o establecemos algún tipo de analogía o metáfora, que permea en nuestra percepción y pasa a constituirla. Es decir, parece que el fenómeno del uso estético y no estético de ciertos términos, como los que empleamos para designar emociones, se puede explicar enteramente apelando a convenciones de uso sin necesidad de postular un proceso mental concreto como base de ello; proceso mental que, precisamente, presenta cierta complejidad. El propio Scruton refiere a otros usos de términos como “triste” cuando es atribuido a «un evento, o una letra, o cualquier cosa que

no pueda tener literalmente el estado emocional de la tristeza» (Scruton, 1974, 38). Y, respecto a estos casos, considera que

si decimos que aquí también tenemos un concepto distinto de la tristeza entonces una conexión muy importante se rompe – aquella entre la tristeza de sucesos lamentables y la tristeza de la gente. Pero si decimos que tenemos el mismo concepto de tristeza aquí entonces nos vemos forzados a admitir que empleamos el mismo concepto de tristeza cuando referimos a las artes representacionales. (Scruton, 1974, 40).

El problema aquí es, a nuestro juicio, asumir que, en el empleo de los términos con los que hablamos, referimos a, o lo hacemos con base en, un proceso mental imaginativo concreto. Esto parece constreñir el modo en que de hecho hablamos, y el modo en que el lenguaje es desarrollado y puesto en práctica. Es claro que el uso que damos al término “triste” cuando no estamos hablando del estado emocional de una persona se genera como analogía o como metáfora respecto a ese primer uso de la palabra; no obstante, ¿es cierto que cada vez que lo usamos de ese modo –digamos, secundario– realizamos ese proceso mental? ¿Establecemos esa analogía, o realizamos esa metáfora, cada vez que empleamos “triste” y no nos referimos al estado emocional de una persona? Los usos secundarios o derivados de muchos términos polisémicos, efectivamente, suelen nacer del establecimiento de analogías o metáforas en las cuales apelamos a un uso primario con el fin de relacionar dos fenómenos que, en principio, no tienen que ver. Sin embargo, estos usos alternativos se estandarizan y cristalizan en la cotidianidad lingüística de los hablantes, de manera que ya no es necesario establecer de manera individual la analogía o metáfora que en un momento sí origina el uso secundario.

Es verdad que, en algún sentido, no dejamos de apelar a ese sentido primero de la palabra en tanto que su uso alternativo, en este tipo de casos, es parasitario. Es decir, de cierto modo, el uso secundario que podamos hacer de “triste” forma parte de las posibilidades de uso del sentido primario con el que se emplea la palabra, y este vínculo permanece en el lenguaje. Sin embargo, el planteamiento de Scruton no parece sino complicar algo que podría hallar una explicación más simple y menos problemática evitando apelar a estados mentales imaginativos de los sujetos. Si defendemos que hay un pensamiento “encarnado” en la percepción estética que, además, implica algún tipo de actividad imaginativa, entonces no llegamos a escapar del todo de una discusión fenomenológica acerca de los rasgos estéticos que, lejos de esclarecerlos, parece oscurecerlos y ocultarlos.

Sugerimos, como alternativa, considerar que en la experiencia estética no hay pensamiento imaginativo encarnado en la percepción, sino lo siguiente: en la experiencia estética, aquel estado mental que, según Scruton, posibilitaría nuestra percepción de un aspecto, se corresponde con la propia expresión de la experiencia, es decir, las distintas reacciones estéticas que la constituyen. Y una de estas reacciones estéticas son los juicios estéticos comprendidos como expresiones directas de la experiencia estética. Como mencionábamos al principio, para Scruton, imaginar en este *ver como* ejemplificado por la experiencia estética tan sólo parece implicar que la percepción estética no da lugar a una creencia; es decir, el pensamiento que informa la percepción estética no es aseverado. Sin embargo, una explicación más simple de la experiencia estética evita desglosar la percepción estética en contenido imaginativo y contenido perceptivo, de manera que el primero puede informar el segundo porque son cosas distintas. Creemos en la posibilidad de hablar de la percepción estética como acción en la que el sujeto participa de manera activa sin necesidad de involucrar procesos mentales de tal complejidad. El sujeto de la experiencia estética, consideramos, participa activamente en la misma precisamente expresando del modo que sea la actitud constitutiva de su percepción estética del objeto. No es necesario establecer una mediación de tipo mental, separada –aunque sea conceptualmente– de la propia percepción, para justificar la dimensión subjetiva de la experiencia y, por tanto, de los juicios estéticos.

Proponemos a estos respectos que las PE no tienen una existencia objetiva pero tampoco son algún tipo de fenómeno subjetivo, sino que, efectivamente, se agotan en los términos con los que hablamos estéticamente de las cosas. En nuestra experiencia estética de objetos, nuestra percepción de los mismos se ve marcada por actitudes y sensaciones que, en primerísima instancia, hallan en su base asentimiento o disentimiento. A partir de ahí, y a partir de las convenciones de uso de los distintos términos lingüísticos que poseamos, atribuimos propiedades a los objetos como modo de expresión de la reacción estética constitutiva de nuestra experiencia.

Sin embargo, no hablamos de ninguna propiedad real del objeto, ni expresamos un estado mental cognitivo-imaginativo determinado: del mismo modo que sentimos adecuado aplaudir después una interpretación en directo de la banda sonora de *Dune* (2021) como expresión de nuestra aprobación, sentimos adecuado decir cosas como “esa interpretación de la banda sonora de *Dune* ha sido todo un viaje”. No consideramos que la interpretación tenga la propiedad de “ser todo un viaje”, ni, por supuesto, empleamos el término “viaje” en su uso primario o literal. Sin embargo, tampoco tenemos por qué

decir que nuestra percepción encarna un pensamiento no aseverado, que apuntaría a una percepción genuina de la interpretación bajo el concepto de “viaje” y establecería una analogía entre un viaje literal y el modo en que la experiencia de algo puede relacionarse con la experiencia de viajar. Sencillamente, ante la interpretación y en el contexto de nuestra experiencia estética, sentimos como apropiado emplear esa palabra para expresar nuestra actitud estética.

5. CONCLUSIONES

Las propuestas antirrealistas o irrealistas de Goldman y Scruton, por distintos motivos, no satisfacen la totalidad de nuestras intuiciones, pero aún podemos sostener un irrealismo respecto a las PE que evite el relativismo. Tal explicación irrealista sería posible mediante una relativización contextual del juicio estético, que no implicaría realmente una relativización sino, más bien, una contextualización radical del mismo. De manera esquemática, y para mayor claridad y linealidad con las propuestas que hemos visto hasta ahora, podríamos decir algo así como que O tiene PE = O provoca R en virtud de propiedades básicas B en el contexto C. Para complementar, podríamos decir lo siguiente: O posee una PE en C si el juicio “O es PE” es apropiado en C.

Pero esa sistematización requiere de ciertos matices. El primero de ellos es que el contexto de la experiencia estética involucra cualquier elemento del objeto percibido, del sujeto perceptor y de las circunstancias en las que la experiencia se enmarca, que afecte a que la reacción estética sea de un tipo y no de otro. En este sentido, revertimos completamente la lógica que ofrecía Levinson con su caracterización de las PE: no es que la correcta percepción de éstas como modos de aparecer del objeto dependa de un sujeto y unas circunstancias aptos, sino que la percepción de ciertas PE en el objeto es apta, o sea, correcta, *en virtud de* las circunstancias y el sujeto que protagonizan la experiencia estética concreta. Esto no implica que el objeto no determine en ningún sentido el contenido de un juicio estético: en la experiencia estética, los componentes más elementales del objeto –sin los cuales no sería tal sino una cosa distinta– son la base para la percepción de unas u otras PE. Sin embargo, buscamos sostener que esos componentes elementales por sí mismos no invitan a ninguna reacción estética y, por tanto, a ninguna atribución de PE concretas. Son los factores contextuales que venimos mencionando los que intervienen en esa conexión y le dan la forma que adquiere en las distintas experiencias estéticas. Además, hemos de recordar y tener en cuenta otras dos cuestiones:

- i. El vínculo entre PE y R no es lógicamente necesario sino contextual.

ii. En C surgen nuevas y potencialmente únicas B para O, que en C' no poseería.

De acuerdo con estas ideas, la atribución de PE no quedaría relativizada sino contextualizada radicalmente, hasta el punto de que una concepción relacional se podría llegar incluso a banalizar: sólo sería relacional en el sentido de que, efectivamente, la atribución de PE se realiza por parte de un sujeto ante la experiencia de un objeto determinado. Sin embargo, al margen del contexto de la experiencia estética concreta, esa relación por sí sola no podría ser constitutiva de ninguna PE particular. Es claro que, especialmente en el caso de la experiencia estética de las obras de arte, su contexto de producción, así como los objetivos relativos a la propia experiencia de la obra, son elementos cruciales y necesarios para su interpretación. Sin embargo, el contextualismo respecto a las PE que proponemos va más allá: para hablar de una PE y no de otra, son tan importantes las circunstancias contextuales que determinan en origen una obra como aquellas que determinan el tipo de experiencia estética que se tiene de ella y, por lo tanto, su significado.

Dentro de una tradición artística o cultural, los modos de percepción, interpretación y evaluación estéticas son suficientemente homogéneos como para que las reacciones y actitudes estéticas de los sujetos puedan estandarizarse. Y, en virtud de esta estandarización, las creencias y juicios estéticos respecto a un conjunto de obras suelen compartirse entre los productores y receptores artísticos. Este acuerdo en la percepción estética de los objetos potencia la ilusión de que las PE a las que apelamos lingüísticamente en los juicios estéticos de hecho existen. Sin embargo, la relación entre todos estos elementos es suficientemente fluida como para entender los cambios tanto en el modo de producción como en el de recepción y, por lo tanto, para contemplar divergencias en la experiencia estética de las obras. Esas actitudes susceptibles de estandarizarse son, al mismo tiempo, dinámicas entre –y respecto a– los sujetos pertenecientes a un mismo contexto lingüístico-cultural. Y si esto es así, parece deberse a que, en realidad, cuando atribuimos PE a los objetos, no estamos hablando sino de nosotros mismos, individual y colectivamente. Los términos estéticos no denotan propiedades sino que expresan actitudes.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Budd, M. (2003). "The Acquaintance Principle" en *British Journal of Aesthetics*, vol. 43, 4 (octubre 2003) (386-392).
- Budd, M. (2008). "Aesthetic Judgements, Aesthetic Principles, and Aesthetic Properties" en *Aesthetic Essays*. Nueva York: Oxford University Press (2008) (10-30).
- Budd, M. (2008). "The Acquaintance Principle" en *Aesthetic Essays*. Nueva York: Oxford University Press (2008) (48-61).
- Budd, M. (2008). "The Characterization of Aesthetic Qualities by Essential Metaphors and Quasi-Metaphors" en *Aesthetic Essays*. Nueva York: Oxford University Press (2008) (142-153).
- Carrasco, M. (2007). "La naturaleza de las propiedades estéticas y su papel en una nueva estética del gusto" en *Enrahonar*, 38/39 (2007) (203-220). Disponible en: <https://revistes.uab.cat/enrahonar/article/view/v38-carrasco2>
- Goldman, A. (2009). "Aesthetic properties" en Davies, S., Higgins, K.M., Hopkins, R., Stecker, R. y Cooper, D.E. (eds.) *A Companion to Aesthetics*. West Sussex: Blackwell Publishing Ltd (2009) (124-128).
- Kant, I. (1790). *Crítica del Juicio*. Barcelona: Espasa Libros (2013).
- Kieran, M. (2008). "Why ideal critics are not ideal: Aesthetic character, motivation and value" en *British Journal of Aesthetics*, vol. 48, 3 (julio 2008) (278-294). Disponible en: <http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/816567/12664397/1307881707593/IdealcriticsKieran.pdf?token=Y4DDJrMn09OYiu1niIqcAQKzzyk%3D>
- Levinson, J. (2001). "Aesthetic Properties, Evaluative Force and Differences of Sensibility" en *Contemplating Art*. Nueva York: Oxford University Press (2006) (315-335).
- Levinson, J. (2005). "What Are Aesthetic Properties?" en *Contemplating Art*. Nueva York: Oxford University Press (2006) (336-351).
- Matravers, D. y Levinson, J. (2005). "Aesthetic Properties" en *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, vol. 79 (2005) (191-227). Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/4106940>

- Sibley, F. (1959). "Aesthetic Concepts" en *The Philosophical Review*, vol. 68, 4 (octubre 1959) (421-450). Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/2182490>
- Scruton, R. (1974). *Art and Imagination*. South Bend: St. Augustine's Press (1998).
- Wittgenstein, L. (1953). *Investigaciones filosóficas*. Madrid: Trotta (2021).
- Wittgenstein, L. (1966). *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona: Paidós (1992).
- Zangwill, N. (2021). "Aesthetic Judgment" en Zalta, E.N. (ed.) *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (primavera 2021). Disponible en: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2021/entries/aesthetic-judgment/>