

El desinterés en la actitud estética

José García Leal

This paper deals with the problem of whether exists an attitude wich es specifically aesthetic and with the role that in it, priveded its existence, may play disinterestedness. The discussion is set in the wider context of analysis on the experience we have of works of art. I have tried to show the historical background and also I make some comments on the opposite views defended by J. Stolnitz and G. Dickie. My conclusion is that disinterestedness is an esencial component of aesthetic attention

El mundo moderno ha traído la idea de la *especificidad* de la experiencia estética. Del mismo modo que el arte pretende por encima de todo ser arte, la experiencia que lo abarca se quiere estética antes y como condición de cualquier otra característica sobrevenida. Se opone a quedar diluida en un tipo distinto de experiencias, ya sean de índole política, religiosa, festiva o cualquier otra: la experiencia estética no es un ingrediente, un instrumento, ni siquiera un mero catalizador de alguna otra actividad. Es una experiencia peculiar y diferenciada. Como tal se busca y es concebida.

Esta especificidad se ha interpretado de diversos modos. Desde un extremo, representado por el esteticismo, se ha entendido que la experiencia es específica en la medida en que está basada en una conciencia estética autónoma y en unas obras de arte cuyo único componente auténtico es el puramente artístico. Así, la experiencia estética está desgajada del resto de la experiencia humana. O mejor, aquélla sólo surge cuando ésta cesa o es «puesta entre paréntesis». Se trataría de una experiencia que crea y controla todos los registros que en ella se dan. Autosuficiente, descontextualizada, no tendría más componentes históricos que los que resultan de su propia

evolución inmanente; sólo estaría enraizada en lo artístico de las obras y en la conciencia estética exclusivamente a ellas vinculada.

Desde otro extremo, representado paradigmáticamente por John Dewey, la experiencia estética es concebida como prolongación e intensificación de ciertos rasgos inherentes a los procesos ordinarios de la vida. El arte está ya prefigurado en la vida cotidiana. En toda experiencia humana hay una exigencia de unidad, orden y coherencia. La vida persigue claridad y armonía (aunque alguien podría precisar que ni siempre es así ni lo es exclusivamente). Pues bien, lo que consigue la obra de arte es acentuar y desarrollar tales rasgos, otorgarles una peculiar intensidad y clarificarlos conscientemente. Frente a los movimientos, históricamente determinados, que tienden a separar el arte y la vida, Dewey propuso como objetivo prioritario de la filosofía del arte «recobrar la continuidad de la experiencia estética con los procesos normales de la vida»¹.

Este planteamiento tiene en Dewey una clara base naturalista, desde la cual se da al arte el objetivo de reinstaurar la frecuentemente resquebrajada unidad entre el hombre y la naturaleza y readecuar la interacción entre ambos. Aunque, obviamente, la continuidad entre la experiencia estética y la experiencia ordinaria ha sido propugnada desde distintas perspectivas y por muy diversas corrientes de pensamiento. En cualquier caso, lo que ahora importa es subrayar que los dos extremos mencionados, el representado por el esteticismo y el representado por Dewey, corresponden a interpretaciones distintas de lo que hace que la experiencia estética sea específica, interpretaciones de aquello por lo que se diferencia de otras experiencias. Es decir, coinciden en la defensa de la especificidad de la experiencia estética.

Ahora bien, debemos entender la experiencia estética como el resultado de la interacción de dos polos, el de la *actitud* adoptada por un sujeto y el del *objeto estético* (ya sea objeto natural u obra de arte) sobre el que se proyecta tal actitud. En este trabajo nos ocuparemos exclusivamente de la actitud estética, considerándola en particular como el modo de atención que se presta a ciertos objetos. La cuestión planteada sobre la especificidad de la experiencia estética se restringe de este modo a la de si existe una actitud estética específica y peculiar, cualitativamente distinta de otras posibles actitudes referidas al mismo objeto.

Sin embargo, esa especificidad es la que ha sido últimamente cuestionada, especialmente dentro de la filosofía anglosajona. Aunque el punto de vista de George Dickie tenga algún precedente, podemos considerar su texto de 1964, *The Myth of the Aesthetic Attitude*², como el decisivo desencadenante de la polémica reciente sobre la peculiaridad de la actitud estética: su mismo título es todo un programa. A partir de ahí, el debate se ha centrado principalmente en la consideración de los factores que puedan valer como

¹ J. DEWEY, *El arte como experiencia*, F.C.E., México, 1949, p. 11.

² Lo citaremos de acuerdo con la recopilación de J. Hospers (ed.), *Introductory Readings in Aesthetics*, The Free Press, New York, 1969, pp. 28-45.

rasgos determinantes de la referida especificidad. Y hay un amplio acuerdo en que si algo hace que la actitud estética sea específica, el *desinterés* que acompaña a esa actitud es uno de los factores más relevantes a tal efecto. El concepto de desinterés ha tenido sin duda un amplio alcance e influencia en la historia de la estética. Pero en los últimos tiempos se ha puesto en duda la pertinencia del concepto. De ello nos vamos a ocupar en las próximas páginas.

1. Precedentes históricos

Jerome Stolnitz, uno de los más importantes defensores actuales de la especificidad de la actitud estética, ha analizado el surgimiento del concepto de desinterés en la estética inglesa del siglo XVIII. Y ha señalado que la atención desinteresada a algún objeto se presentó desde un principio como condición de posibilidad de que tal objeto fuese contemplado estéticamente³. Sin negar la presencia del concepto en la estética inglesa de ese período, parece sin embargo que es en Kant donde el concepto adquirir el rango teórico que le ha permitido jugar un papel tan decisivo, tanto por su repercusión en el propio discurso kantiano como por su influencia posterior.

El juicio estético es desinteresado, según Kant, en la medida en que le es indiferente todo lo relacionado con la existencia del objeto. Es decir, en el juicio se representa al objeto independientemente de todas las vinculaciones reales de éste, ya sean de orden práctico, teórico o moral. El juicio carece, pues, del interés práctico asociado a la posible utilidad del objeto y que induce a su posesión; carece de interés por las relaciones del objeto que determinan su posible conocimiento teórico; carece también de interés por sus implicaciones y valoración morales.

Dejando al margen otras conexiones de la filosofía kantiana, lo que importa subrayar aquí es que el desinterés posibilita una cierta representación del objeto y un juicio correlativo que de otra forma no podrían darse. Y es así por lo siguiente. En el juicio estético la imaginación y el entendimiento coinciden, se armonizan en un juego libre, dado que ambos actúan en tanto facultades en general y no de acuerdo con su uso específico y determinado. Por contra, la imaginación y el entendimiento, al volcarse a su uso específico, tal como ocurre en el ámbito del conocimiento teórico, dejan atrás esa

³ J. STOLNITZ, «On the Origins of "Aesthetic Disinterestedness"», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20 (1961), pp. 131-43; y «"The Aesthetic Attitude" in the Rise of Modern Aesthetics», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 26 (1978), pp. 409-23.

George Dickie respondió a Stolnitz que se equivocaba al suponer que los autores ingleses del XVIII entendían el desinterés en el mismo sentido en que lo entienden los defensores actuales de la actitud estética: «Stolnitz's Attitude: Taste and Perception», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43 (1984), pp. 195-203. La contraréplica de Stolnitz en pp. 205-208 de la misma revista.

coincidencia inmediata y espontánea; se diferencian en sus procedimientos y cometidos.

Pues bien, tal diferenciación de las facultades tiene lugar tan pronto como la representación del objeto se hace interesada, o sea, entra en juego el contenido de realidad del objeto: se despierta entonces el interés por las vinculaciones reales de dicho objeto, en orden a su posible conocimiento teórico (o utilidad práctica, o valoración moral). Con ello desaparece el libre juego que caracteriza al juicio estético. Un libre juego en el que se funden armónicamente la captación imaginativa de las formas y el pensar sin conceptos, en el que ambas facultades actúan al unísono y se potencian mutuamente, haciéndose pensativa la imaginación y anclándose en la belleza sensible el entendimiento.

En resumen, el desinterés por todo lo que concierne a la existencia del objeto *hace posible* un modo peculiar de representarnos los objetos. Las representaciones de lo bello son propias de una facultad especial del hombre, a la que Kant llama Juicio o Facultad de juzgar. Gracias a ella, podemos ir desde las formas bellas a las ideas estéticas, unas ideas que «dan mucho que pensar» y constituyen el *pendant* sensible de las ideas de la Razón. Es bien conocida la importancia que esto tiene en la arquitectónica del sistema kantiano. Pero no es éste el momento de traerlo a colación. Lo que hemos pretendido destacar con las precedentes indicaciones sobre Kant es que el concepto de desinterés sólo adquiere su auténtica relevancia si se lo considera como unas de las claves de cierta forma específica de representarse los objetos, la que es propia de la atención estética. Así lo planteó Kant, y así lo plantean mayoritariamente quienes defienden la peculiaridad de la actitud estética.

2. La atención desinteresada

Como ya apuntamos, uno de los principales responsables de la reciente actualización del concepto de desinterés ha sido J. Stolnitz. La reacción provocada por un texto suyo⁴ está en el origen de la polémica de los últimos años. En él, Stolnitz defiende la especificidad de la actitud estética y muestra al desinterés como uno de sus elementos esenciales. Un desinterés que resulta de la exclusión de varios intereses, entre los que señala explícitamente el interés en la posesión del objeto y el interés cognoscitivo, por ejemplo, el que podría tener el meteorólogo —en cuanto tal— por una bella formación de nubes o el de un sociólogo o un historiador por una obra artística. Pero la actitud es aquí relevante en la medida que ella orienta y re-

⁴ «The Aesthetic Attitude», en J. HOSPERS (ed.), *Introductory Readings in Aesthetics*, op. cit., pp. 17-27. Fue publicado originalmente como capítulo primero de *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism*, Houghton Mifflin, Boston, 1960.

gula nuestra percepción. Así, la actitud que es (entre otras características) desinteresada determina un tipo peculiar de percepción, la estética.

Para caracterizar la percepción estética, Stolnitz la contrapone especialmente a la percepción práctica:

La percepción práctica, por interesada, sólo capta ciertos rasgos del objeto, exclusivamente aquellos que le son útiles, que sirven a un propósito ulterior. A la percepción estética, desinteresada, lo único que le importa es la *presencia total* con que se nos manifiesta el objeto; polarizada por dicha presencia, la atención queda detenida en ella y absorbe. «Podemos decir de todos los intereses no estéticos y de la percepción “práctica” en general que con ellos el objeto es aprehendido con vistas a sus orígenes y consecuencias, a sus interrelaciones con otras cosas. Por contraste, la actitud estética “aisla” el objeto y se concentra sobre él: la “apariencia” de las rocas, el sonido del océano, los colores de la pintura»⁵. Como puede verse, esta versión del desinterés se sitúa en la órbita de Kant, aunque posee menos implicaciones y compromisos que los que tenía en este autor.

No entraremos en las otras características de la actitud estética; además de por abreviar, por la razón de que el desinterés parece ser la más importante de ellas. Nos quedamos, a modo de resumen, con la definición de actitud estética que ofrece Stolnitz: «atención desinteresada y receptiva (*sympathetic*) y contemplación de algún objeto de conciencia, cualquiera que sea, sólo por él mismo»⁶. Y pasamos a analizar la discusión provocada por la cuestión del desinterés.

Dickie fue, según apuntamos al comienzo, quien primero abrió fuego contra el supuesto de la especificidad de la actitud estética⁷ y, en concreto, contra la noción de desinterés, a la que puede considerarse como uno de los gérmenes de la teoría estética moderna. Su crítica inmediata está centrada en la idea de atención estética propugnada por Stolnitz. Y frente a ella mantiene lo siguiente: no existe un género específico de atención, ni siquiera un modo especial de atender, al que convendría el nombre de atención estética; y el desinterés, en concreto, no permite identificar ese supuesto modo especial de atención. *Sólo son diferentes los diversos motivos o intenciones que acompañan a la única atención posible*. Por lo demás, la atención puede, ciertamente, ser más o menos intensa, pero eso es irrelevante,

⁵ *Ibid.*, p. 20. Stolnitz confirma este planteamiento en un texto más reciente: «No es el proceso sino el producto lo que nos interesa en la apreciación estética y en la interpretación que es fiel a tal apreciación. Las cualidades y “significados” de la obra de arte son exclusivamente suyos. Son independientes de la génesis, causa o contexto» («The Actualities of Non-Aesthetic Experience», en M.H. MITIAS (ed.), *Possibility of Aesthetic Experience*, Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht, 1986, p. 39). Ofrece además aquí una distinción entre el desinterés estético y el desinterés que puede darse dentro de otras actividades, como ciertas formas de curiosidad, el amor o el culto religioso.

⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁷ Un mito «que carece ya de utilidad y que, de hecho, ofusca a la teoría estética»: en «The Myth of the Aesthetic Attitude», *Cit.*, p. 28.

puesto que *la intensidad tampoco varía la naturaleza de la atención*; no la diversifica en géneros distintos.

Esta tesis se verifica en el análisis de lo que ocurre en las diferentes artes. Así, y son ejemplos suyos, si un individuo escucha una pieza musical desinteresadamente y otro escucha la misma pieza con el objetivo de describirla al día siguiente en un examen, ambos escuchan lo mismo y con el mismo tipo de atención. Lo que podría parecer a los defensores de la actitud estética como diferentes modos de escuchar, sobre la base de una dualidad perceptiva, se revela, a poco que nos fijemos, como *una mera distinción psicológica de intenciones*: un individuo escucha la música con un *objetivo ulterior*, el otro sin tal objetivo. Bien es cierto que podría darse el caso de que alguien prestase a una obra artística una atención distraída e, incluso, que en un momento dado dejase de prestar completamente la atención, aun cuando esté enfrentado a la obra. Por ejemplo, a una persona la contemplación de un cuadro puede traerle a la memoria a algún familiar, hasta el extremo de quedar absorto en el recuerdo de éste. Pero estamos en lo mismo: aquí tampoco se produce un tipo peculiar de atención al cuadro (que pudiera entenderse como atención interesada), sino sencillamente una carencia de atención a dicho cuadro. Lo mismo ocurriría en la situación del empresario teatral que asiste a la representación escénica pendiente tan sólo de la cantidad de público asistente.

Un caso con matices específicos y reiteradamente aludido es, por ejemplo, el del historiador que contempla un cuadro para obtener información sobre los vestidos, costumbres o mentalidades de una época; o de quien lee una poesía como mero documento histórico o ejemplo de crítica social. Este caso se suele asociar, en la estética anglosajona, con la noción de atención «intransitiva», propuesta por Eliseo Vivas. Al comentarla ahora, no nos apartamos del tema que nos ocupa, puesto que las caracterizaciones de la *atención desinteresada* y de la *atención intransitiva* parecen coincidir en su alcance último.

3. La atención intransitiva

Vivas define así una experiencia estética: «una experiencia de atención absorta que implica la aprehensión intransitiva de los significados inmanentes de un objeto en la plena inmediatez de su presentación»⁸. Que el significado sea inmanente quiere decir que está presente en el objeto de forma directa e inmediata. El objeto no es, por tanto, un mero signo referencial ni algo a lo que se pueda asociar externamente ciertos significados. Tal inma-

⁸ «A Definition of the Aesthetic Experience», en *The Journal of Philosophy*, 34 (1937), p. 631. En un texto posterior, «Contextualism Reconsidered», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 19 (1959), pp. 222-40, precisa que el énfasis en la citada definición recae sobre los términos «inmanentes» e «intransitiva» y los desarrolla algo más ampliamente.

nencia requiere una atención intransitiva, centrada exclusivamente en los rasgos intrínsecos del objeto y en la significación que ellos incorporan; una atención que no trascienda al objeto, que no se desprenda de él para buscar a través suya otros significados, que no lo utilice como trampolín para divagaciones incontroladas, como fuente de información ocasional o como simple documento de un contexto histórico. Este último sería el caso, propio de una lectura «transitiva», al que hacíamos referencia en el párrafo anterior. De ese modo, no se prestaría atención al significado que la obra artística propone, sino a la información del exterior que en ella se filtra.

Si nos situáramos de nuevo en el punto de vista de Dickie, la postura sería clara: la atención prestada a un poema en tanto fuente de información tampoco es una modalidad de atención diferente de la que se considera estética. Lo histórico, según este autor, también es parte del poema. Quien se fija en ello, o mejor, quien sólo se fija en ello, está atendiendo exclusivamente a una de sus partes y desatendiendo a otras, tales como la rima, la métrica, etc. De modo semejante, si alguien se sale del poema, atrapado por divagaciones fortuitas o entregado a asociaciones ocasionales, ocurre simplemente que no le está prestando atención. Al igual que en casos anteriores, aquí no aparecen dos formas distintas de atención. La atención no es desinteresada o interesada, transitiva o intransitiva, sino que es más o menos intensa, está dirigida a algún aspecto o al conjunto de la obra.

La perspectiva de Dickie nos conduce finalmente a esta conclusión: la teoría del desinterés surge de un error, confunde la atención desinteresada (Stolnitz) o intransitiva (Vivas) con lo que sólo es una atención «sin propósito ulterior»⁹. Pero antes de pasar a una discusión global de sus propuestas, vamos a pasar a una posible derivación del concepto de atención intransitiva.

En conexión con su planteamiento anterior, E. Vivas establece una distinción entre experiencia estética y experiencia cognitiva. Ante las objeciones que se le hicieron, se vio obligado a precisar que la experiencia estética no se contrapone al conocimiento «directo» (*by acquaintance*), ya que éste puede también implicar una atención intransitiva y tener él mismo un carácter estético —por ejemplo, cuando es conocimiento acerca de las relaciones entre los distintos elementos de la obra artística, de sus correlaciones internas—, sino que a lo que se contrapone es a la investigación, al raciocinio, al pensamiento discursivo. Precisa, igualmente, que la atención intransitiva puede aliarse a la reflexión, a través de la cual el lector deja provisionalmente un poema y reflexiona sobre el resto de su experiencia, para volver a una mejor comprensión de esa totalidad orgánica de sentido que es el poema¹⁰.

⁹ Una posición semejante a la de Dickie puede encontrarse en: R.A. SCHULTZ, «Does Aesthetics have anything to do with Art?», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34 (1978), pp. 429-40. Tanto este texto como algunos de los puntos últimamente reseñados, son discutidos por John Hospers en *Understanding the Arts*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1982, especialmente pp. 343-ss.

¹⁰ «Contextualism Reconsidered», *Cit.*, especialmente pp. 228-231.

Estas precisiones me parecen importantes en la medida en que pretenden evitar un malentendido, el de suponer que la atención estética —por ser intransitiva o desinteresada— se atiende exclusivamente a la contemplación de las formas sensibles, con lo que quedaría descartado el posible contenido simbólico (en el caso de las obras de arte) de aquello que se contempla. Dicho de otro modo, se trataría de una atención esteticista, ocupada exclusivamente en las formas bellas y despreocupada de la función cognoscitiva de los objetos artísticos. Pero esto, repito, es un mala comprensión del problema. En primer lugar, la forma o presencia sensible del objeto no es algo disociado de su contenido simbólico: ambos aspectos están interpenetrados y se justifican mutuamente. En segundo lugar, con los rasgos de desinterés e intransitividad lo que se pretende caracterizar es la constitución de una actitud propiamente estética, que sin tales rasgos se confundiría con otras actitudes posibles. Sin embargo, eso no significa que la actitud estética, al concentrarse en un primer plano en la dimensión sensible, no pueda, a través de ella y si desprenderse de ella, acceder en un segundo plano a la dimensión simbólica de lo artístico. A partir de lo anterior, en cambio, sí pueden establecerse las diferencias respecto al conocimiento teórico. Así lo pensaba Kant (y creo que en ese mismo sentido lo apunta E. Vivas). Aunque aquí no dispongamos de espacio para desarrollar dichos supuestos.

4. El desinterés como eje de una atención específica

Si hubiera que condensar en unas pocas frases la postura de Dickie, creo que podrían ser las siguientes: lo que se nombra como desinterés sólo es en realidad la *atención sin propósito ulterior*. Y queda supuesto que la ausencia de propósito ulterior no da lugar a una atención estética de naturaleza especial, que permitiese distinguirla de otros tipos de atención. Pues bien, para quien no comparta una postura así, caben dos estrategias. La primera consistiría en aceptarla en los términos en que se propone y pasar a discutirla desde dentro de su propia lógica. La segunda llevaría a negar los propios términos de la propuesta, situándose frente a ella.

Sigamos el primer camino. Incluso en la hipótesis de que el desinterés sea reductible a ausencia de propósito ulterior, aún queda por decidir si dicha ausencia puede o no ser suficiente para dar lugar a dos tipos diferentes de atención, tanto en el modo de percibir como en aquello que se percibe. La cuestión radica, por lo tanto, en si la existencia o inexistencia del propósito ulterior condiciona y afecta al desarrollo interno de la atención. Por citar un ejemplo, J. Mitscherling¹¹ parece inclinarse por la idea de que la atención será distinta de acuerdo con el propósito que la mueva. Y este punto de vista creo que es el predominante en las actuales teorías de la per-

¹¹ "The Aesthetic Experience and the "Truth" of Art", en *British Journal of Aesthetics*, 28 (1988), p. 32.

cepcion. Puesto que traerlas ahora a colación complicaría el tema, tal vez baste con atenerse intuitivamente a nuestra experiencia ordinaria.

Es fácil advertir que vemos aspectos distintos en un mismo objeto en función de lo que nos lleva a contemplarlo. Podemos constatar, y diversos experimentos de laboratorio así lo confirman, que la visión ordinaria muy frecuentemente sólo retiene de los objetos aquellos rasgos mínimos que permiten identificarlos. Por contra, la visión estética únicamente merece ese adjetivo cuando se detiene morosamente en la totalidad de los rasgos del objeto y pretende interrelacionarlos. Y eso requiere un modo especial de atención, aun cuando no supusiese en sentido estricto que dicha atención posea una naturaleza específica.

Por lo demás, es también problemático que la atención pueda estar del todo exenta de algún propósito. En cierto sentido, que incluso admitiría matices, cabe suponer que la atención estética a los objetos naturales carezca de ningún propósito añadido. Pero ese no sería el caso en la contemplación de las obras de arte: el objetivo de buscar en ellas el conocimiento que puedan aportar, la simple curiosidad por sus propuestas o por cómo están construidas, el deseo de ilustrarnos o la intención de lograr un goce estético, son algunos de los propósitos que de hecho acompañan a la atención que prestamos a las obras artísticas. Ello es perfectamente compatible con la atención desinteresada, en el justo sentido que la historia de la estética ha otorgado a dicho concepto

Llama la atención que Mitscherling, a quien citábamos últimamente, niegue que el desinterés sea un rasgo de la actitud estética, puesto que según él sólo habría desinterés cuando la atención careciese de todo propósito, y esto no ocurre en el ámbito del arte. En otras palabras, nuestra atención a una obra artística no puede ser enteramente desinteresada porque siempre nos dirigiremos a ella con algún propósito. Según mi opinión, en tal planteamiento se vuelve a malinterpretar la cuestión. El propósito con el que nos dirigimos a la obra de arte puede ser tanto el de contemplarla como el de comprenderla y disfrutarla. El punto en litigio es que todo ello no supone que la atención sea desinteresada. Antes bien, lo que Kant nos indica es que el desinterés es condición de posibilidad de la contemplación, comprensión y disfrute propiamente estéticos. En la perspectiva kantiana se concede enorme importancia al placer estético, uno de los elementos que está en la base del juicio. Y en lo que respecta al conocimiento, no se debe confundir el que el juicio estético renuncie al conocimiento teórico *del* objeto, de acuerdo con las leyes del entendimiento, con otra cosa distinta, o sea, el que en las obras de arte la atención pueda hacerse cargo de su dimensión simbólica y, por tanto, acceder al conocimiento que ellas mismas aportan, a las ideas estéticas que contienen. Y si es así, el propósito cognitivo y hedonista están legítimamente vinculados a la atención estética¹². En razón

¹² Algo semejante se le puede responder a R. W. Lind («Attention and the Aesthetic Object», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 39 (1980), pp. 131-42), cuando dis-

de estos propósitos, la obra artística acaso sea y nos resulte muy interesante en el orden estético, justo porque la hemos contemplado desinteresadamente.

Todo lo anterior nos lleva a una conclusión: la propuesta de Dickie de reducir el desinterés a atención sin propósito ulterior, no consigue los resultados pretendidos de invalidar el concepto de desinterés. Es razonable creer que la existencia o inexistencia de determinados propósitos puede afectar tanto a lo que es visto como al desarrollo interno de la atención. Por otro lado, no está nada claro que el desinterés implique ausencia de todo propósito «ulterior».

De preguntarnos a continuación si el modo específico de atender a los objetos estéticos se corresponde con una naturaleza intrínsecamente diferente de la atención, cabe responder que eso depende en gran parte de lo que se entienda por lo último. Y hay que añadir que la respuesta desborda los límites de nuestra exposición. Kant hablaba de una específica Facultad del Juicio, y ello tiene una justificación coherente en su sistema. Muchos autores han analizado las características de la Imaginación creativa como algo propio del universo del arte, y es de suponer que desde ahí se puedan reconsiderar los rasgos de la atención estética. Pero parece evidente que con esto se abre un nuevo campo de problemas. A nuestros efectos, basta con reivindicar la especificidad de la atención.

Hacíamos mención de una segunda estrategia crítica. De acuerdo con ella, la reducción del desinterés a ausencia de propósito ulterior es globalmente inadecuada.

Por mi parte, creo que en la exposición de Dickie el desinterés no adquiere su verdadero alcance. Y ello se debe fundamentalmente a que toda su argumentación se basa en dicha reducción. Como hemos venido subrayando, lo sustantivo del concepto de desinterés está en que éste posibilita un tipo especial de atención: no es algo ocasionalmente sobreañadido a lo que la atención sea por sí misma de modo permanente. Y eso es justamente lo que Dickie pierde de vista al efectuar la reducción.

El concepto de desinterés tiene un mayor contenido semántico que el de «sin propósito ulterior». Factores como la desvinculación del objeto de sus relaciones de existencia, cognitivas y utilitarias, como la no consideración de sus orígenes y fines, como la atención absorta a la presencia por la que se nos manifiesta, etc., todos esos factores que se han comentado pueden estar mal concebidos o torpemente formulados, pero, en todo caso, no son reducibles a la inexistencia de un objetivo posterior. En cualquier atención carente de propósito ulterior (cuando exista) no se dan necesariamente todos esos factores, o no se da todo aquello a lo que se alude con estos fac-

tingue entre un «interés perceptual no práctico» y un «metainterés práctico», de modo que el segundo representaría algo así como el interés en el disfrute de la obra (cuya satisfacción dependería del primero, de la atención). Y acusa a los defensores de la actitud estética de no haber tenido en cuenta el segundo aspecto.

tores. Dicho de otro modo, la ausencia de propósito no es condición suficiente para el desinterés. Y tampoco es condición necesaria, de acuerdo con lo expuesto en párrafos anteriores.

El punto decisivo consiste en que el desinterés, como algo anterior al propósito añadido, está en el origen de un modo peculiar de atención, un modo de atender sin el cual no se puede captar la dimensión estética de los objetos. La atención interesada, tal como se entiende desde Kant, es justamente la que se interesa en lo no estético. Lo que determina en último extremo que la atención sea interesada o desinteresada son los aspectos del objeto en los que se centra la atención, sus aspectos utilitarios, morales y teóricos, o sus aspectos estéticos. A partir de ahí, hay que suponer retroactivamente que atender a una cosa u a otra condiciona el carácter y desarrollo interno de la atención. Que eso conlleve o no un uso especial de nuestras facultades mentales, como ya hemos apuntado, es un problema suplementario.

Hemos recogido la opinión de que al mirar un cuadro en tanto documento histórico (para que nos informe sobre modos de vestir, costumbres, etc.), se está atendiendo a un aspecto del cuadro, ya que lo histórico también forma parte de él. Sin duda esto último es cierto. Como lo es que muchas otras cosas forman parte de la realidad del cuadro: éste es —o puede llegar a ser— una mercancía con determinado valor económico, una tela coloreada, el recuerdo emotivo de un familiar, un objeto de culto... Todos estos son aspectos o propiedades reales del cuadro. Pero no son aspectos estéticos, no pertenecen a la dimensión estética del cuadro. La dimensión estética de un objeto es la que corresponde a su forma y presencia sensible y, además, en el caso del cuadro (o de la obra artística, en general), la que corresponde a su contenido simbólico, al significado que el cuadro propone desde su propia realidad sensible, o sea, el significado que le es inmanente, que está encarnado y se patentiza en lo sensible. En función de ello hay que concluir que los otros aspectos mencionados no son estéticos. Y tampoco es estética esa información histórico-documental a que aludíamos. No lo es porque forma parte de la obra artística sólo en tanto reflejo de un contexto, de modo paralelo a como su valor económico es consecuencia de las influencias que sobre ella ejerce el mercado. Igual que la obra tiene valores mercantiles y valores estéticos, también tiene significados histórico-documentales, culturales, políticos, etc. (dependientes de su inclusión en un determinado contexto), y otros propiamente estéticos.

Así, la percepción únicamente es estética cuando atiende al aspecto estético del cuadro. Y ello exige no atender a los otros, desinteresarse de los restantes aspectos. Tal vez sea posible atender alternativamente a la dimensión estética y a cualquiera de las otras dimensiones, pero mientras se atiende a una no se puede atender a la otra, porque al atender a cada una de ellas se ven cosas distintas. Aquí parece residir la fuerza última de nuestra argumentación: la atención desinteresada es estética puesto que sólo a través de ella el objeto actualiza y nos manifiesta su dimensión estética. Y

José García Leal

ésta es cualitativamente diferente de sus otras dimensiones. Se puede captar el valor económico de un cuadro, sus implicaciones emotivas, su referencia cultural, su contenido documental, etc., pero mientras sólo se perciben tales aspectos no se está percibiendo lo propiamente estético. Se ve el mismo terreno, pero no se ve lo mismo en ese terreno cuando se lo mira con ojos de agricultor, de geólogo, de promotor inmobiliario o de pintor. Este último es el único que lo ve desinteresadamente.

Diciembre 1994