

***Rigel* ∞**
**Revista de Estética y Filosofía
del Arte**



II_nTÆ

Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética

N° V, JULIO-AGOSTO de 2018

(Coord.) Romina Conti

**Universidad Nacional de Catamarca
Facultad de Humanidades**

– ISSN 2525-1945 –



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel

Comité Editorial y Responsable

Director: Naím Garnica (UNCA)

Codirector: Omar Quijano (UNCA)

Editor Responsable: Horacio Tarragona (UNCA)

Secretario de Difusión y Comunicación: Héctor Feruglio (UNCA)

Correctora: Elizabeth Reyes Garzón (UNCA)

Traducción y corrección del francés: Elizabeth Reyes Garzón (UNCA)
Claudia Vilela (Université Paris VII)

Traducción y corrección del inglés: Carolina Ferraresi (UNCA)
Viviana Inés Pascual (UNCA)

Comité Científico y Asesor

Andrew Bowie (University of London, Reino Unido)
Daniel von Matuschka (UNCuyo, Argentina)
Diego Sánchez Meca (UNED, España)
Eduardo Peñafort (UNSJ, Argentina)
Esteban Alejandro Juárez (UNC, Argentina)
Gérard Raulet (Université Paris Sorbona, Francia)
José Fernández Vega (UBA – Conicet, Argentina)
José Francisco Zuñiga (Universidad de Granada, España)
Mariela Vargas (UNSa. – Argentina)
Peter Dews (University of Essex, Reino Unido)
Robert Holub (Ohio University, Estados Unidos)
Rodolphe Gasché (Buffalo University, Estados Unidos)
Silvia Solas (UNLP, Argentina)
Verónica Galfione (UNL – Conicet, Argentina)

Indexada en: *Philosopher's Index*

En directorio: LATINDEX , LATINRev, FLACSO.

www.iintae.com.ar

www.iintae.com.ar/revistarigel

ISSN 2525-1945.

Facebook: Rigel. Revista de Estética y Filosofía del Arte

Dirección Postal: Belgrano 300, C.P. 4700, San Fernando de Valle de Catamarca, Argentina.



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel

Contents / Índice

Presentación	4
Construcción de la realidad y percepción de lo real en el arte cinematográfico / <i>Construction of Reality and Perception of Real in The Cinematographic Art,</i> Edgardo Gutiérrez	8
Estética y racionalidad en <i>La estética del aparecer</i> , de Martin Seel. Una lectura desde la teoría crítica / <i>Aesthetics and Rationality in the Aesthetics of Appearing, of</i> <i>Martin Seel. A reading from the Critical Theory,</i> Romina Conti	30
<i>Nebulosa virtual. Verbo en suspensión alrededor de las obras de arte /</i> <i>Virtual Nebula. Space Words around Works of Art,</i> Julia Isodori	49
Aparecer estético y definición del arte en la discusión Seel-Danto / <i>Aesthetic</i> <i>appearing and definition of art in the Seel-Danto discussion</i> Mariano M. Atencio	68
Pensamiento artístico y experiencia estética en la filosofía de John Dewey. Aproximaciones desde <i>El arte como experiencia</i> y <i>Democracia y Educación</i> / <i>Artistic</i> <i>thinking and aesthetic experience in the Philosophy of John Dewey. Approaches from</i> <i>Art as experience and Democracy and Education</i> Juan P. Sosa	91
Reseñas	109
LA MAQUINARIA IMAGINARIA	110
HACIA UN MATERIALISMO ABSOLUTO	115
EL LENGUAJE DEL SUFRIMIENTO	127
Normas para los autores	132

Presentación

El presente número de la Revista *Rigel* reúne cinco artículos que se proponen reflexionar acerca de las problemáticas abiertas en torno a la experiencia estética, desde el arte contemporáneo. La propuesta del número parte de atender al hecho de que las transformaciones del arte contemporáneo no sólo remiten a factores propiamente artísticos y/o técnicos, sino que atraviesan la compleja esfera de circulación y consumo, y tienen un impacto radical en las condiciones y posibilidades de la experiencia estética individual y social.

De modo que la trama de reflexiones propuesta tiene sus líneas de contacto en la pregunta acerca de cómo se configura este tipo de experiencia desde las propuestas del arte contemporáneo y acerca de si es posible resituar la particularidad de la experiencia estética frente a la creciente estetización de las esferas sociales y las nuevas formas de sensibilidad que esta tendencia produce.

En ese sentido, el aporte de Edgardo Gutiérrez nos propone evaluar los modos de percepción de lo real que se cifran desde dos perspectivas diversas del cine contemporáneo. Las poéticas de Eisenstein y Tarkovski se ponen en juego para pensar la incidencia del tiempo, de la imagen y de la experiencia en la configuración de lo real que nos propone el arte cinematográfico. Parte de la apuesta de Gutiérrez sostiene que, debido a las transformaciones producidas por las dos propuestas que analiza, emergen posibilidades diversas desde las que experimentar la "realidad."

En el segundo artículo incluido, me propongo volver sobre vínculo entre estética y racionalidad en la propuesta de Martin Seel, a través de un análisis que se recorte sobre el fondo de esa misma relación teórica en la Teoría Crítica. La

evaluación de los aportes de Seel y sus distancias con las posturas críticas que lo antecedieron, nos permiten repensar las transformaciones en los dominios de juego intersubjetivo de la experiencia estética. Desde allí, se evalúan las posibilidades del análisis de esta experiencia para un pensamiento en el que permanezca el *telos* de la transformación social.

Julia Isidori, por su parte, aborda la producción de discursos críticos e investigaciones teóricas sobre el arte como uno de los factores centrales en el establecimiento de su autonomía. A partir del análisis de la obra de Santiago Sierra, la autora reflexiona sobre el vínculo entre la autonomía de la obra y los diversos tipos de discursos referidos a ella.

El cuarto artículo, elaborado por Mariano Martínez, se enfoca en una nueva exégesis de las críticas de Seel a Danto, con la intención de reunir los aportes de ambos autores al análisis de las particularidades históricas tanto de la experiencia estética como del arte contemporáneo y sus representantes, avanzando hacia una suerte de síntesis superadora de las diferencias.

Finalmente, la contribución de Juan Pablo Sosa aborda la teoría de la experiencia estética de John Dewey, poniendo especial atención a la tríada central de conceptos del autor, junto con la centralidad de la idea de comprender a la producción artística como una forma de pensamiento en relación con otras formas de pensamiento como el filosófico o el científico.

El número se cierra con la inclusión de las reseñas de Guillermo López Geadá, Rafael Mc Namara y Oriana Seccia, que nos invitan a continuar algunas de las discusiones iniciadas en los artículos con la lectura de tres textos de publicación reciente: *Evasión y otros ensayos* de Aira, *Lo estético* de Gutiérrez y *El lenguaje del sufrimiento* de Prestifilippo.

Para cerrar esta presentación, deseo agradecer a los autores y las autoras por el entusiasmo y compromiso con el que acogieron la propuesta y, de manera

muy especial, a Naím Garnica y a los editores responsables de la revista *Rigel*, del Instituto de Investigación en Teoría del Arte y Estética (IIInTAE) de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca, por la generosa invitación para coordinar este número en absoluta libertad.

Romina Conti

Universidad Nacional de Mar del Plata



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel



Artículos

Revista Rigel N° V julio-agosto de 2018,
ISSN 2525-1945.
San Fernando del Valle de Catamarca.

Construcción de la realidad y percepción de lo real en el arte cinematográfico

Construction of Reality and Perception of Real in The Cinematographic Art

Edgardo Gutiérrez¹

(Universidad Nacional de Buenos Aires)

Resumen:

En el marco del realismo filosófico Eisenstein desarrolló una teoría del montaje cinematográfico que se emparenta con las tesis estéticas que encontramos en la obra madura de Lukács. En contraste, en la obra teórica de Tarkovski hallamos propuestas antagónicas de estética del cine, que se pueden relacionar con las ideas del joven Lukács en esta materia. A su vez, encontramos que es dable asociar estas dos estéticas con los principios ontológicos contenidos en *Materia y memoria* de Bergson, donde se distingue la percepción habitual de la percepción atenta. Sostendremos que la primera, que supone la construcción de la realidad, es reflejada por el montaje cinematográfico según lo concibe Eisenstein, mientras que la segunda, que nos brinda la percepción de lo real, se muestra en la imagen-tiempo del cine de Tarkovski.

Palabras clave: Montaje, Eisenstein, Tarkovski, Lukács, Bergson

Abstract

Within the framework of philosophical realism Eisenstein developed a theory of the cinematographic montage that is related to the aesthetic theses that we find in mature work of Lukács. In contrast, in Trakovski's theoretical work we find antagonistic proposals of aestherics of cinema, which can be related to the ideas of jounge Lukács in this matter. At the same time, we find that it is possible associate this two aesthetics with the ontological principles contained in Bergson's Matter and Memory, where the habitual perception of the attentive perception is distinguished.

¹ Doctor en filosofía. Docente en UBA, UNCPBA y UNA.

Cómo citar este artículo:

MLA: Gutiérrez, Edgardo, "Construcción de la realidad y percepción de lo real en el arte cinematográfico" *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°5 (2018): Pp. 8-29.

APA: Gutiérrez, Edgardo, (2018) "Construcción de la realidad y percepción de lo real en el arte cinematográfico" *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°5 (2018): Pp. 8-29.

Chicago: Gutiérrez, Edgardo, (2018) "Construcción de la realidad y percepción de lo real en el arte cinematográfico" *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°5 (2018): Pp. 8-29.

We will argue that the first, which involves the construction of reality, is reflected by the cinematographic montage as conceived by Eisenstein, while the second, which gives us the perception of the real, is shown in the time-image of Tarkovski's cinema.

Keywords : *Montage, Eisenstein, Tarkovski, Lukács, Bergson*

La realidad según Eisenstein

Entre los múltiples problemas concernientes al arte cinematográfico los encerrados en el montaje han sido considerados por numerosos teóricos de distintas generaciones como problemas que merecen tratamiento especial. Ya desde los tempranos tiempos del mudo se ubicó al montaje en un puesto destacado como objeto de investigación. Y se puede observar que esa novedosa técnica suscitó entre los primeros realizadores un interés de gran magnitud, dadas las prodigiosas virtudes que la misma ofrecía para crear un arte que no le debiera nada a las artes que le precedieron en la historia. Es habitual que entre aquellos realizadores sea invocado el nombre de Eisenstein como artífice supremo tanto de la práctica cuanto de la teoría del montaje. Los relatos en los que el maestro ruso ha expuesto con generosidad su propia experiencia artística suelen ser juzgados como contribuciones paradigmáticas que se deben incluir ineludiblemente en el corpus de esta teoría. Y se suele afirmar que los jóvenes realizadores que se inician en el arte cinematográfico pueden encontrar en ellos una sabia orientación. Lo que nos interesa aquí, no obstante, es menos el valioso haz de recomendaciones y consejos del Eisenstein hacedor de films que la teoría que sustenta sus prácticas. Es en ese marco que ponemos el foco en las tesis formuladas por el artista ruso sobre la relación entre montaje y realidad.

Eisenstein plantea una analogía que es dable verificar entre la percepción común y el montaje cinematográfico, a saber: la formación de unidades

cualitativamente nuevas a partir de la percepción de dos objetos yuxtapuestos. El principio del montaje, que consiste en colocar dos trozos de película uno junto a otro, y que, por obra de la yuxtaposición, produce un nuevo concepto surgido de la contigüidad, puede ser constatado en la vida perceptiva ordinaria, pues, según observa Eisenstein, «estamos acostumbrados a efectuar, casi automáticamente, una generalización deductiva terminante cuando dos objetos cualesquiera separados son colocados, ante nosotros, uno junto a otro» (Eisenstein, 1955:16). Podemos momentáneamente minimizar el error de tomar lo inductivo por deductivo, ya que lo sustancial, tanto en este pasaje como en los que prosiguen en el curso del texto, es la idea de establecer una estrecha semejanza entre la percepción de realidad y el montaje cinematográfico, en la medida en que el espectador habrá de evocar en aquél la más completa *imagen* del tema propuesto por el realizador. Por ejemplo –nos propone Eisenstein– la evocación de la *imagen* de las cinco de la tarde se haría presente en la mente del espectador mediante la yuxtaposición de diversas representaciones asociadas con esa hora del día.

Quizá la hora del té, el final de un día de trabajo, la prisa hacia el subterráneo; quizá el cierre de los negocios o la luz característica del atardecer. [...] Sea como fuere, automáticamente recordamos una serie de cuadros (representaciones) de lo que sucede a las cinco de la tarde. (Eisenstein, 1955:22-23)

La *imagen*, pues, es una síntesis elaborada por las leyes de la economía psíquica; es el producto de un proceso de condensación que hace desaparecer los eslabones intermedios de la cadena de los actos asociativos reunidos, y, al mismo tiempo, conecta de modo instantáneo el número cinco indicado por las agujas en el cuadrante del reloj con nuestra percepción de esa hora. El todo de la imagen

sintetiza las representaciones, a la vez que las conserva en la memoria como partes de ese todo. Este es el método de formación de las imágenes, no sólo en el cine sino –subraya Eisenstein– en el arte en general, que tiene como fundamento y prototipo lo que nuestro autor llama “mecánica” de la formación de las imágenes en la vida real.² Pero, artista al fin, el realizador ruso cree que el creador, a diferencia del psicólogo o el filósofo, pone menos atención en la mecánica de composición de las imágenes de la vida real que en la que posibilita la composición de las imágenes en el arte, aunque ésta deba ser un reflejo de aquella.

En el minucioso examen que Eisenstein desarrolla del montaje cinematográfico se hacen entrar en escena los procedimientos derivados de la técnica del montaje que son observables en las composiciones de otras artes, como la literatura y la pintura. Mediante ese gesto se lleva a cabo una hábil maniobra intelectual, consistente en prestigiar una determinada práctica o una determinada teoría (sea artística o de cualquier otra índole) con la creación de precursores.³ Eisenstein, en efecto, encuentra los más remotos antecedentes del trabajo de montaje en unos apuntes que Leonardo da Vinci escribió para realizar una representación pictórica del diluvio. Esos apuntes son las instrucciones de un plan irrealizado de un cuadro, y constituyen el claro ejemplo de una composición dominada por la idea de conducir al espectador de una escena a otra siguiendo el

2 No será necesario forzar excesivamente las cosas si se quisiera establecer una analogía entre la descripción del proceso de síntesis de la percepción ofrecido por Eisenstein en este texto con la descripción de la triple síntesis llevada a cabo por Kant en la primera edición de la *Crítica de la razón pura*, en la que el filósofo de Königsberg mostraba, analítica y sucesivamente, lo que es sintético y simultáneo en el proceso de cognición: síntesis de la aprehensión en la intuición, síntesis de la reproducción en la imaginación, síntesis del reconocimiento en el concepto.

3 Se recordará el célebre texto en el que Borges, a propósito de una indagación sobre la obra de Kafka, acuña la afortunada fórmula: «todo autor *crea* a sus precursores». Esta fórmula borgeana se podría parangonar con aquel procedimiento que Benjamin denominó «pasar el cepillo de la historia a contrapelo». Si de la historia del montaje se trata, sería observable (esta es una de las tesis de Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”) que el montaje cinematográfico se encontraba germinalmente en el periódico ilustrado y en las prácticas de los dadaístas.

curso de un movimiento que obedece a un orden preciso, plasmado por el artista, que tiene como objetivo crear una intensidad creciente de la acción. Los ojos del espectador se dirigen de un fenómeno a otro en el plano único del lienzo en virtud de la adecuada distribución de los detalles, distribución que genera un movimiento perceptivo prefigurado por el artista en la instancia de composición. Escribe Eisenstein:

[...] la descripción perfectamente hilada de Leonardo cumple indudablemente no sólo la tarea de anotar los detalles, sino de delinear la trayectoria del futuro movimiento de la atención sobre la superficie de la tela. Tenemos, pues, un brillante ejemplo de cómo, en la aparentemente estática y simultánea "coexistencia" de detalles de un cuadro inmóvil, se ha aplicado la misma selección de *montaje*, la misma ilación en la yuxtaposición de detalles de aquellas artes que incluyen el factor tiempo. (Eisenstein, 1955:33)

En el arte literario, de prestigio parangonable con la pintura, halla Eisenstein el otro antecedente que necesita. Los ejemplos esgrimidos, procedentes de textos en prosa y en poesía, revelan que los escritores hacen uso del montaje como técnica de composición literaria. Reconstruyamos el que ofrece el cuento *Bel Ami* de Maupassant, y si se nos permite reproducir *in extenso* el pasaje del cuento citado por Eisenstein y el comentario que despierta en el director soviético veremos con claridad la fuerza del argumento.

Salió alrededor de las once, anduvo un rato, tomó un coche y se hizo conducir hasta la Plaza de la Concordia, cerca del Ministerio de Marina. De vez en cuando encendía un fósforo para ver la hora de su reloj. Cuando advirtió que se aproximaba la medianoche, su impaciencia se hizo febril. A cada rato se asomaba por la ventanilla. Un reloj lejano dio las doce, luego otro más cercano, después dos a la vez; por último, uno muy distante.

Cuando éste dejó de sonar, pensó: "Se acabó. Es un fracaso. Ella no vendrá." Sin embargo había resuelto esperar hasta el alba. En estas cosas hay que ser paciente. Oyó dar el cuarto de hora, luego la media, y la menos cuarto, y todos los relojes repitieron "la una" como lo habían hecho con la medianoche.

Hasta aquí el texto de Maupassant. Eisenstein observa que en este ejemplo se constata que el escritor no quiso meramente limitarse a registrar la noticia de la hora de modo naturalista, sino que pretendió grabar en la conciencia y en las sensaciones del lector la cualidad emocional que la «hora funesta de la medianoche» suscitó en el héroe de su cuento. Y eso fue conseguido haciendo que las representaciones aisladas se estructuraran en una imagen, es decir, a través del montaje. El ejemplo de Maupassant –entiende Eisenstein– puede servir como «modelo para la más delicada especie de guión de montaje» (Eisenstein, 1955:28), pues en el pasaje del cuento citado el sonido de "las doce" logra ser perfectamente expresado por medio de una breve secuencia de enfoques «"desde diferentes ángulos de cámara": "lejano", "más cercano", "muy distante"» (Eisenstein, 1955:28). Eisenstein afirma que el sonar de los relojes así registrado, esto es, desde varias distancias, «es como la toma de un objeto de distintas posiciones de cámara repetido en una serie de tres planos diferentes: "plano lejano", "plano medio", "plano distante"» (Eisenstein, 1955:28).

El análisis de una colección de poemas de Machado, de Pushkin y de *El paraíso perdido* de Milton le permite al realizador ruso ampliar los ejemplos ofrecidos y, de ese modo, confirmar las hipótesis formuladas. El ejemplo más ilustrativo lo proporciona el poema "Amanecer de Otoño", contenido en *Campos de Castilla* de Machado. Dice así:

*Una larga carretera
Entre grises peñascales
Donde pacen negros toros. Zarzas, malezas, jarales.
Está la tierra mojada
Por las gotas del rocío,
Y la alameda dorada,
Hacia la curva del río.
Tras los montes de violeta
Quebrado el primer albor.
A la espalda la escopeta,
Entre sus galgos agudos, caminando un cazador*

Qué es lo que leemos en este poema. Respuesta: leemos una perfecta síntesis del tema, una perfecta imagen del campo castellano, un perfecto guión de montaje; en suma: un perfecto realismo. En conclusión, lo que hace Machado, igual que los demás escritores citados por Eisenstein cuyos poemas omitimos, es producir una secuencia mediante cuadros cuidadosamente seleccionados, que se reducen lacónicamente a dos o tres detalles. Es decir que, de modo similar al proceder del creador cinematográfico, efectúan un montaje siguiendo el *método realista*.

Tarkovski, crítico de Eisenstein

El cine de montaje marcó, como bien se sabe, la estética de numerosos jóvenes cineastas rusos formados desde los años 20 en el Instituto Estatal de Cinematografía de la Unión Soviética, la más antigua escuela de cine del mundo fundada en 1919 por Kuleschov y Eisenstein. De igual modo que muchos realizadores de su generación, Tarkovski estudió en esa escuela, en la que recibió durante los años 50 las enseñanzas de los partidarios del cine de aquellos viejos

maestros. Empero, pronto se apartó de los principios filosóficos encerrados en esa línea de creación del arte cinematográfico, basada en la convicción que la sostiene, cuyo esencial sustento, como vimos sucintamente, es la teoría según la cual la imagen fílmica tiene un carácter sintético, lo que supone que el concepto del objeto debe estar copresente en la imagen. Tarkovski afirma categóricamente que esa idea es equivocada. Esa idea –como vimos el propio Eisenstein lo había señalado– es deudora de las artes afines al cine. Pero el cine, a juicio de Tarkovski, tiene una especificidad que lo hace irreducible al resto de las artes. Tarkovski sostiene que la imagen fílmica no debe subordinarse a un concepto, sino que debe estar dominada por el ritmo. El ritmo es aquello que «reproduce el flujo del tiempo dentro de una toma» (Tarkovski, 1999:138). Y si lo esencial del cine es el flujo del tiempo, se deduce que en sus obras se podría prescindir de actores, de música, de construcciones y decorados, de estructura narrativa, e incluso de montaje. A partir de esta convicción –y contra Eisenstein– Tarkovski valora el cine que nos hace ver «la presión del tiempo dentro de un plano», es decir, el cine que muestra «la vida interior del material filmado» (Tarkovski, 1999:142). Tarkovski sostiene que lo que el realizador debe tener en mente al montar una película no son los símbolos ni las alegorías, sino la «consistencia temporal que recorre un plano» (Tarkovski, 1999:143). Aquellos realizadores que apelan a la experiencia intelectual del espectador, a quien le plantean enigmas que deben resolver, no advierten que la solución al enigma puede ser perfectamente formulada de modo verbal. Tarkovski afirma que esos realizadores inducen al espectador a recorrer el mismo sendero conceptual que ellos han recorrido, y los obligan, en consecuencia, a renunciar a la experiencia perceptiva. En contraste con esos principios estéticos, sugiere que la tarea del realizador consiste en hacer alusión a la vida, a la duración de la vida, que

se insinúa en la duración del plano. Así, por ejemplo, sostiene que «del movimiento de los juncos se puede reconocer el carácter de la corriente de un río» (Tarkovski, 1999:147).

¿Qué es lo que está en juego en esta contraposición entre Eisenstein y Tarkovski? ¿Qué está en juego en la antítesis entre montaje por cortes, por un lado, y duración o fluir del tiempo en el plano, por el otro? Tarkovski, como Eisenstein, no deja de reconocer que el montaje existe en todas las artes. Y esto significa que, en tanto técnica de selección y combinación de partes, el montaje es un proceso indispensable por el que necesariamente tiene que pasar el artista. Pero el montaje cinematográfico, a juicio de Tarkovski, tiene algo específico. Y esa especificidad consiste en «la coordinación del tiempo fijado en cada una de las partes que se han rodado» (Tarkovski, 1999:145). El montaje, como tal, no aporta una nueva cualidad a lo que está ya impreso en los planos. El montaje está anticipado en el rodaje, que es el que capta «la variedad de la vida percibida y fijada en una toma» (Tarkovski, 1999:146).

Es cierto que el propio Eisenstein, al introducir el concepto de montaje tonal y sobretonal ya señalaba la importancia de considerar la imagen o el plano en su contenido intrínseco, con lo cual habría que matizar su militancia por el montaje ortodoxamente dialéctico, que es el montaje como «combinación de tomas según sus indicaciones dominantes» (Eisenstein, 2010:65). Eisenstein sostiene que en la composición cinematográfica, de modo semejante al método empleado en la acústica, y en particular en la música experimental instrumental, como la de Debussy y Scriabin, que utiliza las vibraciones secundarias y colaterales como un efectivo medio para emocionar, hay que añadir al montaje métrico y rítmico, notablemente ejemplificado en la escena de la escalinata de Odesa de *El acorazado*

Potemkin, un tipo de montaje tonal y sobretonal. En analogía con el método de composición musical, Eisenstein apela a los tonos y sobretonos ópticos, de modo de lograr el complejo visual sobretonal de la toma. «De esta manera –escribe– está presente, detrás de la indicación general de la toma, el resumen fisiológico de sus vibraciones como un *todo*, como una unidad compleja de las manifestaciones de todos sus estímulos. Se trata de una peculiar *sensación de la toma*, producida por la toma como un todo» (Eisenstein, 2010:67-8). *Lo viejo y lo nuevo*, en tanto «es la primera película editada con el principio del sobretono visual» (Eisenstein, 2010: 68), ilustraría este método, que pone en escena lo que el realizador ruso llamó “la cuarta dimensión filmica”.

Ahora bien, la disimilitud de la teoría estética de Eisenstein y de la tarkovskiana no deja de quedar puesta en evidencia aún bajo estos presupuestos. En efecto, Eisenstein aclara que estas consideraciones «excluyen por completo una afirmación no dialéctica de la cuestión que concierne a la *significación aislada* de una imagen dentro de sí misma» (Eisenstein, 2010:66). Si a esta afirmación se añade una segunda, que dice que «el montaje sobretonal en sus primeros pasos ha tenido que tomar una línea en *oposición* directa al dominante», y una tercera, que sostiene que en muchos casos «pueden encontrarse combinaciones “sintéticas” de montaje tonal y sobretonal», se podrá razonablemente suponer que Eisenstein, al fin y al cabo, no dejó nunca de ser un creador comprometido con el pensamiento dialéctico. Como señaló con acierto Deleuze: aún admitiendo que «los métodos rítmicos, tonal y armónico consideran ya el contenido intrínseco de cada plano según una profundización que tiene cada vez más en cuenta todas las “potencialidades” de la imagen», es de todas maneras constatable en Eisenstein que «ambos puntos de vista, el del montaje y el de la imagen o el plano, entran en

una relación de oposición, incluso si esta oposición debe resolverse "dialécticamente"» (Deleuze, 2005:57).⁴

La contraposición de los principios compositivos de los dos maestros rusos que estamos estudiando parece conducir, de modo natural, hacia una pregunta general que, inicialmente restringida al orden estético, se puede ampliar hasta comprender el orden ontológico. ¿La denominaremos pregunta estético-ontológica fundamental del cine? Presentada del modo más simple debería formularse así: ¿qué relación hay entre cine y realidad? Si bien los alcances de esta pregunta son de una extrema amplitud, y conviene por tanto abandonar por el momento el intento de acometerlos, merece en nuestro contexto ser abordada otra pregunta derivada de la anterior: ¿es el cine de Eisenstein o el de Tarkovski el que muestra la realidad?

Si existe alguna posibilidad de despejar esta aporía, quizá ella requiera la necesidad de admitir la pluralidad de sentidos de "realidad", en cuyo caso deberíamos afirmar, con espíritu aristotélico, que "realidad" se dice de muchas maneras. En efecto, cuanto menos se dice de dos: de la de Eisenstein y de la de Tarkovski. Aceptemos transitoriamente que el método del primero, encerrado en su práctica, responde a los principios del realismo. Será menester discernir, en consecuencia, y con alguna precisión, qué es lo que se debe entender por "realismo". Concedamos, por otra parte, y de modo no menos provisional, la tesis del segundo, según la cual la película «es *más* de lo que en *realidad* parece ser [...] (siempre que se trate de una película en el verdadero sentido de la palabra)» (Tarkovski, 1999:143).⁵ Deberemos dilucidar, pues, qué hay que entender por ese "más".

4 El texto de Eisenstein comentado por Deleuze es "Métodos de montaje".

5 Subrayado nuestro.

Nuestra hipótesis podría ser enunciada del modo siguiente: las dos maneras de considerar la realidad, la de Eisenstein y la de Tarkovski, acaso encierran una diferencia (¿ontológica?) entre la realidad y lo real. Asumida esa diferencia podrá decirse que la contraposición estético-ontológica que hay entre los dos realizadores no es más (ni menos) que aquella que de un lado pone a un cine que da cuenta de la realidad, y del otro a un cine que da cuenta de lo real. Un breve excursu en torno a estos conceptos, en los términos de las estéticas filosóficas y las ontologías implícitas en las prácticas de estos artistas soviéticos nos habrá de auxiliar en la comprensión de sus grandes contribuciones al arte cinematográfico.

Lukács, el realista, y el otro Lukács

Es probable que la más completa formulación filosófica de la estética del realismo sea la que se encuentra en los paradigmáticos textos de estética del Lukács maduro. En la *Estética*, acaso su obra de mayor despliegue sistemático en ese sentido, se consuman las ideas que el filósofo húngaro ya había prefigurado hacia la década del 30, cuando la inspiración marxiana era ostensiblemente detectable en su pensamiento. Lukács entiende que la orientación esencial del arte debe estar dirigida hacia la *mímesis* del mundo fenoménico. La tarea capital del arte, sostiene Lukács, es el reflejo de la realidad. Es cierto que, en tanto reflejo de la realidad, el arte apenas se podría distinguir de la ciencia; pero Lukács marca claramente las diferencias. En la ciencia lo absoluto se torna relativo. El conocimiento científico, que refleja con justeza la realidad, es absoluto; pero como la realidad es más rica que cualquier ley, el conocimiento científico es infinito, y lo absoluto aparece bajo la forma de lo relativo. La obra de arte, en cambio, encierra la unidad de lo absoluto y lo relativo. Además, en la ciencia los conocimientos no

subsisten independientemente por sí mismos, sino que están en el marco de un sistema, mientras que la obra de arte es autosubsistente. Por otra parte, en la ciencia la ley general es más concreta que cualquier ejemplo "concreto" de la misma; en cambio, lo específico de todo gran arte consiste en «proporcionar una imagen de la realidad, en la que la oposición de fenómeno y esencia, de caso particular y ley, de inmediatez y concepto, etc., se resuelve de tal manera que en la impresión inmediata de la obra de arte ambos coincidan en una unidad espontánea» (Lukács, 1966a:20).

El carácter mimético básico del arte no sólo diferencia a las formaciones y actos estéticos de la práctica científica, sino también del comportamiento moral del sujeto. Lukács observa que en el comportamiento moral «el reflejo correcto de la realidad no es más que el medio de una práctica ética, mientras que en lo estético la entera práctica humana, incluida, naturalmente, la moral, se convierte en mera materia, o, a lo sumo, en uno de los elementos formales de la *mímesis*» (Lukács, 1966b:253). En la *mímesis* estética, a diferencia de lo que ocurre con la subjetividad ética, la intención de la subjetividad consiste en que «no se realiza sólo primariamente en el sujeto, sino que, además, aparece objetivada como un "mundo"» (Lukács, 1966b:254). Está claro que lo que constituye ese mundo y está en relación directa con él trasciende lo individual y lo subjetivo, pues posee objetividad formal y material: «el sujeto de un tal "mundo" no puede ser de ninguna manera el individuo en su particularidad inmediata» (Lukács, 1966b:254). El particular sujeto del artista se lanza en el proceso creador en vista de la transformación de su objetividad. Ese proceso puede ser exitoso en tanto el artista

(...) es capaz de borrar de sí mismo lo meramente particular, de hallar y exponer en sí mismo lo específico y hacerlo además vivenciable como la

esencia de su personalidad, como centro organizador de sus relaciones con el mundo, con la historia, con el momento dado del proceso evolutivo de la humanidad y con la perspectiva del movimiento de éste. (Lukács, 1966b:258).

Dicho sumariamente: la obra de arte realista debe unificar lo individual y lo típico; de modo que cuando el artista imita caracteres, situaciones y acciones particulares expresa al mismo tiempo lo general. En apoyo de este principio Lukács citaba la autoridad de Engels, que a su vez citaba la autoridad de Hegel: "Cada uno es un tipo, pero al mismo tiempo un determinado individuo particular, un "éste" como dice el viejo Hegel, y así debe ser" (Lukács, 1966a:22).

Así las cosas, si la meta del arte realista es la de producir el reflejo del mundo mismo, debemos concluir que en el arte cinematográfico es la obra de Eisenstein la que de modo supremo e insuperable parece haber logrado alcanzar esa ansiada meta. En cambio, si, como afirma Tarkovski, la película es *más* de lo que en realidad parece ser, habría que indagar con mayor agudeza para poder desentrañar qué es aquello que se mienta en tal excedente de realidad.

El propio Lukács (otro Lukács) podría ser convocado aquí para llevar adelante esa exploración y, por añadidura, brindar sustento filosófico al cine de Tarkovski. Repasemos brevemente un texto temprano de su autoría –"Ideas para una estética del cine"–, en el que el filósofo húngaro revelaba su interés hacia el nuevo arte, y se mostraba cercano a la perspectiva ingenua del espectador que se siente atraído espontáneamente por las imágenes maravillosas del cine, sin las especulaciones emanadas del realismo dialéctico que habría de abrazar tiempo después, incluso para pensar el cine.⁶ Lukács dice en ese breve ensayo que las

6 Puede observarse el notorio contraste entre la mirada "fenomenológica" del Lukács de ese texto juvenil, redactado en 1913, con la perspectiva marxiana de "Arte cinematográfico y manipulación de la conciencia", su "Introducción" al libro de Guido Aristarco *Marx, el cinema e la critica del film*, que compuso en 1965. Miguel

imágenes del cine son “inquietantemente fieles a la vida” (Lukács, 2005:105). ¿Pero a qué se refiere cuando habla de “vida”? Lo explicita con estas palabras:

Temporalidad y fluir del cine son [...] totalmente puros y sin contaminación: la esencia del cine es el movimiento en sí, la eterna variabilidad, el incesante cambio de las cosas [...] el devenir completamente vivo del trasfondo, de la naturaleza y de los interiores, las plantas y los animales pero una vivacidad que de ninguna manera está ligada al contenido y los límites de la vida corriente (Lukács, 2005:105-6).

En efecto, la vida es mucho más que la vida corriente, y ese “más” es lo que Lukács ve en el cine:

[...] surge con el cine un mundo nuevo, homogéneo y armónico, unitario y variado, al que en los mundos del arte poética y de la vida corresponden aproximadamente el cuento maravilloso y el sueño: la mayor vivacidad sin una tercera dimensión interior; sugestiva vinculación mediante la mera sucesión; realidad estricta, ligada a la naturaleza y fantasía extrema; el devenir decorativo de la vida corriente, no patética (Lukács, 2005:106).

Esto es lo que fascina al joven Lukács: el devenir decorativo de la vida corriente, no el elemento patético de la misma. Ese devenir es mostrado por el cine, un cine que se asemeja al cuento maravilloso y a la vida de los sueños.

La realidad y lo real según Bergson

La semejanza percibida por Lukács entre el cine y el sueño fue observada también por Bergson, quien parece haber sido asimismo atraído con la potencia propia de un imán por las imágenes tempranas de este nuevo arte. Leamos un

Vedda desarrolló excelentes comentarios a propósito de estos dos textos del filósofo húngaro, aunque le dedica tan sólo una página a las “Ideas” y diez al texto del Lukács maduro.

pasaje de una conferencia suya de 1901 sobre el ensueño.

En el ensueño [...] el recuerdo interpretativo de la sensación visual reconquista su libertad; la fluidez de la sensación visual hace que el recuerdo no se adhiera a ella; el ritmo de la memoria interpretativa no tiene por qué adoptar ya el de la *realidad*; y las imágenes pueden desde luego precipitarse, si les place, con una rapidez vertiginosa, como las de una película cinematográfica si su desarrollo no estuviese regulado (Bergson, 1928:164).

Lo mismo que en Lukács, vemos que en Bergson las imágenes del cine se asimilan al ensueño, en tanto se trata de sensaciones visuales libres que meramente fluyen, sin interpretaciones que las regulen o las detengan. Así captadas, esas sensaciones libres suponen una lógica perceptiva alejada de todo interés de orden pragmático.

En este punto conviene recordar que Bergson había establecido, en *Materia y memoria*, una distinción entre la percepción habitual o automática, gobernada por las relaciones pragmáticas que mantenemos con el mundo, y la percepción atenta. La primera, que se prolonga en movimientos estructurados por el esquema sensorio-motor, y por la costumbre, permite que reconozcamos los objetos actuando con ellos, tomándolos. Cuando tomamos algo no lo estamos conociendo intelectualmente, sino reconociéndolo con la acción, con el cuerpo, sin el refuerzo de la repetición. En esa percepción habitual, al pasar de un objeto a otro permaneciendo siempre en el mismo plano, seguimos un movimiento horizontal. En cambio, en la percepción atenta volvemos sobre el objeto formando un circuito; y con cada profundización de la atención formamos un nuevo circuito, más amplio, que envuelve al primero y sólo comparte con él el objeto percibido. La percepción atenta vuelve sobre el objeto, y provoca una expansión simultánea del

conocimiento de la realidad y de la memoria, de la materia y del espíritu. Si lo propio de la percepción habitual –en tanto descontamos de la cosa lo que no nos interesa, y la consideramos como útil para nuestras acciones, y en último término para nuestra vida– es la sustracción, en la percepción atenta nos detenemos en el objeto singular en tanto tal. Sólo en apariencia las percepciones habituales, las que se prolongan en los movimientos de nuestro cuerpo y parecen darnos la cosa misma, son más ricas y más concretas. Porque la cosa en este sentido, es decir como útil, pierde toda especificidad y toda singularidad. No es sino una abstracción; por tanto, en lugar de ser lo más rico es lo más pobre. En contraste, lo que en principio parece abstracto y subjetivo, esto es: las imágenes ópticas y sonoras puras, se revela en la percepción atenta como mucho más rico que lo que se presenta en la percepción habitual.⁷

Esas imágenes ópticas y sonoras se encadenan en circuitos cada vez más vastos con otras imágenes, a las que Bergson llamó imágenes-recuerdo, imágenes-sueño e imágenes-mundo. La imagen actual se contrae en el encuentro con su propia imagen virtual, y juntas cristalizan. Bergson llamó “recuerdo puro” a la imagen virtual del presente. Pero ese “recuerdo puro” está lejos de ser un recuerdo subjetivo. Escribe Deleuze lo siguiente a propósito de esto:

7 Deleuze establece una relación entre la teoría bergsoniana de la percepción y la teoría de las descripciones de Robbe-Grillet, que parte de la pregunta por la distinción entre las dos clases de imágenes. «A primera vista –escribe– parecería que la imagen sensoriomotriz es más rica porque ella es la cosa misma, o al menos la cosa en cuanto se prolonga en los movimientos por los cuales nos servimos de ella. En cambio, la imagen óptica pura parece necesariamente más pobre y enrarecida: como dice Robbe-Grillet, ella no es la cosa sino una “descripción” que tiende a reemplazar a la cosa, que “borra” al objeto concreto, que sólo elige de él ciertos rasgos, sin perjuicio de dar paso a otras descripciones que retendrán otras líneas o rasgos, siempre provisionales, siempre dudosos, desplazados o reemplazados [De allí que] se hace menester oponer dos clases de descripciones: una de ellas es orgánica (como cuando se dice que una silla está hecha para sentarse, o la hierba para ser comida), mientras que la otra es físico-geométrica, inorgánica.» Ésta, la físico-geométrica, es la descripción de Robbe-Grillet. El esquema sensoriomotor es agente de abstracción. En las imágenes ópticas puras, en la sobriedad de estas imágenes, en la escasez de lo que retienen, que no es sino un fragmento sin importancia, se lleva “cada vez la cosa a una esencial singularidad” y se describe “lo inagotable, remitiendo sin fin a otras descripciones”. Así pues, “la verdaderamente rica o “típica”, es la imagen óptica” (1996:68-69).

La imagen virtual (recuerdo puro) no es un estado psicológico o una conciencia: existe fuera de la conciencia, en el tiempo, y no tendría que darnos más trabajo admitir la insistencia virtual de recuerdos puros en el tiempo que la existencia actual de objetos no percibidos en el espacio. Lo que nos mueve a engaño es que las imágenes-recuerdo, e incluso las imágenes-sueño o ensoñación, pueblan una conciencia dándole necesariamente un ritmo caprichoso o intermitente, pues se actualizan según las necesidades momentáneas de esa conciencia. Pero si preguntamos "dónde" va a buscar la conciencia estas imágenes-recuerdo, estas imágenes-sueño o ensoñación que ella evoca según sus estados, nos vemos devueltos a las puras imágenes virtuales de las que aquéllas no son sino modos o grados de actualización (Deleuze, 1996:112).

En otras palabras: las imágenes-sueño o ensoñación, las imágenes-recuerdo, son actualizaciones de estas imágenes virtuales puras.

Así como percibimos las cosas ahí donde están, y debemos instalarnos en las cosas para percibir, así vamos a buscar el recuerdo ahí donde él está, debemos instalarnos de un salto en el pasado en general, en esas imágenes puramente virtuales que no cesaron de conservarse a lo largo del tiempo. Vamos a buscar nuestros sueños o nuestros recuerdos al pasado tal como es en sí mismo (Deleuze, 1996:112).

Si esta explicación se acepta deberíamos admitir la existencia de un pasado en sí, del mismo modo que admitimos naturalmente la existencia de una materia en sí, en tanto podemos pensar a la materia en términos de imágenes-movimiento, sabiendo que esas imágenes existen fuera de nuestra percepción subjetiva centrada en nuestro cuerpo propio. Pensado el pasado de este modo, como pasado en sí, éste no podría ser mero producto intencional de la conciencia. Y si hay imágenes-recuerdo ellas serían actualizaciones de ese pasado en sí. Vamos al

pasado, entonces, cuando tenemos imágenes subjetivas de nuestros recuerdos. Pero esos recuerdos están en un pasado en sí, del mismo modo que las cosas están en el universo material en sí.

Así, pues, la percepción habitual, signada por las necesidades que responden al orden pragmático de la vida, nos entrega la realidad (como la realidad eisensteiniana de las cinco de la tarde), pero a la vez nos sustrae otra percepción de la cosa: aquella que nos daría lo que Bergson llamó "duración". Convenida esta distinción sería posible, acaso, resolver la aporía que nos hemos planteado, y dar con la diferencia estético-ontológica (ontoestética) en la que estamos encerrados. La realidad sería, entonces, aquello que –como el velo de Maya– obra a guisa de ocultamiento de lo real. De ese modo, la percepción habitual tendría el carácter de una percepción superficial. En contraste con ella, la percepción atenta, que Bergson define como volumétrica, sería la percepción mediante la cual penetramos en el objeto en profundidad y nos adentramos en cada una de sus capas, *a priori* infinitas. En esta otra percepción, liberada de las necesidades y propósitos pragmáticos, accederíamos al *excedente* de realidad, es decir a lo real, a lo real como duración, al flujo del tiempo contenido en el plano cinematográfico al que se refiere Tarkovski.

Conclusión

Pues bien, los análisis precedentes que hemos ensayado a propósito de la contraposición estética entre el arte de Eisenstein y el de Tarkovski, que es a su vez la contraposición ontológica entre la construcción de la realidad y la percepción de lo real, nos conducen a la pregunta final: ¿podrá la aporía contenida en esta contraposición ser resuelta mediante una síntesis? La respuesta a la pregunta

podría ser afirmativa si tal síntesis fuera concebida como una síntesis disyuntiva, según el modelo concebido por Deleuze. En efecto, esta manera de concebir la síntesis, retomada por Badiou en su indagación respecto a la consideración del cine como experimentación filosófica, permitiría, tal vez, encontrar el camino de la solución. El cine –dice Badiou– amplió, mediante la invención de nuevas formas de síntesis, la posibilidad de pensarla. Entre las varias síntesis inventadas por el cine la que nos interesa aquí es la que concierne al tiempo. A partir de sus operaciones y sus maneras de hacerlo imagen, el cine ha modificado la concepción que tenemos del tiempo. Por tanto, ha permitido crear nuevas síntesis (síntesis que, a juicio de Badiou, habrán de transformar incluso a la filosofía misma en el futuro). De los tiempos posibles que el cine muestra uno de ellos se vincula al cine de Eisenstein, otro al de Tarkovski. Aquél es el tiempo como construcción, como síntesis activa de bloques diferentes (el tiempo “encajonado”, como lo llama Badiou), relacionado con el hecho de que el cine es un arte del montaje, y puede, mediante él, hacer visible el tiempo mismo (*ese tiempo mismo*), como sucede en el ejemplo paradigmático de *El acorazado Potemkin*, donde la construcción temporal del acontecimiento que «desplaza las simultaneidades» está organizada por el montaje. (Recordemos la célebre escena de la represión en la escalinata de Odesa, en la que se construye el tiempo mediante ciento sesenta cortes a lo largo de un tramo de cinco minutos del film). El otro modo de componer el tiempo cinematográfico, que se puede asociar con la duración pura en el sentido de Bergson, es el que ofrece la posibilidad de captarlo como si el mismo estuviera “estirado”, como en los largos plano-secuencias en los que la cámara permanece inmóvil o se mueve con una gran lentitud, según suele ocurrir en los films de Tarkovski, como si «estando el espacio inmóvil, fuera el mismo espacio el que se

estirara en el tiempo» (Badiou, 2004:39).

Pero la grandeza del cine, afirma Badiou, no se limita a su capacidad de hacernos ver las dos formas del tiempo, sino que radica en mostrar que una síntesis (disyuntiva) entre ellas (entre montaje y duración, entre contracción y dilatación del tiempo) es posible. A veces, dice este filósofo, incluso en un mismo film.

Si se concede que el cine de Eisenstein muestra la realidad, y el de Trakovski lo real, y asociamos la realidad a la vida de la vigilia, y lo real a la vida del ensueño, se podrá decir que Eisenstein refleja el mundo de la vigila, y Tarkovski evoca el de los sueños.⁸ La fascinación que ha ejercido y sigue ejerciendo el cine acaso se cifre en esta virtud, pues su magia nos ofrece, a un tiempo, una doble percepción: la de la realidad y la de lo real. En ese sentido habría que considerar al cine, según propone Clement Rosset, no como la séptima de las artes, sino como la primera.

BIBLIOGRAFÍA

- Badiou, Alain (2004), "El cine como experimentación filosófica", en Yoel, Gerardo (comp.) *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires: Manantial.
- Bergson, Henri (1928) [1901]. *La energía espiritual*, Madrid: Daniel Jorro editor.
- Deleuze, Gilles (2005) [1983]. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, trad. Irene Agoff, Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles (2005) [1985]. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad.

8 El propio Tarkovski ha relatado que con la creación de *El espejo* (aunque esto se podría probablemente extender a toda su filmografía) quiso convertir (y casi con el fin de exorcizar) las imágenes de sus sueños y recuerdos de infancia en imágenes cinematográficas: "(al rodar el film) las imágenes de mi niñez, que me persiguieron durante años, robándome la tranquilidad, se desvanecieron de repente. Dejé de ver en mis sueños la casa en la que habíamos vivido hacia tanto tiempo y que durante muchos años había aparecido en mis sueños..." (Tarkovski, 1999:154). Ya Pasolini, haciéndose eco tanto en su práctica como en su teoría de la intuición de los grandes maestros surrealistas, había entrevisto esa mágica virtud del cine: "los arquetipos lingüísticos de los *im-signos* [las imágenes cinematográficas] son las imágenes de la memoria y del sueño, es decir, imágenes de 'comunicación con uno mismo' " (Pasolini, 2005:241).

- Irene Agoff, Buenos Aires: Paidós.
- Eisenstein, Serguei (1955) [1942]. *El sentido del cine*, Buenos Aires: La reja.
 - Eisenstein, Serguei (2010) [1949]. *La forma del cine*, trad. María Luisa Puga, México: Siglo XXI.
 - Lukács, Georg (1966a) [1948]. *Problemas del realismo*, México: FCE.
 - Lukács, Georg (1966b) [1963]. *Estética I. La peculiaridad de lo estético*, trad. Manuel Sacristán, Barcelona: Ediciones Grijalbo.
 - Lukács, Georg, "Ideas para una estética del cine", trad. Mariela Ferrari, *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N° 6, 104-108.
 - Pasolini, Pier Paolo (2005) [1993]. *Empirismo herético*, trad. Esteban Nicotra, Córdoba: Brujas.
 - Rosset, Clément (2010) [2001], *Reflexiones sobre cine*, trad. Ariel Dilon, Buenos Aires: El cuenco de plata.
 - Tarkovski, Andrei (2005) [1988], *Esculpir en el tiempo*, trad. Enrique Banús Irusta, Madrid: Ediciones Rialp.
 - Vedda, Miguel (2005). "György Lukács y la estética del film", *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N° 6, 47-58.

Recibido: 30/06/2018

Aprobado: 20/07/2018

Estética y racionalidad en la *Estética del aparecer*, de Martin Seel. Una lectura desde la Teoría Crítica

Aesthetics and rationality in the Aesthetics of Appearing, of Martin Seel. A reading from the Critical Theory

Romina Conti¹

(Universidad Nacional de Mar del Plata)

rconti@mdp.edu.ar

Resumen

El presente trabajo recorta los aspectos centrales del vínculo entre estética y racionalidad en la estética de Martin Seel, sobre el fondo de la misma relación teórica en la etapa inicial de la Teoría Crítica de la primera generación de Frankfurt. La intención es analizar el posicionamiento del autor respecto de las implicancias extraestéticas del fenómeno del arte en función de lo que, entendemos, no alcanza a definir con claridad: la totalidad de los dominios de juego intersubjetivo de la experiencia estética y sus posibilidades para la transformación social.

Palabras Clave: Experiencia Estética – Intersubjetividad – Alteridad.

Abstract

The present paper cuts out the central aspects of the link between aesthetics and rationality in the aesthetics of Martin Seel, on the background of the same theoretical relationship in the initial stage of the Critical Theory of the first generation of Frankfurt. The intention is to analyze the author's positioning regarding the extra-aesthetic implications of the art phenomenon depending on what, we

¹ Doctora en filosofía. Docente en UNMdP.

Cómo citar este artículo:

MLA: Conti, Romina. "Estética y racionalidad en la Estética del aparecer, de Martin Seel. Una lectura desde la teoría crítica" *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°5 (2018): Pp.30-48.

APA: Conti, Romina. (2018) "Estética y racionalidad en la Estética del aparecer, de Martin Seel. Una lectura desde la teoría crítica" *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°5 (2018): Pp. Pp.30-48.

Chicago: Conti, Romina. "Estética y racionalidad en la Estética del aparecer, de Martin Seel. Una lectura desde la teoría crítica" *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°5 (2018): Pp. Pp.30-48.

understand, does not reach to define clearly: the totality of the intersubjective game domains of the aesthetic experience and its possibilities for social transformation.

Keywords: *Aesthetic Experience - Intersubjectivity – Otherness.*

Una de las vías de entrada de la estética en las discusiones de teoría social del grupo de Frankfurt, lo constituye sin duda el problema de la racionalidad. Las consecuencias de la denominada formalización de la razón son lo que llevan a Horkheimer a hablar de una "irracionalidad de la razón". Desde esa concepción, también con Adorno y Marcuse entre otros miembros del círculo exiliado de Frankfurt, Horkheimer sostiene un empobrecimiento de lo humano, caracterizado por el dominio irracional del hombre y de la naturaleza por el propio hombre, tornando tanto al mundo objetivo como al subjetivo, finalmente, en meros instrumentos de dominación.

El análisis de Horkheimer rastrea el proceso político de subjetivación de la razón respecto de la ciencia, de la religión y del arte, encontrando en todos los ámbitos la misma eliminación de la inclinación a lo sustantivo, a una referencia hacia la razón entendida como propiedad de lo real y no meramente del sujeto. Todo queda disociado de la verdad, en tanto queda separado de los fines en torno a los cuales actúa la razón subjetiva. Para una teoría que centra su preocupación materialista en la felicidad del ser humano, esta transformación de la razón es una cuestión clave ya que presenta el problema de la determinación del curso de la realidad y la vinculación con las posibilidades humanas de alcanzar la felicidad.

El lugar en el que queda el arte en este aspecto de los estudios de Horkheimer merece una mención particular, sostiene el autor: "otrora una obra de arte aspiraba a decir al mundo como es el mundo"(Horkheimer, 1969:50). Con el predominio de la razón subjetiva, Horkheimer observa que el arte queda tan disociado de la verdad como la política o la religión. Esto se produce en el arte a

través del mecanismo de cosificación que también permea toda relación cifrada en los términos de la oposición medios-fines: "La composición ha sido cosificada, convertida en una pieza de museo, y su representación se ha vuelto una ocupación de recreo..."² Estas ideas que serían parcialmente compartidas por Adorno y profundizadas por Marcuse, con mayor énfasis en la experiencia estética que en el arte.

La crítica al pensamiento moderno y la teorización sobre la racionalidad que determina los rasgos de la razón instrumental son, como puede verse en un sinnúmero de trabajos al respecto, dos de los pilares fundamentales de la teorización de la estética en este grupo.

Más allá del dato interesante en torno a las actividades artísticas de Horkheimer, quien escribió novelas que nunca llegó a publicar; y de Adorno que, como es sabido, se dedicó a la música estudiando un tiempo con Alban Berg, suele afirmarse que las contribuciones de este grupo de pensadores a la estética y la filosofía del arte pueden tener su fecha de origen en los años treinta con algunos trabajos de Benjamin.³ Cabe recordar que, pese a las diferencias que caracterizarían la lectura de Benjamin y de Adorno sobre las transformaciones artísticas propias del industrialismo, existe cierta comunidad de intereses, propia también de la amistad que los unía. Esta es claramente identificable en las primeras teorizaciones sobre el fenómeno del arte y su relación con lo social. Refiriéndose a los textos de Benjamin, Vilar sostiene que

2 Horkheimer se refiere aquí al ejemplo de la *Heroica*, de Beethoven. Cf. Horkheimer, 1969.

3 Si bien no nos referiremos aquí más que de forma pasajera a las diferencias centrales entre el núcleo del *Institut* y el pensamiento de Benjamin, la interesante controversia al respecto puede verse en Jay, M. *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*, Madrid, Taurus, 1989; o Bozal, Valeriano (Edit) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol II, Madrid, Visor, 1996, entre otros textos.

Estos trabajos, cuya adscripción sin más a la perspectiva estricta de la teoría crítica es ciertamente discutible, tuvieron una considerable influencia en el desarrollo de las categorías estéticas sobre todo de Adorno, quien fuera amigo personal de Benjamin desde los años veinte, y actuaron como una auténtica provocación intelectual sin la cual es difícilmente explicable la crítica de la industria cultural que desarrollaron en los años cuarenta en el exilio americano. (Vilar, 1996: 191)

El gran cambio observado por Benjamin en la escena moderna que analizaban estos autores es que, con la autonomización de la esfera del arte y las posibilidades de su reproductibilidad técnica que se inauguran con el industrialismo, la obra de arte se separaba de su función cultural, desprendiéndose del "aura". Pero Benjamin, al tiempo que destacaba la pérdida del aura, evaluaba positivamente "el potencial progresista de un arte colectivo, politizado. Aquí obviamente seguía la orientación de Brecht⁴, quien era todavía optimista sobre la función revolucionaria del cine" (Jay, 1989: 345). Benjamin consideraba que este desplazamiento de la esfera del arte hacía posible ampliar el alcance de la obra de arte, llegando incluso a sectores sociales que no formaban parte de las elites a las que llegaba el arte no reproducido técnicamente.

A diferencia de esta lectura optimista, Adorno⁵ y Horkheimer eran absolutamente pesimistas en torno a esa transformación. En la pérdida del aura

4 Susan Bucks-Morss ha sintetizado la problemática relación de las amistades de Benjamin: Scholem, Brecht y Adorno, en varias secciones de *Origen de la Dialéctica Negativa*. T.W. Adorno, W. Benjamin y el Instituto de Frankfurt. Mexico, Siglo XXI, 1981. Por ejemplo en las pág. 88 a 101.

5 Wiggershaus ha sintetizado la crítica de Adorno a Benjamin en torno a tres complejos: "1) Para él, Benjamin tenía demasiado apego arcaico o mítico en cosas importantes, o bien era poco trascendente dialécticamente, o poco dialectizante; 2) Con respecto al "desencantamiento del arte" como un caso especial de la autodisolución del mito, le reprochaba: en el arte autónomo, subestimaba su racionalidad tecnológica, y con ello su autoeliminación del aura, en el arte utilitario, su irracionalidad inmanente (...); 3) Además, veía un error fatal en el hecho de que Benjamin no considerara una serie de estados de cosas como de tipo "objetivamente filosófico-históricos", sino como fenómenos subjetivos colectivos de cualquier tipo. Por ello, a los ojos de Adorno, Benjamin no hacía justicia especialmente al poder objetivo del fetiche de la mercancía, como la captación adecuada de la mediación social de la obra de arte." (Wiggershaus, Rolf, *La Escuela de Fráncfort*. Buenos Aires: FCE, UAM, 2010, pág. 266)

que Benjamin observaba y en las técnicas de reproductibilidad del arte, vieron nuevas formas de alienación y una supresión del potencial liberador del arte. Este potencial, solo se conservaba para ellos en aquellas formas de arte, como la literatura antihumanista de Kafka y Beckett o la música atonal de Schönberg y sus discípulos, que se enfrentaban desde su forma con el orden del capitalismo industrial y las experiencias que éste configuraba.

Si bien algunas reflexiones en esta línea pueden verse en los trabajos sobre la música de Adorno⁶, la configuración más amplia de la voz del *Institut* en torno a este problema aparece en la ya citada *Dialéctica del Iluminismo*. Desde esa crítica, “la estética proporcionaba un correctivo para el racionalismo positivista y pseudocientífico que violentaba el objeto consumiéndolo dentro de un esquema conceptual deificado” (Buck-Morss, 1981:273). Para Adorno y Horkheimer, la reconciliación de forma y contenido que operaba en el arte, la vinculación de elementos objetivos y subjetivos, podían anticipar otra forma de sociedad futura. No obstante, no todo lo que se denominaba arte tenía ese potencial. Como señalamos más arriba, el contenido de la reflexión estética de *Dialéctica del Iluminismo*, presentaba un sesgo valorativo explícito.

La reflexión sobre el arte en esa obra distingue entre un arte auténtico y un arte ideológico y convertido en mercancía que conforma lo que los autores denominaron “industria cultural”. El arte correspondiente a esa esfera mercantil se torna una mera reproducción de lo existente, entregado a las “manos” de la ciencia positivista. El diagnóstico es, en lo esencial, opuesto al de Benjamin. Para estos frankfurtianos, la industria cultural es la forma de dominación más refinada. En ella la técnica se coloca mediando entre el placer y el entretenimiento, al servicio de la

6 La producción de Adorno entre los años veinte y los treinta versa centralmente sobre música en particular y cuestiones de estética. Un detalle bibliográfico puede verse también en la obra citada de Susan Buck-Morss, pp.369-373.

represión y la anulación de la fantasía. El cine de entretenimiento americano, la música ligera y el jazz, los dibujos animados del Pato Donald, la radio y la incipiente televisión, funcionan reproduciendo y conservando el orden existente convirtiéndose en mecanismos represivos internalizados culturalmente. "Los dibujos animados eran en una época exponentes de la fantasía contra el racionalismo. Hacían justicia a los animales y a las cosas electrizados por su técnica, pues pese a mutilarlos les conferían una segunda vida. Ahora no hacen más que confirmar la victoria de la razón tecnológica sobre la verdad." (Adorno y Horkheimer, 1987:167)

La posición de Marcuse se distingue de ambos extremos, especialmente porque pone el énfasis central en la cuestión de la experiencia estética, incluso -o predominantemente- fuera del arte. No deja de ser llamativo el modo en que la cuestión de la estética pasó inadvertida a la mayor parte de los estudios sobre la obra de Marcuse y la forma en que estudios, por lo demás serios y completos, solo mencionan el tema al pasar en medio de otros elementos prospectivos de su teoría social. Sin embargo, en la teoría de Marcuse, la forma en la que la cuestión de la dimensión estética entra en el planteo se corresponde con ese plexo de complejidades que formaban parte de las preocupaciones de este grupo de intelectuales. Para Marcuse, "el mundo aventurado por el arte no coincide nunca ni en ninguna parte con el mundo dado de la realidad cotidiana, pero tampoco constituye un mundo de mera fantasía e ilusión" (Marcuse, 2007: 97). La racionalidad que se pone en juego para posibilitar la mirada de ese mundo posible, indefinido pero *otro*, implicaba para este autor la restitución de su dimensión estética.

Como puede verse en estas breves líneas, y tal como Jay ha señalado: "el énfasis sobre la fantasía, especialmente como esta encarna en las grandes obras de

arte, y el interés en la *praxis* fueron así las dos expresiones cardinales de la negativa de la Teoría Crítica a eternizar el presente y omitir la posibilidad de un futuro transformado. Aquí, Marcuse, Horkheimer, Adorno y los otros miembros del círculo interior del *Institut* estaban por completo de acuerdo" (Jay, 1989: 138). A grandes rasgos, aún cuando las diferencias entre las posiciones de cada uno de los autores han dado y seguirán dando lugar a numerosos estudios, es innegable que para todos ellos, las posibilidades de negación de algunas obras de arte o la experiencia estética por ellas suscitada, las convertía en potenciales elementos de emancipación.

Sobre este telón de fondo de los abordajes acerca de la estética en la primera generación de Frankfurt, Teoría Crítica y estética se reclaman mutuamente y, por ello, esta última es pensada siempre desde una perspectiva mucho más amplia de lo que académicamente se considera o se consideraba el ámbito de la estética filosófica. Permitirse desplegarla en el marco más amplio de una teoría social y política es parte inmanente de los enfoques mencionados. Posiblemente porque, como bien observa Wolfgang Bonß, "el productor y destinatario de la crítica eran (...) ya no necesariamente el proletariado sino los hombres marcados por experiencias de alienación y sensibilizados por la educación" (Bonß, 2005: 63).

Crítica, conocimiento y arte en la teoría estética de Martin Seel

Iniciemos ahora el recorte propuesto, sobre ese fondo, de los aportes centrales de la *Estética del aparecer* de Martin Seel. Será menester iniciar con el señalamiento de que la valoración de la estética es problemática en este autor, y que esta problematicidad se acentúa si atendemos a que Seel se presenta a sí mismo como un discípulo teórico de Adorno e integra actualmente el círculo actual del Instituto de Investigación Social.

En la obra que nos ocupa, Martin Seel sostiene que “desde la perspectiva de la filosofía práctica, la estética brinda un aporte irrenunciable, pues atañe a una posibilidad en la vida del ser humano en la que se abre un presente particular de la propia existencia (...) cuya finalidad de halla en sí mismo” (Seel, 2010a:37). Sin embargo, retrocede ante la posibilidad de ampliar su campo de juego cuando afirma que el modesto mensaje de la estética, que Adorno y Horkheimer ya habrían indicado, no nos habilita a declarar “que el comportamiento estético es la cima de las posibilidades humanas”. Más aun, el autor sostiene que los intervalos de la percepción estética, si bien enriquecen esas posibilidades en lo perceptivo, “no pueden reemplazar ni sobrepasar el potencial del conocimiento conceptual, ni de la acción eficiente” (Seel, 2010a:38)

En un trabajo anterior a su *Estética del aparecer*, Martin Seel ve la experiencia (en general) como un proceso de apertura existencial: “realizar una experiencia significa antes que nada descubrir una situación del mundo vivido [...] donde sólo el carácter perturbador es capaz de imponer [...] una situación de experiencia” (Seel, 1993: 76), a lo que agrega que tener experiencia es “entender situaciones”. Desarrollando más su argumento, y acordando con Sartre, Seel concibe que “tener experiencia” y “realizar experiencias” constituyen la libertad en acto. La experiencia estética está consolidada por la conciencia de esta libertad y contribuye altamente a despejar el sentido de realizar una experiencia en general. “Es estético el hecho de realizar la experiencia de las posibilidades de tener una experiencia” (Seel, 1993:60).

Sin embargo, la obra de arte continúa siendo un problema. Sobre todo, aparece la idea de un supuesto modo de importancia unívoca de la materialidad de la obra de arte. Ésta puede ciertamente devenir en acontecimiento de una experiencia, pero no puede sólo ser, de manera inmanente, el signo de una

experiencia. Para Seel, el examen de la discusión estética ha revelado la interferencia de orientaciones descriptivas, atributivas, incluso prescriptivas de juicios estéticos como arte de dividir, en sí racional, asegurando la libertad de una discusión que no tiene obligación de llegar a un consenso o a la reconciliación, al estilo habermasiano. Por el contrario, la experiencia estética se instala en el terreno de la incertidumbre.

A los fines del análisis que nos ocupa, cabe destacar que el tema de la incomprensión en la experiencia estética es un rasgo importante si se tiene en cuenta aquel diagnóstico crítico según el cual la comprensión tal como la conocemos está medida según los parámetros de una racionalidad mutilada. Seel propone una reformulación del problema del conocimiento y la comprensión en la experiencia estética cuando sostiene:

Todo tipo de uso sígnico *requiere* un medio sensible, pero no todos ellos lo *presentan*. No todos presentan lo que presentan por medio de una presentación de su medio. Pero así es como sucede con las frases literarias, las armonías musicales y las imágenes artísticas. Estas presentan *algo* presentándose *a sí mismas*. Ellas presentan algo únicamente a aquellos quienes las perciben como constelaciones individuales de apariencia (individual en el sentido de no ser reemplazable por ninguna otra combinación de elementos). Esta percepción es dirigida a la simultaneidad de una composición o co-ocurrencia de apariencias. Quien quiera experimentar el contenido de las obras de arte, ha de atender a esta simultaneidad, esta interacción, este *proceso* (como Adorno constantemente enfatiza) de las obras de arte. Su presentación del mundo se revela en cuanto auto-presentación. (Seel, 2010a:112)

Desde los parámetros de la comprensión cognitiva, en este modo de darse, parece aislar la experiencia estética como una especie de esfera desconectada de nuestros demás ámbitos de construcción de sentido, es decir, como una actividad fragmentaria y exclusiva de determinados momentos de la percepción.

No obstante, también puede leerse en esto la condición de que la experiencia estética abra de nuevo los horizontes desde los cuales juzgamos el mundo, a partir de una situación en la cual somos interpelados por una serie de elementos y eventos que se nos presentan. Si de cierta manera en el mundo cotidiano ya hemos asumido una forma particular de interpretar las situaciones, los espacios, los tiempos y todo aquello que los puebla, de manera que se han vuelto obvios y familiares; la experiencia estética hace que esas presuposiciones sean puestas en juego una vez más al confrontarlas con *esta* situación, *este* espacio, *este* tiempo, *estos* objetos, *estos* cuerpos que componen lo que llamamos aún «obras» de arte. En la experiencia estética, el percibir y el reconocer intensificado están desde siempre unidos a las construcciones de sentido renovadas y a la interpelación de la construcción de sentido habitual. Por esa razón, el asignar determinado significado específico a una obra artística nos resulta comúnmente un acto en gran medida arbitrario: también podría decirnos algo más o podría no decirnos nada que podamos poner en esos términos del “decir”.

Lo incomprensible desde el concepto de “ruido”

En torno a la valoración crítica de lo cognitivo que venimos observando, otro momento clave de la teoría de Seel refiere a lo que el autor denomina la *experiencia liminal* (o a veces el *concepto liminal*) del ruido. Uno de los casos que analiza es lo que denomina “ruido de fondo”, que podemos identificar con aquellos sonidos, imágenes palabras, que se perciben en el trasfondo de una situación u objeto pero que nuestra atención no determina. Tanto en ese ruido utilizado con frecuencia en el arte, como en lo que llama “ruido de la naturaleza”, el objeto ruido “nos conduce al margen de nuestra facultad de percibir –nos lleva allí donde no conocemos nada más, y donde podemos percibir sin embargo con suma

intensidad-." La pregunta que Seel parece advertir en este punto es: ¿qué ocurre cuando lo que aparece no es identificable como forma, o como juego de formas, al modo en que lo concebía Kant? y su respuesta sostiene: "habría entonces un aparecer imposible de concebir, como un conjunto de apariciones. Se trataría de un ruido acústico o visual" (Seel, 2010a:215). Para Seel, el ruido no es un fenómeno de la trascendencia, es más bien un fenómeno de la inmanencia radical del aparecer, es la forma extrema del aparecer estético y constituye por ello una condición potencial de los objetos de cualquier tipo. El ruido es la suspensión de toda determinabilidad y la evidencia de que podemos experimentar una realidad indeterminada, lo que, al mismo tiempo, señala la contingente determinación de aquello que experimentamos sin percibir este límite.

Del mismo modo que en su análisis de la experiencia, Seel encuentra en esta experiencia o concepto liminal del aparecer estético el elemento de otredad absoluta, de negatividad, que muchos de los primeros autores de la estética de la teoría crítica observaban como la promesa del arte. Cuando el autor sostiene que "en la atención al simple ruido acontece la experiencia de una realidad amorfa" cuando insiste en que en esta forma del aparecer "lo real, percibido por lo común por tal o cual forma, lo que antes estaba inmerso en un orden social o cultural, lo que antes poseía un ser determinable y precedible" (Seel, 2010a: 221) distingue esa atención, ese modo de percibir y experimentar, como una experiencia de alteridad radical.

En el momento de la experiencia del simple aparecer, el objeto ruido, como un caso ejemplar del objeto estético, no existe sin la capacidad de experimentar lo real desligándose de las posibilidades de comprenderlo en los términos habituales, o de comprenderlo sin más. De allí que la finalidad desaparezca del terreno de la experiencia estética que Seel propone. El fondo de esta propuesta se recorta

entonces profundamente kantiano, por lo que, en vínculo con la Teoría Crítica, estas observaciones nos acercan más a Marcuse que a Adorno y Horkheimer.

Aunque aún atado a la referencia a una verdad, Marcuse sostenía que la misma no estaba solamente en la racionalidad, sino también y tal vez más en el imaginario (Marcuse, 2007), que para él formaba parte de una racionalidad ampliada. Para el autor berlinés, el arte y la experiencia que habilita entran en el terreno de la alteridad, en la medida en la que se rigen por un principio de realidad diferente (distinto del principio de rendimiento), que reemplaza la centralidad de la función cognitiva, de su orientación teleológica y abre, así, el espacio de lo indecible dentro de las lógicas de sentido habituales y estandarizadas.

Del mismo modo, la distinción fundamental, sobre la que el concepto de ruido echa una nueva luz, está dada porque la captación estética se da en torno a un fin distinto que el del comportamiento teórico. A ella no le interesa averiguar o definir la constitución del mundo, sino que quiere "exponerse" a su presente, a su aparecer, a las particularidades sensibles de su ser-así y ahora. "Percibir, a pesar de no querer determinar: la conciencia estética vive de esa posibilidad" (Seel, 2010a:91).

Esta referencia a la irreductible alteridad de la experiencia estética es, además, lo que le permite a Seel discutir con las teorías que centran sus planteos en la presencia de lo conceptual en el campo estético y que pretenden derivar de esa presencia una impugnación de algunas de las consideraciones que permiten identificar una percepción distinta de la cognitiva en la esfera de la percepción estética, entre ellas, la relación con lo indeterminado, la atención a lo particular, su relación con la libertad. Jay ha visto en esa alteridad identificada en lo estético: "expresiones cardinales de la negativa de la Teoría Crítica a eternizar el presente y omitir la posibilidad de un futuro transformado" (Jay, 1989:138)

En el mismo sentido en que Seel plantea la relación de esta captación estética con la determinación conceptual, y en el sentido en que la primera suspende la definición del mundo, es que puede ser comprendida la afirmación adorniana, que desde Seel podríamos ampliar incluso a fenómenos estéticos no artísticos: "en toda obra (...) aparece algo que no existe" (Adorno, 1980:120).

El aporte de una experiencia otra del tiempo

El tercero de los elementos claves de la teoría de Seel lo constituye la cuestión de la experiencia del tiempo a la que la dimensión estética da lugar para este autor. Tal como es analizada por Seel, la experiencia estética nos provee, en referencia a determinado objeto, situación, constelación de hechos, un cierto sentido de su presente y del nuestro. De allí que el objeto estético y la percepción estética son conceptos que no puedan ser separados. La definición misma de objeto estético incluye en este autor la dimensión del tiempo. Dicho de otro modo, objeto estético es aquel que emerge "en una situación particular de la percepción, o para una situación semejante; son ocasiones u oportunidades para una forma determinada de la percepción sensible" (Seel, 2010a: 42).

Sin embargo, podría considerarse que todo objeto perceptible sería, en principio, un objeto estético y que ningún atributo ni predicado estético podría ser efectivamente atribuido a un objeto en tanto que sólo el sentimiento, la experiencia, es base del mismo. La diferencia del planteo del autor con esa perspectiva casi linealmente kantiana es que, para Seel el tiempo atraviesa completamente la experiencia. Podemos dar cuenta de los sentimientos estéticos sobre la consideración de que una conciencia de un aquí y ahora que es, también, conciencia de el aquí y ahora de nosotros mismos en cada caso. La relación que se establece entre la simultaneidad de las percepciones en un presente y la conciencia

de dicho presente, plantea la posibilidad del sentimiento como una ampliación por la cual "la conciencia estética se extiende claramente más allá del ámbito de la percepción" (Seel, 2010a:134). Efectivamente, la imaginación estética y la conciencia de ella son dos momentos distintos de la situación o experiencia estética, a la vez que toda experiencia estética depende de la simultaneidad de las apariciones como percepciones en un aquí y ahora.

Dada la centralidad de esta dimensión temporal y la atención al presente, se hace necesario comprender el modo en que el autor se refiere al presente. En el texto que venimos comentando puede leerse lo siguiente: "el presente que surge en la percepción estética no es tan solo una constelación temporal de cosas y de acontecimientos, sino ante todo una forma de confrontar esa constelación en la experiencia; es una relación actual del ser humano con su entorno" (Seel, 2010a:151). En este sentido, la experiencia que nombra el *aparecer* de Seel, va más allá de la presencia o no de *apariencias*, incluso va más allá, o más acá de la presencia o ausencia de obra/s de arte. Lo que descubre esta experiencia del tiempo que encarna el aparecer es el presente de nuestra existencia en esa constelación, porque el aparecer estético es siempre, a la vez, una experiencia reflexiva.

De esta forma, la teoría de Seel sobre la experiencia estética, instala nuevamente el debate sobre los modos de experiencia intersubjetivos y sobre los modos de relación con el entorno. Fuera de la esfera del arte, aunque atravesada también por él, la experiencia estética se define por la suspensión de todo comportamiento proyectivo. De acuerdo con esto, dice Seel: "toda orientación se desarrolla en un horizonte de relaciones indeterminadas, y en su mayor parte indeterminables en la acción" (Seel, 2010a:152). En esta indeterminación radica la

particularidad de la atención al presente en la estética de Seel. Se trata, entonces, de una experiencia del presente, de presentes que son en cada caso *particulares*.

El *aparecer estético* de Seel es un modo de ser-estar que se juega en la experiencia del tiempo. No importa centralmente el objeto, la situación, el acontecimiento, su apariencia o realidad, sino el modo en que nos relacionamos con ellos en una particular vivencia del tiempo que hace aparecer o desaparecer la finalidad, la determinación conceptual, la proyección hacia un futuro o un pasado de esa experiencia.

En un breve artículo de 2007, remarca nuevamente el carácter bisagra de esa vivencia del tiempo: "En ello [en la experiencia del presente inmediato] radica precisamente la diferencia fundamental entre la percepción estética y cualquier otro tipo de tanteo teórico y práctico: la percepción estética nos permite obtener un sentido del paso del presente de la vida" (Seel, 2010b:130)

Aquí se vinculan ambos elementos de la teoría, puesto que en la experiencia estética, del arte pero no solamente, se presenta todo aquello que no puede ser fijado por los conceptos de la lógica epistemológica tradicional y, al mismo tiempo, se expone la imposibilidad humana de determinar absolutamente el mundo de las cosas. Se trata de evidenciar una multiplicidad de enfoques posibles en torno a lo real. Una multiplicidad que permite ver más cosas que las que miramos desde la conceptualidad, una visión que amplía las dimensiones de lo real y también de lo aparente.

Para analizar los condicionamientos concretos de la experiencia estética que Seel liga a ese aparecer, comienza distinguiendo tres dimensiones de la percepción. La primera tiene que ver con la facultad, que posee todo ser viviente capaz de percibir, de tener percepción-de algo. La segunda y la tercera de las dimensiones, se da solo en aquellos seres dotados de conocimiento conceptual.

Se trata de la capacidad de percibir-que, que solo existe con la capacidad de percibir-como. Para aclararlo con un ejemplo del mismo Seel, el perro que le ladra al gato del árbol ve, huele y tal vez escucha al gato, pero no percibe que el gato está en el árbol. Para hacerlo, necesitaría conceptos que le permitieran clasificar ambos términos de la relación. Tendría que disponer de una percepción de algo como algo, árbol como refugio o resguardo del gato, por ejemplo. Somos los seres humanos los que contamos con estas últimas posibilidades. Sin embargo, contar con esas capacidades no implica utilizarlas necesariamente, y en esto radica para Seel ese rasgo que caracteriza a la estética desde Baumgarten hasta Adorno -al menos-, que es la “suspensión” de la determinación conceptual como condición de la captación estética.

Balance de la propuesta desde la perspectiva de la Teoría Crítica

Como puede verse en el análisis de los elementos centrales de la teoría de Seel, la experiencia estética excede la percepción conceptual o comprensiva, no solamente porque se refiere a cualidades difícilmente determinables por medio de conceptos, sino en cuanto capta una diversidad inagotable de caracteres del objeto. Para Seel, que la captación estética se refiera al aparecer de un objeto, indica que no pretende captar las cualidades o características aisladas de un objeto, sino que capta diversos aspectos del objeto simultánea y momentáneamente. A esto es a lo que Seel denomina “atender al conjunto [de cualidades] en su juego que acaece aquí y ahora (bajo esta luz, desde esta perspectiva)”. De ese modo, el concepto que el autor denomina “germinal” de la percepción estética tiene que ver con ese aparecer, en el cual atendemos simultáneamente a la plenitud fenoménica de un objeto.

Para el autor de esta teoría, la cuestión es la de analizar de qué forma se comporta la percepción estética respecto de la percepción que se articula conceptualmente. No se trata, entonces, de analizarla como una realidad anterior a una supuesta "intervención de la razón" ni de poner en tela de juicio una estructura precomprensiva, ya que –como sostiene el propio Seel–, esto implicaría la "ficción filosófica fundamentalista" que sostiene la posibilidad de un trato inmediato con los elementos de la realidad. Se trata de identificar y distinguir la captación estética "en medio de las disposiciones conceptuales humanas" (Seel, 2010:47).

Aún así, si nos animamos a enumerar los rasgos de la experiencia señalada veremos que su impacto en otras esferas intersubjetivas de la praxis humana no puede minimizarse. Suspensión cognitiva, rechazo de la instrumentalidad y vivencia no lineal del tiempo son aspectos fundamentales de la teoría estética de Seel, que configuran un modo de experiencia humana completamente distante de los habituales en las restantes instancias intersubjetivas de la vida cotidiana y en la comprensión teórica de la realidad.

Teniendo a la vista esos breves trazos de la teoría estética del autor, podríamos incluso pensar que sus elementos teóricos, que claramente evidencian modos opuestos de experiencia humana, no vertebran una valoración dirigida por aquel *telos* emancipatorio de la crítica de los primeros frankfurtianos. Aún cuando el mismo Seel sostiene que la experiencia estética representa un modo de encuentro con el mundo en el que, "los seres humanos cuentan con una de sus mejores posibilidades de dejarse ser en el tiempo de su existir" (Seel, 2010b:130), su expectativa respecto de las posibilidades extraestéticas de la experiencia del arte son limitadas.

El sentido del recorrido realizado en estas páginas es indicar que, muchas veces, son presentadas como parte de los problemas propios de la estética como

disciplina autónoma todas las cuestiones que se despliegan desde la pregunta acerca de cuáles son las relaciones entre la experiencia estética y las funciones cognitiva, moral y subjetiva del mundo de la vida y del orden político. Sin embargo, como hemos indicado al inicio, la relación entre estos dominios y la estética tiene en la Teoría Crítica una filiación mucho más profunda, que pasa por el interlocutor fundamental que interpela y a la que se dirige desde sus planteos y que está encarnado en individuo (y las sociedades) cuya existencia se ha vuelto enajenada y mutilada por los modos de darse la estructura social y cultural que constituyen la organización económica y política global de nuestro presente histórico.

La propuesta de Seel quiere despegarse de esa tendencia de la Teoría Crítica a enfocarse en las posibilidades de transformación social, pero la alteridad de la experiencia que emerge en su análisis de la estética reabre los interrogantes más fértiles en torno a su impacto en el orden cognitivo, estético y político. Pensar con y contra Seel nos permite, entonces, enfrentar ese temor que reconstruía Rochlitz en un artículo traducido para esta misma Revista: el de que "lo posible no realizado sea liquidado sin contraparte, en nombre de un positivismo tiránico, arrastrando en su caída la promesa utópica contenida en el arte" (Rochlitz, 2017: 81). Como la Teoría Crítica nos enseñó, la promesa utópica puede no ser realizada, pero aún así orientar la praxis humana hacia su realización.-

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T.W. y Horkheimer, Max (1987) *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Adorno, Th. W. (1970) *Teoría Estética*, Madrid: Ed. Taurus, 1980.
- Bonß, Wolfgang (2005) "¿Por qué es crítica la teoría crítica? Observaciones en torno a viejos y nuevos proyectos", en Leiva (Ed.) *La Teoría crítica y las tareas actuales de la crítica*. México, Ed. Anthropos.
- Bozal, Valeriano -Edit- (1996) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol II, Madrid, Visor.

- Buck-Morss, Susan (1981) *Origen de la Dialéctica Negativa*. T.W. Adorno, W. Benjamin y el Instituto de Frankfurt. Mexico, Siglo XXI.
- Horkheimer, Max (1969) *Crítica de la razón instrumental* [1946]. Buenos Aires: Sur.
- Jay, M. *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*, Madrid, Taurus.
- Marcuse, Herbert (2007) *La dimensión estética, crítica de la ortodoxia marxista* [1978], Trad. y Edición de J.F. Yvars, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Rochlitz, R. (2017) "Estética y racionalidad. De Adorno a Habermas", en *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°4. Pp. 77-93.
- Seel, Martin (2010a) *Estética del aparecer*, traducción de Sebastián P. Restrepo, Madrid, Katz.
- Seel, M. (2010b) "Un paso al interior de la estética" [2007], Trad. Pereira Restrepo, en Leyva, G. y Pereda, C. (Comp) *El balance de la autonomía. Cinco ensayos*. Barcelona, Atrophos.
- Seel, Martin (1993) *L'art de diviser. Le concept de rationalité estétique (El arte de dividir. El concepto de racionalidad estética)* Trad. de C. Hary-Schaeffer, París, Armand Colin.
- Wellmer, Albrecht (1993) *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica a la razón después de Adorno*, Madrid: Ed. La Balsa de la Medusa.
- Wiggershaus, Rolf (2010) *La Escuela de Fráncfort*. Buenos Aires: FCE, UAM.

Recibido: 20/05/2018

Aprobado: 15/07/2018

Nebulosa virtual. Verbo en suspensión alrededor de las obras de arte

Virtual nebula. Space words around works of art

Julia Isidori¹
(CONICET - UNTreF – UNRN)
juli91_2006@hotmail.com

Resumen

A partir de una obra reciente de Santiago Sierra, el artículo aborda la producción de discursos críticos e investigaciones teóricas sobre arte como un factor relevante en la persecución de autonomía. Específicamente se presentan tres formatos de estos discursos —el periodístico, el de la crítica especializada y el de la investigación académica— y se analiza cómo influyen en las posibilidades de las obras de ser autónomas. Así, se establece un diálogo con las propuestas modernas de separación del arte de otras esferas, y se problematiza en qué medida esa independencia es posible hoy, en que las obras circulan acompañadas de texto. La naturaleza de esos textos es también estudiada como *contenido* y para finalizar, se cuestiona la relevancia de la producción ante estas discursividades.

Palabras clave: Santiago Sierra – Autonomía – Crítica – Aura

Abstract

From a recent work by Santiago Sierra, the article studies the production of critical discourses and theoretical art research as a relevant factor in the pursuit of autonomy. Specifically, three formats in which these discourses appear - journalism, specialized criticism and academic research - are presented and it is analyzed how they influence the possibilities of an art piece of being autonomous. Thus, a dialogue is established with modern proposals of separation between art and other spheres, and it is problematized to what extent this independence is possible today, when the works circulate accompanied by text. The nature of these texts is also studied as content and in order to finish, the relevance of production in front of these discursiveness is questioned.

Key words: Santiago Sierra – Criticism – Autonomy – Aura

¹ Licenciada en artes visuales. Becaria doctoral de CONICET.

Cómo citar este artículo:

MLA: Isidori, Julia. "Nebulosa virtual. Verbo en suspensión alrededor de las obras de arte" *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°5 (2018): Pp. 49-67.

APA: Isidori, Julia. (2018) "Nebulosa virtual. Verbo en suspensión alrededor de las obras de arte" *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°5 (2018): Pp. 49-67.

Chicago: Isidori, Julia. "Nebulosa virtual. Verbo en suspensión alrededor de las obras de arte" *Rigel revista de estética y filosofía del arte* N° 5 (2018): Pp. 49-67.

Introducción: El panorama celeste

El sábado 21 de mayo al mediodía, día de la inauguración de la *performance* de Santiago Sierra *Los nombres de los caídos en el conflicto sirio desde el 15 de marzo de 2011 hasta el 31 de diciembre de 2016*, desde el momento de apertura de la sala hasta alrededor de dos horas después, conté no más de 15 visitantes. Una podría pensar que importa el número total, no sólo quienes se acercan a la inauguración, pero en esta particular obra, no había mucho "tiempo total", ya que duraría 9 escasos días. De igual manera, hacia el final de ese lapso volví a acercarme al Centro Cultural Recoleta de la ciudad de Buenos Aires —donde esta tenía lugar— para confirmar la afluencia incluso menor de espectadoras y espectadores. Lo curioso es que junto con la *performance*, se publicitaba una entrevista en la Universidad Torcuato Di Tella entre la crítica Graciela Speranza y el artista. A ese evento había que inscribirse con anticipación. Las entradas se agotaron a escasas horas de abierta la página para hacerlo, y el día de la charla el auditorio estaba repleto, e incluso había gente afuera tratando de escuchar desde los pasillos.

Esta llamativa diferencia entre la obra y el evento a partir de ella despiertan algunas preguntas como ¿qué esperamos de las exposiciones?, ¿siguen haciendo falta o hacen las veces de ilustraciones de lo que ya se sabe que se quiere decir? En ese caso, ¿cuál es el aporte a nivel artístico si los intereses están marcados por la crítica, el periodismo o la teoría? En fin, ¿Por qué seguir haciendo exposiciones?

En armonía con estas dudas, vamos a mirar la obra de Sierra como si se mirara un cuerpo celeste desde el cielo. No para aislarlo de su entorno, sino para considerarlo núcleo de un halo mayor, de un movimiento que lo excede. Y como cuando se mira algo de lejos, probablemente el núcleo pierda relevancia, y lo que se vuelva más visible sea la neblina alrededor. Analizaremos, entonces, los elementos discursivos que rodearon la acción de Sierra hasta casi fagocitarla, como

un agujero negro. Partimos de la intuición de que la obra casi que ya no importa, lo que importa es ser parte de ella, estar ahí, participar del evento en sala sólo si hay disponibilidad de tiempo, pero sobre todo, de todos los otros acontecimientos que este despierta. Por ello, comenzaremos la investigación observando la performance, y paulatinamente viraremos hacia sus repercusiones en medios discursivos.

Fuerza centrípeta: nostalgia moderna de autonomía

Partamos desde el núcleo de este "cuerpo celeste": la obra consistía en 56 horas y 43 minutos de corrido, durante las que actores e independientes contratadas/os leyeron ininterrumpidamente y a un ritmo monótono 144.308 nombres de origen medio-oriental, al tiempo en que estos se proyectaban en una pantalla de grandes dimensiones. El lugar tenía el aspecto de una sala de cine, a oscuras y con butacas en anfiteatro, dirigidas hacia la pantalla. Antes de esta, en el escenario, había una mesa sin ninguna particularidad sugerida y dos lectores/as sentados de espaldas a la pantalla, leyendo lo que ahí se proyectaba (as/los lectoras/es rotaban cada 2 horas sin cortar el ritmo de lectura). Los nombres pertenecen a víctimas del conflicto bélico en Siria en un rango de tiempo delimitado, que un grupo de investigación de la UBA en colaboración con el artista —coordinado por el catedrático Pedro Brieger— se dedicó a estudiar y relevar.¹

Por un lado, ir físicamente, apersonarse a la sala en que la obra se exponía, no era estrictamente necesario a menos que apeláramos a una posibilidad de *aura*, porque no sólo múltiples imágenes de esta fueron publicitadas,² sino que en cada

1 Todos los datos son recabados del folleto que entregaban a la entrada de la obra, en el Centro Cultural Recoleta de la ciudad de Buenos Aires.

2 La obra ya había sido expuesta en dos locaciones: el CCA de Tel Aviv, el *Festwochen* de Viena, y la Galería Lisson de Londres, por lo que las fotos no faltaban.

página que aparecieron (virtual o de prensa escrita) iban acompañadas de dos o tres párrafo explicativos. Contar el final de la película no es exactamente la mejor estrategia de invitación al cine, entonces me pregunto ¿cuál era el fin de esa seguilla de propagandas? ¿Era realmente publicitar el evento para captar asistentes, o sólo poner en órbita un tema del que estaba bien hablar?

Por otra parte entonces, lo que ponía en cuestión la obra, *grosso modo* el «contenido», estaba puesto de relieve como el aporte de interés de la *performance*, haciendo resonar una suerte de apreciación por la *originalidad* ligada al exotismo del tema. En otras palabras, la crítica —desde el sitio web oficial de la Bienal de Performance hasta el diario *La Nación*— describía la obra de Sierra como valiosa porque hablaba de los muertos en Siria. No por la manera particular en que lo hiciera, o porque complejizara la problemática, sino porque hablaba de ella. Todo lo demás, a otro, o a ningún plano. En un evento como la Bienal de Performance, ubicado entre el selectísimo mundo del arte contemporáneo y la agenda pública de la ciudad, ¿Cuán estratégicamente moral era volver a mencionar el conflicto sirio mientras formaba parte del temario semanal obligado? ¿Importaba lo que se dijera del tema, o alcanzaba con mencionarlo, independientemente de la vacuidad?

Estos tres conceptos, aura, originalidad y exotismo discursivo, parecen marcar una posible hoja de lectura de la *performance*, ¿pero están propuestos por la obra? ¿A qué se deben, y por qué persisten con tanta fuerza en su débil jurisdicción? Mi hipótesis es que no, que están insinuados por la crítica de arte que pretende teorizar sobre acontecimientos presentes con categorías que ya son obsoletas, o que al menos deben ser repensadas. Es decir, no es que necesariamente la obra — el núcleo de nuestro cuerpo celeste— se desarrolle en base a un paradigma moderno que tiene estas características, sino que es el halo a su alrededor — periodismo, marketing, crítica institucional— el que las pone ahí. Así, valoraciones

modernas siguen operando en las lecturas de un contexto presente, que es otro, radicalmente distinto al momento en que esas categorías surgieron. Autenticidad/originalidad, jerarquización eurocéntrica de los territorios, y la noción de lo artístico como no mercantilizable son algunas de estas nociones persistentes.

Ahondemos en ellas. Por qué persisten y qué subyace debajo no puede responderse con la vaguedad de "un paradigma moderno". ¿Qué aspecto preciso del paradigma moderno sigue teniendo vigencia? El concepto de autonomía, o más bien, su deseo. Según algunos teóricos (Peter Burger, Clement Greenberg, entre otros) la noción de autonomía fue atacada por las neo vanguardias con la inclusión del mercado global en la esfera del arte, o más bien, con la disolución de esa esfera aparentemente delimitada. Dejando de lado la sobrevaloración de estos pensadores en detrimento de numerosas producciones, lo cierto es que, aunque se sepa históricamente superado el deseo de una autonomía total, la intención de independencia del campo artístico está vigente. Teóricos contemporáneos menos polémicos que Greenberg o Burger, como José Luis Brea, Néstor García Canclini o Juan Martín Prada insisten en que el valor de una obra de arte reside en la resistencia a su mercantilización (Brea, 2005), en la generación de *contra imágenes* (Prada, 2017), y la experiencia del disenso que rompe el orden sensible de los objetos comunes (García Canclini, 2010b: 21).

Pero ¿qué pasa con el deseo de autonomía cuando hay *marketing*, publicidad y relaciones públicas alrededor de una obra, transformándola casi en una fiesta? El aparato discursivo alrededor de las obras, la *neblina* o estela de nuestro cuerpo celeste vuelve difusas las afirmaciones teóricas sobre su momento histórico. ¿Hay autonomía? ¿No la hay? Gracias a los eventos críticos que se generan a causa de la *performance*, podemos ver que preguntarnos de este modo tajante por la afirmativa o la negación dentro de los límites de la obra es un tanto ridícula o

infructuosa. Más bien deberíamos reconocer que amén de lo que suceda en el momento de exhibición, es decir, en la obra misma, el resto de los campos (el periodístico, el académico y el de políticas públicas culturales) la invisten de autónoma, desconociendo que su misma imbricación en el contexto del arte transforma la autonomía en una imposibilidad.

La nebulosa: El problema de lo anticipable

Acordamos hasta ahora en un paralaje entre dos momentos históricos, que aun con sus tajantes diferencias contextuales, rondan igualmente alrededor de la persecución de la autonomía. Esos dos momentos son: los inicios del siglo XX, en que Theodor Adorno escribía desde un paradigma moderno sobre el arte que no tranza con la industria cultural y sus usos utilitarios del material, y la actualidad, en que Sierra produce una obra que repercute en otros ámbitos fuera de lo artístico, dejando al descubierto los problemas de independencia o no de los campos sociales entre sí. Entre esos dos momentos, el capitalismo global se desarrolla y subsume cualquier tipo de actividad a su control, inclusive las que se pretenden resistentes al mercado o que, como hemos dicho, persiguen una cierta posibilidad de ser autónomas.

Ahora nos detendremos en algunas de esas actividades, que son justamente las que conforman la *neblina* alrededor de la obra de Sierra: el periodismo sobre arte, la crítica cultural (no especializada e institucional³) y la investigación artística académica. Convengamos que cuando se trata de producciones de artistas más o menos reconocidos fuera de sus países de producción, estas tres tareas suelen mantener un orden de aparición sucesivo, más o menos regular, en la linealidad en

3 Si bien el término *crítica institucional* suele ser empleado para denominar la crítica aplicada a las instituciones del arte, en este trabajo lo emplearemos para designar la crítica de obra que se desarrolla en un marco institucional, por ejemplo, las revistas coordinadas por universidades y la publicación de ponencias.

que las enumeramos antes. Es decir, por lo general —y comprobable, por ejemplo en el caso que estamos analizando—, el periodismo no especializado precede a la crítica de obras y esta a su vez es anterior a la investigación formal dentro de los formatos académicos. Pero lo que responde exactamente a la metáfora de la neblina es que más allá de la linealidad, las características de cada momento no se limitan a su campo, sino que son difuminadas con e los que le siguen. Así, lo propio del periodismo permanecerá de algún modo en la aparente rigidez formal académica. Son estas cualidades *arrastrables*, esta suerte de polvo en suspensión que conforma la nebulosa alrededor de las obras, lo que mencionaremos a continuación.

La inmediatez característica del trabajo periodístico conlleva el problema de la adecuación de sus objetos en categorías fácilmente identificables, ya codificadas, funcionales al ordenamiento social y a su vez contribuyentes al mantenimiento de ese orden. Cuando nos preguntábamos si los eventos discursivos alrededor de la *performance* de Sierra aportaban algo más a lo que se hablaba del conflicto sirio en los medios, olvidamos que esos eventos (los artículos de revista, las publicidades en sitios web y los panfletos que fueron repartidos antes, durante y después de la obra) *eran* también los medios. ¿Querían, entonces, complejizar el discurso, o era preferible adaptarse a las demandas mediáticas, que buscan creer que están al tanto, pero se niegan a la profundidad de los temas que consumen?

Categorizar implica adecuarse a lo anticipable, o modificar lo existente para las claves de lecturas ya admitidas como posibles. Esto alcanza incluso las acciones que rehúyen a lo conocido, o que pretenden resistir a las posibilidades preexistentes: por un lado, como hemos visto, las intenciones al interior de una obra son incomparables a la magnitud de la nebulosa que las rodea; y por otro, a esa nebulosa —específicamente a las primeras formaciones de polvo, que serían,

para nosotros, el periodismo inmediato— le sirve poco lo que genera mayor trabajo cognitivo. Sólo se necesita mencionar ciertos tópicos de demanda *moral* del momento y no desarrollarlos, pasar a otra cosa. Así, independientemente de la particularidad que tuviera la obra de Sierra, las notas virtuales que la publicitaron no ahondaban en ella, sino en la categorización del artista en cierto estereotipo de productor polémico de izquierda que todas/os conocemos.

Lo intolerable se vuelve digerible, y el mínimo ápice de resistencia posible se torna obsecuente al poder que la necesita sumisa. En *La cámara lúcida*, Roland Barthes desarrolla esta previsibilidad de las imágenes a propósito de la fotografía unaria. Acordemos o no en su ilustración de este tipo de fotos con las imágenes periodísticas, al menos comprobamos en el caso en que estamos avocadas/os, que los acontecimientos discursivos periodísticos sí son previsibles, codificados, y *domadores* de la mirada (Barthes, 1990: 76-77) Carecen, como la fotografía que es toda *studium*, de cualquier elemento desestabilizador que pueda hacer estallar su sentido. Me atrevo a afirmar que el *punctum*, este elemento valorado por él como la línea divisoria que señala cuándo una imagen es artística, si existe, pierde visibilidad entre toda la nube de polvo. Consecuentemente, la imagen que es núcleo de esa nebulosa discursiva pierde potencialidad como imagen subversiva, *pensativa*.

También Jacques Rancière habla de esta posibilidad de las imágenes de escapar a lo categorizable: las llama imágenes *intolerables*. "Las imágenes cambian nuestra mirada y el paisaje de lo posible si no son anticipadas por su sentido y no anticipan sus efectos", dice Rancière en un capítulo que resulta particularmente elocuente en este trabajo porque en él, el autor se pregunta qué imágenes son apropiadas para representar acontecimientos monstruosos (Rancière, 2010: 96). No nos preocupa el porcentaje de veracidad que haya en esas imágenes, dice Rancière,

sino el modo en que los dispositivos organizan la información: “lo que nosotros vemos (...) es el rostro de los gobernantes, expertos y periodistas que comentan las imágenes, que dicen lo que ellas muestran y lo que debemos pensar de ellas.” (Rancière, 2010: 97).

Así, acompañadas de los numerosos titulares y oraciones descriptivas funcionales a la inmediatez periodística, las imágenes pierden posibilidad de disrupción. Se domestican, como diría Barthes, se explican, como diría Rancière, y podríamos decir, se recluyen en la tranquilidad de las categorías conocidas: Siria sigue siendo un concepto que nos es ajeno, como nos es ajeno también nuestro rol en el conflicto. Así, cualquier posibilidad de autonomía de las imágenes que podía existir en el deseo del / de la artista a escapar a la lógica de mercantilización queda trunca bajo la adecuación a lecturas históricamente conocidas. Consecuentemente, también nosotras/os nos tranquilizamos, nos domesticamos como las imágenes.

Una vez mencionado el problema de la categorización inherente a la crítica, debemos considerar que la *domesticación* que conlleva no desaparece cuando termina la etapa de publicidad periodística. En la fase siguiente, la de la crítica más especializada —por caso, la entrevista abierta ya mencionada con Graciela Speranza, o artículos en medios especializados en crítica de arte como la revista *Artishock* (AAVV, 2016b)— el problema persiste porque los espacios de crítica no desoyen todo lo que ya se haya dicho sobre sus objetos de estudio. De hecho, en más de una oportunidad los soportes periodísticos funcionan como fuente primera de los estudios críticos, sobre todo cuando las obras que se analizan tienen carácter efímero y/o transcurrieron en otras locaciones que el territorio en donde viven las/los investigadoras/es, entonces un modo inevitable de *espectarlas* es a través de las reseñas. Convenimos en que el problema de la vacuidad de las categorizaciones de contenido persiste en esta etapa, porque las obras ya son

recibidas con esas descripciones. Pero un nuevo problema se suma en este ámbito de la crítica: el convencionalismo al que se resume el término “crítica”, en referencia a momentos de charla, discusión, e investigación; actividades que no necesariamente tienen naturaleza crítica. Este estado de cosas impulsa una mutación del concepto determinada solamente por la fuerza del uso, y se pierde de vista la cuestión *ontológica* sobre la crítica, en qué medida son eventos críticos si parten de fuentes de plana profundidad que no se cuestionan sus propias categorías narrativas.

¿Qué tiene que ver este problema con la persecución de la autonomía? Que esta última es en cierto modo un basamento ideal —aunque no pueda existir en totalidad— a la actividad crítica, porque le otorgaría algún tipo de libertad de campo para poder juzgar sus objetos sin dejarse afectar por necesidades de mercado, poder y consumo. Pero en la medida en que la crítica no busque al menos una suerte de independencia del circuito mediático periodístico imposibilita cualquier tipo de cuestionamiento a este. Volveremos sobre esto hacia el final del artículo.

Otro problema en la aspiración a la autonomía es que esta supone, según la dialéctica adorniana, una fase de negación, que resulta difícil de asegurar, sino imposible en el campo discursivo sobre la producción. Dicho de otro modo: ¿cómo se manifiesta la negación en la verbalidad nebulosa alrededor de las obras?, ¿tiene lugar o representa una aporía? La dialéctica negativa implica, según Adorno, necesariamente un momento de contradicción al interior del material con su devenir histórico (Buck-Morss, 2011). A propósito de la música dodecafónica, Adorno marcaba esta suerte de fórmula para la producción auténticamente revolucionaria. Ahora bien, ¿podría pensarse en la posibilidad de un ejercicio crítico igualmente revolucionario, es decir, extender el método adorniano destinado

originariamente a la creación de obras, hasta el campo de la discusión teórica sobre estas? Porque no podemos caer en la ingenuidad de pensar que los discursos sobre obra son meras reseñas.

Principalmente en el ámbito académico la actividad crítica es entendida como producción de pensamiento. En tal caso, ¿qué posibilidad de autonomía y de consecuente *carácter revolucionario* en términos de Adorno tiene esa producción? Si, teniendo en mente la espiral dialéctica de tres estadios, intentamos traspolarla a la investigación académica sobre arte, descubriremos que la primera fase —la de la *afirmación*— se cumple: podríamos decir que teóricas y teóricos reciben información sobre las obras como Schönberg recibía la tonalidad. El problema es que mientras que este pudo revertir su destino histórico de armonía, las y los investigadores suelen seguir armónicamente el curso de reflexiones que la obra ya ha planteado en el momento de ser exhibida.

En la entrevista entre Santiago Sierra y Graciela Speranza (que, huelga aclarar, prometía ser un evento de naturaleza crítica compleja tanto por el currículum de Speranza y la proveniencia académica especializada en artes de las/los asistentes), se mencionaron algunas otras obras del artista madrileño además de la que había finalizado recientemente en Buenos Aires. Este recorrido en formato *power-point* a lo largo de la trayectoria de Sierra permitió recuperar las polémicas estrategias de producción del artista. Sin embargo, fueron escasamente mencionadas en oposición a la importancia que tuvieron las temáticas: se habló largo y tendido del conflicto bélico en Siria, de la marginalidad del trabajo callejero en las grandes urbes, de la precarización de las/los inmigrantes contratadas/os en negro, etc. A riesgo de que se juzgue una desestimación de estas terribles problemáticas por mi parte, quisiera señalar que la actividad de diálogo estuvo lejos de ser crítica. No se dijo nada allí que no se hubiera dicho antes en los noticieros o en los artículos de

prensa sobre cada conflicto particular, lo que permite confirmar una relación inmediata y de afirmación con la praxis, no dialéctica. Así como los cúmulos de polvo giran en suspensión siguiendo la inercia de la nebulosa, la producción verbal sobre la obra de Sierra siguió igualmente el discurso imperante.

Observamos entonces que para el campo artístico actual, producir una crítica *sociohistoricamente válida* es, en realidad, no hacer crítica sino narrar el curso de la historia, pero en el afán izquierdista estereotipo de mantener una postura políticamente correcta, este planteo resulta incómodo. Y es este mandato de *complicidad*, de seguir el juego, de callar las dudas y seguir denunciando lo que se sabe está bien denunciar con los métodos ya compartidos y entendidos por todas/os el que, a mi parecer, complica el deseo de autonomía.

Quisiera aclarar que la autonomía puesta en el centro de esta discusión no se debe a un alegato personal a su favor, sino que es un elemento que a mi juicio se observa —explícito o no— en obras de arte contemporáneas y estudios sobre estas que, principalmente, buscan marcar distancia respecto del circuito de mercado y consumo, y sentar postura de independencia o de poder resistente. Lo curioso es que la aspiración de ciertas obras a la independencia de campos no artísticos se ve contrastada con los trances entre crítica, investigación y devenir histórico. En este sentido, después de desarrollar algunas descripciones de la actividad periodística y crítica sobre arte, nos preguntamos en qué medida la investigación académica puede constituirse también en una producción, y específicamente, una producción autónoma si sus puntos de partida recuperan los discursos no autónomos del periodismo y de la crítica.

Por ello, para finalizar, hay un último punto que quisiera desarrollar en función de nuestras inquietudes iniciales por las categorías modernas que siguen operando en el contexto actual: el *cultismo de la crítica*. Toda esta situación de generación y

fomento de textos alrededor de la producción de arte, que convenimos en asociar a la metáfora de la nebulosa, guarda una relación vaga con algunos conceptos modernos. Específicamente sobre el de autonomía observamos que sí está presente aunque no sea manifiesto expresamente su deseo. Otro de los conceptos que goza de un tipo de resurgimiento no admitido abiertamente es el de aura o de culto. Recuperemos lo dicho alrededor de las temáticas sociales conversadas a propósito de la trayectoria de Sierra: *No se dijo nada allí que no se hubiera dicho antes en los noticieros o en los artículos de prensa sobre cada conflicto particular*, y sin embargo, y acá aparece más visible el resurgimiento del culto, en tanto la obra sugiere habilitar un espacio de reflexión que no estaría presente en ningún otro lado. Como si cada acercamiento al conflicto sirio que podamos tener mediante cualquier soporte no propiciara la conciencia con la misma intensidad con que lo hace la obra. El tema no estaba sólo ahí, en el Centro Cultural Recoleta, sino en Facebook, en la tele, en los diarios, en la radio, y en las conversaciones sobre actualidad. Y sin embargo, las publicidades próximas a la fecha de inauguración sugerían la importancia de peregrinar hasta la sala negra de la *performance*, independientemente que en la web circularan extensas muestras de lo que sucedía adentro.

En resumen, hemos visto cómo a pesar de que la contemporaneidad artística se empeña en sentar diferencia respecto de esquemas históricos anteriores, por ejemplo, de las categorías modernas de autonomía y aura, los textos que giran alrededor de las producciones no pueden desprenderse totalmente. Ya sea porque la inmediatez que se les exige —el periodismo— no da tiempo de pensar nuevas lecturas, o porque los espacios que disponen de ese tiempo —la investigación académica— ya reciben la obra con connotaciones incrustadas, los discursos promueven, publicitan y estudian las obras de arte con criterios propios del

paradigma moderno. A la vez, progresivamente aumentan su número, dejando a las obras como un punto mínimo en medio de toda la nebulosa verbal. El resultado es un estado de cosas osmótico e irrefrenable en que la potestad de una obra para marcar el terreno, para adherir prácticamente a un sistema de pensamiento y producción contemporáneo, con nuevos valores, queda anulada: no importa en qué medida *la obra en sí* discuta con determinadas teorías, porque quienes dirán si lo hace, a cuáles de ellas interpela y de qué manera, serán justamente los textos que la rondan (disolviendo la posibilidad de *la-obra-en-sí*). Como en las imágenes del espacio, el centro de las nebulosas es imperceptible. Lo que nos ciega los ojos es la estela de polvo cósmico que gira a su alrededor.

Reflexiones finales: fuerza centrífuga a la imposibilidad contemporánea de autonomía

Reconocimos que las nociones de autonomía y de aura persisten contra toda intención de eliminarlas. Pero ¿significa eso que se cumplen estrictamente? La modernidad como hecho contemporáneo es insostenible aunque sus ejes resistan inamovibles. En esta encrucijada, el ya mencionado Néstor García Canclini, Nelly Richard y Josefina Ludmer son algunos de los tantos que han planteado la post autonomía. Para mencionar algunas de estas reflexiones, García Canclini, en el estudio de obras asociadas a lo político —casualmente parte de un *corpus* en el que Santiago Sierra puede inscribirse tranquilamente— concluye que la autonomía como definición tajante es una utopía: “las obras de arte que se inscriben en la política no pueden ser leídas en términos puramente políticos ni puramente artísticos” (Canclini, 2010a: 52). Sin embargo, reconoce también que esta utopía, aunque se sabe irrealizable, es perseguida casi naturalmente en una intención de emancipación del ámbito social público, y así una cierta liberación de las exigencias

de dar resultados prácticos: si algo habilita a Sierra a inmiscuirse en problemáticas públicas sin necesidad de solucionarlas o de hacer propuestas *efectivas* es la idea de autonomía del campo artístico.

Si tratamos de identificarla en su *performance*, descubriremos que dista considerablemente de la idea de autonomía planteada por Theodor Adorno en torno a la división del trabajo: Sierra no sería un artista como Degas o Valery, sino un artista *sin lugartenencia*. (Adorno, 1992: 134); y aun así, podemos identificar lo que para el filósofo era indispensable en el camino hacia un arte autónomo: la búsqueda íntima en la práctica con el material—que en el caso de Sierra son los mecanismos de trabajo en relación a los discursos globales sobre territorios marginales—.

Si, por otra parte, tratamos de localizar la autonomía en la práctica verbal alrededor de las obras, amén de la intención constante de *la crítica* de independizarse o marcar diferencia con otros campos —como el periodismo, la publicidad o las instituciones de enseñanza— descubriremos también que hay una relación inextricable con esos territorios. Una de las razones es, tal vez la relación institucional. En su libro *La línea de producción de la crítica*, el investigador Peio Aguirre aborda el problema de la *libertad* a la hora de hacer crítica institucional. Cuando sus agentes se encuentran en relación de dependencia respecto de una institución, la complicidad es inevitable, teoría que apoya Diedrich Diederichsen, crítico cultural para *Artforum*, entre otras publicaciones:

Si hay una cosa que nadie lee nunca en ningún sitio en la actualidad es un juicio negativo en contra de ninguna exposición, proyecto, libro, o catálogo por alguien implicado en el mundo del arte —esto simplemente ya no existe—. La razón es que, con toda probabilidad, producir crítica negativa conlleva a la muerte social. Los escritores necesitan el apoyo de otras estructuras fuera del

mercado del arte para alcanzar el poder social de negar cualquier objeto o proyecto dentro de él. (Aguirre, 2014: 28).

En suma, no podemos afirmar ni en la producción de obra ni en los textos a su alrededor que sean puramente autónomos o que no lo sean en absoluto, y por ello estos dos últimos apartados parecen dejarnos sin salida: por un lado, dijimos que estábamos atrapadas/os en la modernidad, pero después confirmamos que un purismo moderno es imposible hoy. Por este motivo es que acercándonos al final quisiera aclarar que este no es ni un alegato en favor de la autonomía en el estilo de Burger, ni por el *todo vale* de los discursos pluralistas, sino un planteamiento del discurso verbal sobre arte como responsable de ese vaivén, entre lo autónomo y lo que no lo es. Ante la pregunta por la autonomía, no podemos dar una respuesta a favor o en contra basándonos en este caso concreto, por lo que quedamos en el movimiento, en la resignación a lo confuso, a que nos atrapa la irresolubilidad del problema, no importa la respuesta. Como en la contemplación de imágenes estelares —de las que por cierto no sabemos nada—, gozamos de mirar aquello que no entendemos. Reconocemos un punto imperceptible en el medio, sí, pero lo que nos atrae es la luminiscencia elíptica exterior, que tiene hasta belleza.

Epílogo

Si por razones astronómicas que me es imposible explicar el núcleo de un cuerpo celeste desapareciera, el halo de su alrededor seguiría siendo visible. Está compuesto de tantas partes, y tan insignificantes por sí solas que sería imposible eliminarlas a todas; un agujero negro, que es atraído por la fuerza de los cuerpos, no podría ejercer su poder de absorción ante escorias pequeñas que se mueven por mera ósmosis. Si dejara de haber obras, tampoco significaría el fin del

espectáculo artístico (ya hemos visto cómo se engolosinan críticas y críticos con acciones efímeras que terminaron hace más de 50 años). Mientras *se hable* de arte, su producción —la emergencia de nuevos *núcleos*— sigue siendo accesorio.

Lo curioso es que sigue habiendo producción, y cada vez más; tanta que para un/a investigador/a, descansar en la idea de que su conocimiento del campo está completo resulta imposible. Ante semejante efervescencia *nuevos núcleos*, ¿cuál es el comportamiento de las nebulosas? ¿Se dividen el polvo y se reagrupan equitativamente? ¿O mantienen sus lugares y abandonan al olvido las formaciones emergentes? Se me ocurre pensar que no coincidentemente los centros de estos cuerpos sean casi imperceptibles: son de color oscuro, como el cielo (lo que los hace *parecer* brillantes es la luz que los rodea). Hasta ahora, la hipótesis más razonable es que *el cielo* sea una plaga de núcleos, que en su amontonamiento dan el característico color oscuro. La aparición de cuerpos nuevos, entonces, sólo puede ser advertida si un conjunto de partículas en suspensión se decide a rodearlo y a hacerlo brillar. De lo contrario, su destino natural es la sombra, imperceptible, ilimitable.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (2016a). "Los nombres de los caídos en el conflicto sirio desde el 15 marzo de 2011 hasta el 31 de diciembre de 2016". Disponible en <http://centroculturalrecoleta.org/agenda/los-nombres-de-los-caidos-en-el-conflicto-sirio> (última consulta: 01/06/17).
- AAVV (2016b). "Bienal de performance de argentina presenta más de 30 proyectos artísticos". Disponible en <http://artishockrevista.com/2017/05/13/bienal-performance-argentina-presenta-mas-30-proyectos-artisticos/> (última consulta: 15/05/17).
- AAVV (2017a). "Performance por los muertos en Siria", Disponible en <http://leedor.com/2017/05/24/performance-por-los-muertos-en-siria/> (última consulta: 24/05/17).

- AAVV (2017b). "BP17: Las 3 performances que elegimos para esta semana". Disponible en <https://jaquealarte.com/bp17-las-3-performances-elegimos-esta-semana/> (última consulta: 07/05/18).
- AAVV (2018) "Santiago Sierra: Los nombres de los muertos en el conflicto sirio". Disponible en http://londres.cervantes.es/FichasCultura/Ficha114183_22_1.htm (última consulta: 07/05/18).
- Adorno, T. W. (1992). "The artist as Deputy", en Adorno, T. W. *Notes to Literature*, Nueva York: Columbia UP p. s/d.
- Adorno, T. W. (1983) [1970]. *Teoría estética*, Barcelona: Orbis.
- Aguirre, P. (2014). *La línea de producción de la crítica*, Bilbao: consonni.
- Barthes, R. (1990) [1980]. *La cámara lúcida*, Buenos Aires: Paidós.
- Brea, J. L. (comp.) (2005). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal.
- Buck-Morss, S. (2011). "El ejemplo de la música revolucionaria" en Buck-Morss, S. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, pp. 103-112.
- Burger, P. (1990) [1974]. "El problema de la autonomía del arte en la sociedad burguesa" y "La obra de arte vanguardista", en Burger, P. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península, pp. 83-149.
- Centenera, M. (2017). "Santiago Sierra pone nombre a casi 150.000 muertos de la guerra siria", disponible en https://elpais.com/cultura/2017/05/31/actualidad/1496233436_758796.html (última consulta: 20/10/17).
- Erlan, D. (2017). "Bienal de Performance 17: cinco obras ineludibles". Disponible en <https://losinrocks.com/bienal-de-performance-17-5-obras-ineludibles-15ac4e6d519b> (última consulta: 07/05/17).
- Erlan, D. (2017). "Bienal de Performance 17: cinco obras ineludibles". Disponible en <https://losinrocks.com/bienal-de-performance-17-5-obras-ineludibles-15ac4e6d519b> (última consulta: 07/05/17).
- Foster, H. (2001) [1996]. "¿Quién teme a la neovanguardia?", en Foster, H. *El retorno de lo real. Vanguardia a fines de siglo*, Madrid: Akal, pp. 3-39.
- García Canclini, N. (2010a). *La sociedad sin relato*, Buenos Aires: Katz.
- García Canclini, N. (2010b). "¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?", *Revista de Estudios Visuales*, N° 7, pp. 15-37.
- Greenberg, C. (2006) [1939]. "Vanguardia y kitsch", en Greenberg, C. *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid: Ciruela, pp. 23-44.

- Ludmer, J. (2006). Literaturas Postautónomas 2.0, Ciberletras, Revista de crítica literaria y de cultura, N° 17, p. s/d.
- Oybin, M. (2017). "La realidad, en carne viva. Claves para entender la obra de Santiago Sierra". Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/2022884-claves-para-entender-la-obra-de-santiago-sierra> (última consulta: 20/08/17).
- Prada, J. M. (2017). "¿Qué nos da a ver el arte? creación artística y teoría de la imagen en el tiempo de las redes sociales", ponencia presentada en / *Seminario Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual*, Dispositivos y Artefactos / Narrativas y Mediaciones, Montevideo, Udelar, 23/10/2017.
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.
- Vattimo, G. (1985). *El fin de la modernidad*, Buenos Aires: Gedisa.

Recibido: 30/05/2018

Aprobado: 15/06/2018

Aparecer estético y definición del arte en la discusión Seel-Danto

Aesthetic appearing and definition of art in the Seel-Danto discussion

Mariano O. Martínez Atencio¹
(UNMdP – UBA – CONICET)
cuatroestados@gmail.com

Resumen:

La propuesta teórica desarrollada por Martin Seel con especial asiento en la noción y caracterización de la *experiencia estética* supone un verdadero logro en la reintroducción del debate para la reflexión filosófica ocupada, entre otras cosas, del acontecer del arte. La posibilidad misma de pensar la particularidad de toda experiencia de naturaleza estética en vinculación directa con el arte llevará a confrontar su planteo con los postulados teóricos de Danto a propósito de la esencia de lo artístico, para la cual el dominio de lo estético se asume ausente o meramente subsidiario. Frente a ello, el presente trabajo busca articular un diálogo común entre ambos enfoques que permita evaluar el grado de acierto o error en el planteo mismo de las objeciones iniciadas por Seel ante la propuesta de Danto, al tiempo que recupere la potencialidad propia de su planteo estético para el tratamiento específico del acontecer del arte.

Palabras claves: Filosofía del arte – Estética – Esencialismo – Experiencia Estética – Aparecer Artístico.

Abstract:

The theoretical proposal developed by Martin Seel with special seat on the notion and characterization of aesthetic experience is a real achievement in reintroducing the debate for philosophical reflection engaged with the occurrence of art. His approach faces, then, with Danto's own analysis that seems to displace the

¹ Doctor en filosofía. Docente en UNMdP, escuela municipal de artes visuales y escuela de cerámica Rogelio Yrutia.

Cómo citar este artículo:

MLA: Atencio M., Mariano "Aparecer estético y definición del arte en la discusión Seel-Danto" *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°5 (2018): Pp. 68-91.

APA: Atencio M., Mariano (2018) "Aparecer estético y definición del arte en la discusión Seel-Danto" *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°5 (2018): Pp. 68-91.

Chicago: Atencio M., Mariano (2018) "Aparecer estético y definición del arte en la discusión Seel-Danto" *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°5 (2018): Pp. 68-91.

aesthetic of the field of art; and confronts it. This paper seeks to articulate a dialogue between both readings in order to evaluate the success or the failure of Seel's confrontation. At the same time, it will be appropriate to highlight some notes about the achievement of its overall approach.

Keywords: *Philosophy of art – Aesthetics – Essentialism – Aesthetics Experience – Artistic Appear*

La tradición que liga la disciplina estética como un área particular de indagación filosófica con el ámbito del arte se remonta hasta los inicios mismos de su constitución. La sensibilidad, relegada al ámbito de las ideas *oscuras* (escuela Leibniz-Wolff), es puesta a participar, si bien como *gnoseología inferior*, de la misma ciencia gnoseológica de la que participa la Lógica. Constituyente del valor cognitivo del plano sensorial, o de su pretensión; la estética rápidamente se vio vinculado al dominio de las artes. Así se lee siguiendo a Baumgarten que la estética es a la vez *ars pullchre cogitandi*, *ars analogi rationis*, pero también *theoria liberalium artium*.

Posiblemente el enfrentamiento inicial de la estética respecto del ámbito de la lógica y la especulación acabadamente racionalista halló motivación en la creencia de que el conocimiento proveniente de las sensaciones supone asimismo una instancia relevante a la que prestar especial atención. La búsqueda por caracterizar adecuadamente un tipo de experiencia que se denominó como *estética* llevó a que el análisis de sus categorías se volcase hacia las obras de arte. Tal curso de análisis debió verse alentado por considerarse que las obras de arte constituyen los vehículos de dicha experiencia por antonomasia. Un tipo de objeto o creación que no responde a objetivos puntuales o a finalidad específica alguna sólo parecería acompañar dicho devenir cuya única motivación aparente es promover una experiencia tal.

Así, *arte* y *estética* se asumen, hasta la actualidad de diversos ámbitos y dominios, como conceptos intercambiables. Sin embargo, posiblemente nunca lo

fuesen con anterioridad y decididamente no lo son. Para algunos filósofos contemporáneos vinculados al análisis y la reflexión acerca del arte, la serie de irrupciones vanguardistas de comienzos del siglo pasado acabó por sentenciar el alejamiento definitivo de ambos conceptos. Así lo piensa, entre otros, Arthur Danto quien ha hecho de esta escisión la piedra de toque de su programa filosófico. Para éste, la clásica asociación entre las formas del arte y la necesaria participación de ellas en la estética acabaría disolviéndose promediando el siglo XX con determinados ejercicios del arte *pop*.

El desarrollo del arte contemporáneo instaló la duda acerca de la evanescencia de sus formas respecto de su pasado histórico. El nuevo arte promovió la multiplicidad de estilos y de formatos que acabaron configurando un escenario donde, incluso, fue posible un arte sin materia. Esta serie de ejercicios, llevó a Danto a ver que la escisión supone la falta de necesidad de lo estético en la definición de lo artístico. A partir de aquí, el arte, caracterizado por apelación a componentes socio-institucionales y semánticos prescinde, al nivel de sus esencias definicionales, de la estética. Frente a este postulado de base se enfrenta la lectura que aquí se plantea analizar. Esto es, la serie de contribuciones argumentales que se desprenden de las reflexiones de Martin Seel acerca de los distintos modos del *aparecer* estéticos.

En la primera parte de este escrito se recuperarán las características principales del enfoque de Seel a propósito de las diferentes modalidades en que se da el aparecer estético como componente de una experiencia de tal naturaleza. A continuación se expondrá el planteo dantiano acerca de la definición de lo artístico en conjunto con la serie de objeciones lanzadas por Seel en su contra. Por último, el tramo final de este recorrido buscará defender parte del planteo dantiano a expensas, incluso, de su propia formulación y frente a los ataques

anteriormente mencionados.

Apareceres y aparecer estético

De acuerdo al programa teórico impulsado y desarrollado por Martin Seel, fundamentalmente en lo que se conoce como su *Estética del aparecer* (Seel, 2010), el acontecer del arte encuentra especial tratamiento en el interior del análisis general de la experiencia estética. Es allí donde a partir de un cuidadoso tratamiento de determinado tipo de *aparecer* ligado a la experiencia específica promovida desde el encuentro con las obras de arte se hace posible, según su enfoque, caracterizar como un tipo particular de experiencia estética la suscitada a instancias del desarrollo de las formas del arte. Esto es, el arte mismo instanciaría un tipo particular de experiencia estética de características propias. Sus objetos son objetos de un aparecer peculiar que halla en la instantaneidad del encuentro con la obra de arte dada a los sentidos el inicio de un recorrido interpretativo singular.

De esta manera, la experiencia que se desarrolla a partir del encuentro con el arte no agota la totalidad del campo experiencial de lo estético, sino que participa de él, instanciando una parte de dicha totalidad. El análisis de las particularidades propias de toda experiencia de tipo estética lleva a Seel a identificar tres tipos singulares de *aparecer* como modo de darse la captura y vivencia de lo estético propiamente dicho: el *simple aparecer*, el *aparecer atmosférico* y el *aparecer artístico*. Tales instancias suponen, entonces, las dimensiones en las que se da la experiencia de lo estético. Las mismas pueden acontecer en simultáneo, según el autor, pueden superponerse o establecer relaciones de tensión entre sí.

La primera de ellas, el *simple aparecer*, instancia una percepción estética de tipo *contemplativa*. En ella, el objeto que aparece a la percepción, se halla en la

absoluta plenitud de su mero aparecer momentáneo y simultáneo (Seel, 2010, p. 141). Hay un demorarse de la percepción ante la simple presencia del objeto que orienta exclusivamente su interés a lo que aparece. Aquí no se da ninguna reflexión o imaginación. El *simple aparecer* supone una captación específica del presente en que se desarrolla la contemplación estética de determinados fenómenos. Los sujetos de esta percepción se sienten a sí mismos en la inmediatez que no trasciende el aquí y ahora de tal experiencia. Por ello este modo particular de darse la experiencia estética establece un vínculo exclusivo con el presente a partir del cual lo único relevante se expresa en la percepción de la momentaneidad simultánea de lo percibido por los sentidos.

En el *aparecer atmosférico*, por su parte, algo se muestra a los sentidos con una carga existencial particular: "La atmósfera es una configuración sensible y afectiva de posibilidades de la existencia realizadas o sin realizar, perceptibles mediante los sentidos, y por lo tanto es significativa existencialmente para quienes están inmersos en ella." (Seel, 2010, p. 143). El *simple aparecer* deviene aquí un aparecer atmosférico *articulado*. Este modo particular de la captación estética se propone, así, como una forma de percepción de correspondencias existenciales a través de los sentidos y las emociones que pone en relación diversas apariciones de manera sinestésica (Seel, 2010, 144). La captación estética supone, aquí, el vínculo de correspondencias y sentidos:

A diferencia de la percepción del simple aparecer, que se concentra exclusivamente en la presencia sensible de sus objetos y mantiene por ello una *distancia* respecto de cualquier interpretación referente al sentido, la percepción de las correspondencias atmosféricas siempre es una captación *en medio del sentido*. Aquí los aspectos de un saber biográfico e histórico representan a menudo un papel importante. (Seel, 2010, p. 145)

Por último, es el *aparecer artístico* el modo propio de darse la experiencia

estética cuando la misma se enfrenta a las creaciones del arte. Los objetos de este aparecer suponen *presentaciones* particulares. De acuerdo al autor, son presentaciones *en el medio del aparecer*: "Las obras de arte son *presentaciones de constelaciones*. Una presentación acontece como presentación de una constelación cuando su sentido depende de una organización insustituible (irremplazable a través de otra combinación de elementos) del material." (Seel, 2010, p. 148). De este modo, las obras de arte instancian creaciones capaces de articular con, y requerir de, una percepción particular. A diferencia de las experiencias suscitadas a instancias del *simple aparecer* o el *parecer atmosférico*, los objetos del arte promueven un acercamiento activo que se traduce en quehacer interpretante. Son objetos para la interpretación y requieren de ella aún a expensas del lenguaje – como cuando el cuerpo es quien recorre con sus sentidos la extensión de una *instalación* o interactúa con la propuesta de una *performance*, o danza a través de la música, etc. –

La obra de arte, en tanto objeto de un aparecer peculiar, no sólo ofrece y se presenta en una temporalidad particular (ahora) sino que da lugar a la producción de un presente que puede ser diferente de aquél en el cual ella misma acontece. Aunque existen obras en las que ambos presentes –presentado y producido– coinciden, en la mayoría de los casos la obra instancia fenoménicamente una unidad irreductible que se traduce en creación de un presente otro, distinto de su particular ahora y aquí.

De esta manera, la insistencia de Seel defenderá la idea de la existencia de una situación común susceptible de promover o ser abordada según alguna de las anteriores dimensiones. Conviene destacar, empero, que cada una de ellas no supone necesariamente una situación particular distinta a las restantes. La situación estética abriga, así, la posibilidad de que dichas dimensiones o modos de darse o

abordarse la misma se superpongan, se relacionen. Una misma situación estética puede promover modos relacionales de un aparecer simple, atmosférico o artístico sin que se trate en ningún caso de tres situaciones diferentes.

La objeción de Seel: acusando a Danto contra el propio Danto

Según la primacía que otorga Seel a la experiencia estética y el contacto con sus formas, de crucial relevancia para el planteo de su posición, no resultará sorprendente que su propuesta encuentre diferencias respecto de otros enfoques de naturaleza más teórica. Fundamentalmente el que aquí se propone en análisis es su enfrentamiento con el programa teórico desarrollado por Danto a propósito de la definición del arte.²

La objeción lanzada contra el programa dantiano descansa sobre el aparente rechazo de toda consideración de carácter estético, por parte del autor del *artworld*, en favor de un análisis de la naturaleza de lo artístico exclusivamente teórico. Seel estaría acusando a Danto de lo que considera una "irritante parcialidad" al momento de abordar la problemática por la definición del arte. Esto es: "la afirmación de que la apariencia estética –lo visual en las artes visuales– ha devenido más y más irrelevante para la mayor parte del arte contemporáneo." (Seel, 1998, p. 103). De este modo, la acusación asume la forma de una denuncia ante cierto "olvido del aparecer" al momento de acometer el análisis y estudio del ser del arte.³ De manera que, antes de abordar específicamente la objeción lanzada contra el planteo dantiano, convendrá recuperar sucintamente el núcleo argumental del mismo.

La búsqueda por el fundamento o esencia del arte llevó a Danto a enfrentar

2 El análisis de esta objeción, manifiesta en tensiones entre ambos enfoques, hará hincapié en lo expuesto por Seel principalmente en: (Seel, 2010, pp. 182-186) y (Seel, 1998).

3 Este aparente "olvido del aparecer" se traduce en falta de relevancia de la dimensión estética al momento de definir el dominio de lo artístico.

casos ejemplares en donde el parecido existente entre dos candidatos –uno obra de arte y el otro no– los vuelve indiscernibles.⁴ Casos tales fuerzan, para él, el análisis filosófico por antonomasia y constituyen las únicas instancias frente a las que verdaderamente éste es puesto a prueba. La necesidad de hallar fundamento a la validez estatutaria de uno de tales candidatos frente al otro obtuvo sus frutos: aquello que diferencia ambas cosas, cuando una de ellas es una obra de arte, es la posesión por parte de ésta de un *contenido* (aboutness) y un *sentido encarnado* (embodiment), de los que carecería su homólogo no-obra de arte. Esto es, las obras de arte poseerían un significado –lo que en Danto se asume un “ser acerca de algo”– y además encarnarían dicho significado haciendo uso de un medio eventualmente no artístico pero cuyo resultado constituye una obra de arte.

Para el caso de la *Brillo Box* esto mostraría que el modo de darse (presentarse, mostrarse) mismo de la obra estaría siendo tematizado –en tanto vehículo del contenido–, dando lugar a lo que se supone sería la “caja-Brillo-como-obra-de-arte”.

El juego de ejemplos con indiscernibles lleva a Danto a postular que las cualidades estéticas de los sustratos en cuestión –mero objeto (no-obra de arte) / obra de arte– son irrelevantes para la definición de lo artístico, reforzando así la lectura *externalista* que parece derivarse de su pretendido esencialismo. Su argumento parte de la convicción de que ningún conocimiento acerca de un objeto puede alterar o modificar su apariencia. Lo que resta, entonces, es evaluar si las respuestas estéticas son las mismas frente a meros objetos que frente a obras de arte (incluso indiscernibles de éstos).

4 Son muchos los lugares en los que el propio Danto propone pensar situacionalmente instancias en las que se da (o puede darse) este aparente “juego” entre indiscernibles. El ejemplo más conocido, tomado de la práctica misma del desarrollo del arte es el constituido por el par: *Brillo Box* (Andy Warhol, 1964) y la homónima caja Brillo del supermercado, creada por el diseñador J. Harvey. Dos objetos indiscernibles entre sí pero pertenecientes a categorías ontológicas presuntamente distintas: según Danto, una de ellas obra de arte (Warhol), y la otra mera cosa (Harvey). *Cfr.*: (Danto, 1964, 2004, 2005 y 2006).

El planteo de Danto asume que las obras de arte poseen cualidades distintas a las de los meros objetos indiscernibles de ellas, sólo que para responder estéticamente a alguna de ellas es necesario conocer primero que se trata efectivamente de un objeto de tal característica y no de uno vulgar. El fundamento de esta afirmación se sostiene sobre la base de la incapacidad de percibir sensorialmente algunas cualidades de las obras de arte.

Danto reconoce que puede darse alguna variación en la experiencia sensorial de un objeto cuando dicho objeto es sometido a una determinada descripción. El hecho de recibir información nueva acerca del objeto previamente percibido puede hacer que se preste atención a detalles o cualidades que fueron “pasados por alto” en dicha experiencia previa. No obstante, tales cualidades o detalles no serán ellos mismos *nuevos*. Ellos ya estaban ahí para ser percibidos, sólo que no lo fueron. De ningún modo el objeto recibió esas cualidades al ser descrito, ni modificó por ello su naturaleza.

El argumento de Danto apunta, así, a sostener una relación directa entre las respuestas estéticas y las cualidades de cuyas naturalezas aquellas son respuesta. De este modo, ante distintas cualidades a las que atender, distintas respuestas se suscitarán; puesto que las cualidades que un objeto tiene en tanto obra de arte sí difieren de las de cualquier objeto común no-obra de arte (incluso tratándose de un homólogo indiscernible).⁵

El caso es que ningún conocimiento acerca del objeto puede cambiar su

5 Tan es así que Danto sostiene la existencia de toda una gama de *predicados estéticos* aplicables a las obras de arte pero no a los “meros objetos”. Contra el supuesto, por un lado, de la teoría imitativa del arte según el cual la transparencia del medio torna indistinta la aplicación de dichos predicados para ambos casos y, por el otro, de cierta opacidad que tiende a identificar toda obra con sus materiales constitutivos, Danto arguye que una vez que se aplican los predicados artísticos sobre la pretendida obra, ya no se está haciendo referencia ni al contenido de la misma ni a su soporte físico: “En el momento en que se aplica un predicado artístico (como <tiene profundidad>) hemos dejado atrás el material con que guarda correlación y estamos tratando con la obra de arte, que ya no puede ser identificada con la materia más que con el contenido.” (Danto, 2004: 230). Cfr.: (Danto, 2004: cap. VI).

apariencia y, sin embargo, la obra de arte posee cualidades distintas a las de todo mero objeto por mucho que éste se le parezca. Ante un caso de aparente indiscernibilidad entre dos objetos, el reconocimiento de uno de ellos en tanto obra de arte no posibilita la percepción de sus cualidades *qua* obra de arte. El objeto permanecerá inmutable al cabo de las diversas interpretaciones que sufra y su apariencia permanecerá imperturbable ya que tales cualidades no "estarán ahí" para ser percibidas.

No importa lo indistinto que se revele un urinario cualquiera de la porcelanería industrial y "*Fountain*" de Duchamp (1917); mientras aquél sigue perteneciendo a la especie de artefactos de uso cotidiano, ésta, se eleva *insolente, profunda, arriesgada, pretenciosa*, etc. Son estas cualidades las aludidas por Danto al suponer que ambos sustratos poseen cualidades distintas, objetos de alguna valoración. Una obra de arte no puede aplastarse contra su fondo material y ser identificada sencillamente con él. Se puede examinar minuciosamente cada parte material constitutiva de la misma, pero la obra de arte seguirá siendo, sin dudas, algo distinto a la suma de esas partes.⁶

En resumen, existen para Danto dos órdenes de respuesta estética: las que se suscitan frente a una obra de arte y aquellas que lo hacen frente a un objeto ordinario. El tipo de respuesta dada diferirá entre aquellos casos situados bajo el dominio del arte, en el acontecer mismo de la experiencia artística, y aquellos propios del devenir natural de las cosas. Así, si bien se reacciona de manera estética frente a cualquier cosa que impresione los sentidos, parecería que es

6 Un interesante debate a propósito de la aparente "cancelación" que se pone en juego a partir de los experimentos vanguardistas de Duchamp puede rastrearse en la polémica sostenida entre Danto y quien fuese director del Museo Picasso en París, Jean Clair (especialista en la obra de Duchamp). La disputa tiene que ver con algunas observaciones de Danto sobre el agotamiento producido por la serie de *ready mades* duchampianos de lo que considera el "paradigma del gusto", predominante en la historia del arte. Lo que habría producido la obra de Duchamp es justamente la disociación entre arte y gusto (belleza, deleite, placer estético derivado del contacto con las obras). Duchamp habría erradicado del universo del arte el predominio del gusto como componente central. *Cfr.:* (Danto, 2000) y (Clair, 2000).

privativo del arte el que sólo se reaccione estéticamente frente a sus obras en la captura de las cualidades de las que un mero objeto carece.

Lo particular de este acercamiento es que tampoco parece de utilidad para definir el arte. Puesto que, según se sigue de su formulación, se requiere saber previamente que el objeto es una obra de arte para responder estéticamente a sus cualidades –al menos a ciertas cualidades que posee en tanto *obra de arte*–. Es decir, dado que la respuesta estética presupone la distinción, no puede entrar ella misma en la definición del arte sin incurrir en una *petición de principio*.

Si la actitud de alguien puede verse modificada al conocer que aquello frente a lo se encuentra es una obra de arte, esto es así porque las cualidades a las que debe atender (ahora) son diferentes a las del simple objeto. Este cambio en la conducta es algo completamente social, institucional. Por su parte, el descubrir que el objeto en cuestión es una obra de arte y no un mero objeto –porque posee un conjunto de cualidades diferentes a las que atender–, es algo decididamente ontológico según Danto, de lo cual no puede dar cuenta la mera experiencia sensorial:

Lo que cuestionamos es que las consideraciones estéticas estén incluidas en la definición de arte. Si no es así, entonces simplemente acompañarían a ciertos objetos vinculados al concepto pero sin formar parte de su lógica, y no serían filosóficamente más importantes que otro sinnúmero de cosas, tales como su valor o su coleccionabilidad, que también forman parte de la práctica del arte, aunque no de su concepto. (Danto, 2004: 141)

El resultado del análisis dantiano favorece, así, una lectura del arte que privilegia elementos teóricos, semánticos e interpretativos por sobre los puramente estéticos al momento de fijar la diferencia entre las obras de arte y todo aquello que no lo es. Dicha identificación supone el trazado de un recorrido interpretante que recupere el significado (contenido) propio del objeto en cuestión y lo ligue a

un trasfondo de naturaleza socio-institucional o mundo del arte (*artworld*) en la captura de su estatus de obra de arte. En esto, las diferencias que puedan suscitarse a nivel estético entre ambos candidatos no suponen mayor relevancia. De hecho, dichos candidatos pueden asemejarse tanto como sea posible sin que en sus apariencias resida el ser *obra de arte* de uno de ellos.

Para Seel la consecuencia de cierto rechazo estético en la valoración definicional de lo artístico deviene sencillamente inaceptable ya que, como se vio según su planteo, el aparecer artístico constituye una de las dimensiones o modos de darse la experiencia estética. Su objeción, a grandes rasgos, puede resumirse en la afirmación fundamental respecto de la absoluta presencia y relevancia de la dimensión estética para el dominio del arte. Seel advierte la insuficiencia que el propio Danto encuentra en los predicados estéticos al momento de diferenciar los productos del arte del resto de las cosas, y concluye que para éste lo visual no reviste ya ninguna importancia para las artes contemporáneas (Seel, 1998, p. 104).

Danto asume equivocadamente la identificación entre objetos fenoménicamente idénticos (homólogos indiscernibles) con objetos estéticamente equivalentes, según Seel. Tal cosa no es acertada para éste ya que, de acuerdo a su enfoque, el mismo aparecer sensible de un objeto puede operar estéticamente de distintos modos (Seel, 2010, p. 184). Por último, su crítica puntualiza el sesgo estético del núcleo definicional propuesto por Danto al recuperar la centralidad que supone la participación, en él, del segundo candidato a esencia o *embodiment* (sentido encarnado). El argumento crítico, entonces, niega que pueda excluirse lo estético del ámbito de lo artístico, si es que ha de mantenerse la aparente interdependencia entre los candidatos a esencia dantianos. Es decir, si el ser del arte se funda en un particular intercambio o articulación entre un significado (contenido) y cierto uso del medio material (sentido encarnado), vehículo del

mismo, entonces el aparente sesgo antiestético de Danto compromete el acierto de su propio planteo.

Por último, la serie de afirmaciones críticas al planteo dantiano desarrolladas por Seel recupera una variedad de ejemplos tomados de la práctica y ejercicio mismo del arte. Con la firme intención de poner en evidencia la participación que alguna situación de naturaleza estética sostiene en todo acontecer del arte, Seel propone casos en donde históricamente se ha pretendido una superación de tales instancias. La serie de famosos *ready made* duchampianos o la obra *Vertical Earth Kilometer* de Walter De María ofrecerían buenas muestras de presencia estética a pesar de su efectiva renuencia a ella. El caso de los primeros es por demás conocido en la historia del desarrollo vanguardista del arte, con su polémica *Fountain* (1917) mencionada anteriormente como la más conocida. La obra de De María, por su parte, supone una mega perforación en las capas de la tierra hasta alcanzar una profundidad de un kilómetro relleno de barras de metal atornilladas que cubren su extensión. Posiblemente la escultura más alta de la tierra, se encuentra enterrada mostrando en la superficie apenas un círculo de metal que supone el sitio exacto debajo del cual se extiende la pieza de metal de un kilómetro de extensión.⁷ El argumento sostiene que incluso ante casos tales, de aparente ausencia de elementos fenoménicamente visibles, la obra funciona sobre dicha ausencia llamando la atención sobre aquello que precisamente falta. De este modo, es justamente la falta de algún elemento lo que hace visible su no-presencia. Para Seel, esto supone una operación estética, puesto que el mero artificio del arte se lleva a cabo gracias a que la sorpresa ante aquello ausente se

7 El emblemático urinario de Duchamp constituye, quizá, la obra más representativa de su serie de *ready mades*. Extraviada o malograda la obra obtuvo, con posterioridad, un número de réplicas autorizadas por el propio artista que son las que efectivamente circulan por el mundo del arte hoy. *Vertical Earth Kilometer* se encuentra bajo la tierra del Friedrichsplatz Park en la ciudad alemana de Kassel desde su año de emplazamiento, 1977.

patentiza.⁸ De alguna manera, ejercicios tales visibilizan una ausencia y el recurso o la apelación siempre se sustenta desde la apariencia faltante.

La idea es interesante y razonable aunque pensar en la dimensión estética de algo que precisamente esconde u oculta deliberadamente dicha instancia pareciera forzar el análisis. Pretender estético algo que justamente busca problematizar su apariencia hasta volverse impalpable (De María); o que hace colapsar su parecido con elementos cotidianos hasta confundir sus límites y diferencias (Duchamp, Warhol) es, al menos, pretencioso.

Observaciones, críticas y resistencias: defendiendo a Danto contra el propio Danto.

A pesar de que el programa filosófico de Danto, en lo concerniente a su definición de lo artístico, ofrece múltiples puntos de crítica e incluso, según mi opinión, se halla equivocado en sus fundamentos⁹, la crítica de Seel a su aparente descuido u olvido estético parece asimismo criticable. La insistencia de este último por denunciar el sesgo marcadamente anti-estético del planteo dantiano acaba extremando un poco la versión del propio Danto. En primer lugar, no existe tal menosprecio por lo estético en sus afirmaciones. Danto no quita importancia ni relevancia a lo estético de las obras. No podría hacerlo dada su formación de mucho años como crítico de arte en la prestigiosa revista *The Nation*. Lo que sí se da es un desplazamiento en su foco de interés, a instancias del problema por la definición del arte, en donde la mera apariencia de las obras no desarrolla ningún papel relevante. En segundo lugar, la pretendida relevancia que Seel destaca en torno al concepto y candidato dantiano a esencia de lo artístico (*embodiment*) olvida el rol meramente subsidiario que éste acaba desarrollando respecto del

⁸ Cfr.: (Seel, 1998, pp. 107-111).

⁹ Desarrollo parte de esas críticas en: (Martínez & Olvera Mateos: 2013; y Martínez: 2015).

segundo candidato (*aboutness*) en el proceso de legitimación. Por último, cabe recuperar algunos artificios del arte conceptual en su versión más extrema en donde parece poco razonable sostener siquiera la posibilidad de algún tipo de encarnación que dé a luz apariciones concretas.

En diálogo directo con Seel, el propio Danto confirma la primera sospecha según la cual su estudio del fenómeno del arte no desestima la instancia estética que opera en las obras como vehículo de sus contenidos (Danto, 1998, p. 132). Lo que su argumento definicional supone es que las cualidades estéticas de toda obra no instancian esencia alguna respecto del estatuto de artisticidad de las mismas, y por lo tanto no desempeñan una función relevante en la configuración de dicho estatuto. Esto liga directamente con la segunda de las observaciones lanzadas contra su programa. Esto es, la idea de que si el *sentido encarnado* (embodiment) de las obras desarrolla un papel crucial en la constitución de ellas, entonces la dimensión estética forma parte de las mismas de un modo inevitable.

Cuando le fue objetado a Danto que sus candidatos a esencia del arte participaban asimismo de instancias no artísticas, complicando así la exclusividad pretendida, su estrategia fue la de introducir un tercer caso de aparente indiscernibilidad.¹⁰ De este modo, el tercer candidato a obra de arte que vuelve a introducir la indiscernibilidad como criterio tuvo que esperar algunos años hasta que el desarrollo natural de la historia del arte y de sus formas lo hiciese posible. Desde el interior del estilo que se conoció como *apropiacionismo*, de particular visibilidad en la década de los noventa, una nueva "caja brillo" complejizaría el escenario al tiempo que paradójicamente indicaría una posible solución. Si los tres casos ofrecen la misma apariencia su diferencia debe hallarse en el contenido que

10 Al ya tradicional par de ejemplos paradigmáticos de la semejanza por él tratados (el par Caja Brillo/Brillo Box) se le sumará una tercer "caja" indiscernible de las anteriores: *"Not Andy Warhol"* (1991) de Mike Bildo (Danto, 2005).

vehiculiza cada uno de ellos.

Así, lo que en definitiva marca la diferencia sustancial que otorga especificidad propia a cada ejemplo es el *contenido* (aboutness) que encarna cada uno, reforzando la relevancia que el trasfondo histórico-estructural del *artworld* (mundo del arte) desarrolla. El significado particular de cada obra debe encontrarse recuperando parte de la historia del arte y su propio devenir acontecimental a ella relacionado. Esto supone una complicación para el núcleo definicional propuesto por Danto, ya que destaca la importancia y primacía del *artworld* como instancia decisiva en la configuración de toda obra.

Recuperando el ejemplo predilecto acerca de la mismidad indiscernible entre homólogos (*caja Brillo* y *Brillo Box*), resulta sorprendente el modo en que la diferencia supuesta entre ambos ofrece la alternativa explicativa en torno al *contenido* y *sentido encarnado*. Es decir, lo que llama la atención es que tales puedan ser los candidatos a esencia. La sorpresa es resultado de una lectura de sentido común según la cual dichos candidatos a esencia del arte, lejos de corresponder privativamente al ámbito de lo artístico, parecen encontrarse presentes en muchas otras ocasiones. Es decir, no sólo una obra de arte poseería un *contenido* y estaría *encarnando su sentido*, sino que, del mismo modo, un objeto común a menudo cumple con la participación de ambos requisitos tornando deficiente la candidatura de aquellos en tanto definición (esencialista) de lo artístico.

Brillo Box (Warhol) desafía los límites del parecido. La caja *Brillo* (Harvey), por el contrario asume la presentación comercial de un producto de consumo. En tanto obra de arte, *Brillo Box* tiene propiedades de las que carece su homólogo comercial. De esta manera, Warhol irrumpe al interior del espacio artístico con la presentación transfigurada de un objeto cotidiano, vuelto ahora obra de arte. La

caja Brillo, originariamente pensada para promover el consumo sobre el objeto en cuestión (al parecer, pastillas de jabón), no supone desafío alguno al entendimiento ordinario acerca de la publicidad y sus objetos:

No se atribuye a Andy la brillantez del diseño de la *Caja Brillo*. El mérito es totalmente de Harvey. Lo que se atribuye a Andy es que hiciera arte de un objeto corriente de la vida cotidiana. Convirtió algo que nadie habría considerado arte en una obra escultórica. (Danto, 2011, p. 84)

Ahora bien, no resulta del todo claro que la *caja Brillo* carezca de contenido a la vez que lo desencarne. De hecho, parecería que tal producto –pensado para satisfacer algunos requisitos de la propaganda y el mercado–, también asume la propiedad de encarnar su contenido (significado). De modo que, su “ser acerca de” se halla representado por la función que desempeña en tanto indicación o llamado al consumo del producto comercial *Brillo*; mientras que el medio de representación material que asume para llevar a cabo tal objetivo, asumiendo la apariencia que toma, determina la encarnación de su sentido. Vale decir, Harvey podría haber escogido otra tipografía para la serie de inscripciones del paquete comercial, otra combinación de colores, etc. Sin embargo, pergeñó hacerlo del modo en que lo hizo, dando lugar a la *caja Brillo* común en los supermercados de la época.

Esto debería poner en cuestión la supuesta exclusividad de la esencia dantiana en torno a la obra de arte. Si algo como la *caja Brillo* posee asimismo contenido encarnado (*embodied meaning*), entonces dicho parámetro no es suficiente para contar en tanto diferencia exclusiva, privativa del arte. Su esencialismo, si lo tiene, no parece responder a las dos condiciones ofrecidas por Danto. La cuestión aquí supone un cuestionamiento acerca de la segunda de las condiciones mencionadas por Danto, es decir, el *embodiment* o “sentido encarnado”. La *caja Brillo* de Harvey no tuvo la intención de ser una obra de arte.

Esto, no obstante, no la invalida como tal. Sin embargo, así como la *Brillo Box* de Warhol hace un uso estilístico de un medio –gráfica publicitaria, diseño gráfico, etc.– no artístico pero cuyo resultado, contrario a aquella, no deviene obra de arte. La caja de Harvey es el envase comercial de un producto destinado al consumo.

A esto podría objetársele que la definición de un producto comercial ya encierra el requisito del “diseño publicitario” en la configuración de sí. Pero, para el caso, podría, del mismo modo, afirmarse que *Brillo Box* también publicita sin ser ése su objetivo, ni entrar en su definición. Es decir, no por estar de algún modo “neutralizada” por los parámetros inhibidores que suponen el marco contextual de museos y galerías, deja de publicitar lo mismo que cualquier *caja Brillo* del supermercado.

La indiscernibilidad entre los ejemplos sigue siendo el parámetro a derribar. El juego, no obstante, se complejiza con la introducción del tercer candidato (*Not Andy Warhol!*, M. Bildo). La diferencia, en última instancia según Danto, descansa en el ejercicio y necesidad de un tipo de crítica de arte diferente para cada uno de ellos. Así, la caja de Harvey no deja de ser lo que Danto toma por un ejemplo del “arte comercial”:

Las pastillas son GIGANTES. El producto es NUEVO. ABRILLANTA EL ALUMINIO RÁPIDAMENTE. El cartón transmite excitación, incluso éxtasis, y a su manera es una obra maestra de la retórica visual dirigida a mover las mentes hacia el acto de la compra y luego de la aplicación. (Danto, 2003, p. 27).

Su caja alude claramente al producto comercial de jabón Brillo. Harvey, desde luego, no pensaba en el resultado de que su creación pudiese corresponder al arte culto en lugar del arte comercial, cosa que sí ocurre en el caso de *Brillo Box* de Warhol. Ésta, por su parte, trata acerca del arte comercial. Warhol era un

enamorado de las cosas y productos de la vida cotidiana –cultura de masas–, y de alguna manera ese fue uno de los tantos homenajes celebratorios a su entorno y su época:

Warhol veía el mundo corriente como estéticamente bello y admiraba en gran medida cosas que Harvey y sus héroes habrían ignorado o condenado. Amaba las superficies de la vida cotidiana, lo nutricional y predecible de las mercancías enlatadas, la «poética de lo común y corriente». (Danto, 2003, p. 28).

Ambas cajas responden a retóricas de fondo diferentes y, sobre todo, logran explicarse a partir de ejercicios críticos diferentes. Es decir, responden a diferentes tipos de crítica de arte. Lo mismo sucede con la caja de Bildo. Ésta fue el resultado de una modificación estilística en el *artworld* ya que asume un desarrollo novedoso, por mucho que se le parezca a la *Brillo Box* –y, consecuentemente, a *caja Brillo*–. La caja de Bildo no podría haberse planteado siquiera en tanto obra de arte en los sesenta, ya que presupone el advenimiento del *apropiacionismo*.

La caja de Bildo responde, entonces, al tipo de crítica artística asociada con la cuestión de dirimir qué obra está siendo apropiada, sus motivos y su resultado; cosa que no ocurre con las otras dos:

Ocurre que sus cajas se parecen tanto a las de Harvey como las de Warhol, pero son sobre Warhol y no sobre Harvey, son cajas sobre lo que Warhol hizo sin especial interés ulterior sobre por qué lo hizo. La crítica de arte apropiada a Bildo –pero no a Warhol– es la crítica de arte generada por el apropiacionismo, esto es, qué obras han sido objeto de una apropiación apropiada y por qué. (Danto, 2003, p. 29).

Lo que Danto estaría mostrando detrás de estos ejemplos, es que finalmente lo que diferencia a toda obra de arte es su significado, y éste sólo es adecuadamente

alcanzado a través del ejercicio de la crítica artística pertinente a cada caso. El "todo es posible" (*anything goes*) de la era *posthistórica* en la que se encuentra el arte es tal siempre que exista para cada objeto (obra) una crítica de arte que lo ligue a determinado significado o contenido artístico. Sus candidatos a esencia funcionan operacionalmente siempre sobre ese trasfondo de teoría e historia que representa el "mundo del arte" (*artworld*).

Al comienzo de este apartado se hizo referencia a la complicación que ahora ha sido expuesta en torno al núcleo definicional del arte según el esquema dantiano. Lo que cabría advertir ahora es, sobre todo, que dicha complicación afecta asimismo a la objeción lanzada por Seel, ya que no será el *embodiment* quien desempeñe el rol decisivo en la configuración de toda obra, sino su *contenido* (aboutness). En el tramo final de su objeción al planteo "anti-estético" dantiano Seel señala una serie de ejemplos tomados de la práctica donde, a pesar de la casi inexistencia de objetos, cosas o instancias fenoménicamente perceptibles, resulta artísticamente valiosa la "no captura de lo dado estéticamente a los sentidos" en la recuperación paradójica de lo estético.

Habría, empero, algunos dispositivos que incomodan con su mera evocación. Pienso en la obra del artista conceptual Robert Barry de 1969 *Thoughts* consistente en la enunciación: "*All the things I know but of which I am not at the moment thinking*, 1, 36 pm, June 15, 1969". Más allá de que la obra suele devenir en un molesto contraejemplo del arte objetual, parece incluso imposible capturar, o siquiera ensayar la captura de todo aquello que podría configurar la extensión de la misma. "*Todas las cosas que conozco pero en las que no estoy pensando en este momento*, 1, 36 pm, 15 de Junio de 1969" parecería volver imposible todo intento de comprenderse o abarcarse. De este modo, la naturaleza misma de la obra parece debilitar la instancia sorpresiva que irrumpe desde la inexistencia de cosas

dadas a los sentidos. Tal instancia no promueve mayor sorpresa, ni demasiado sentido aquí.

La instancia decisiva en la definición, reconocimiento y legitimación de algo en tanto que obra de arte, siguiendo a Danto, es precisamente el contenido (significado, *aboutness*) que posee todo candidato correctamente auditado por una crítica que hace posible su recuperación histórica. Aquí, la dimensión estética de dicho candidato no parece ofrecer mayor relevancia. En el enfoque dantiano, la estética no desarrolla un papel de relevancia, siempre que se esté pensando la dimensión al arte en términos de aquello que lo define. Esto no invalida que tal dimensión estética participe del arte. Nada tendría demasiado sentido en el interior de las formas artísticas si lo estético dejase de participar en ellas. No es esto lo que está afirmando Danto. Su sospecha, oportunamente criticada y criticable, es que al momento de definir el arte la cuestión parece dirimirse en favor de la interpretación que supone todo reconocimiento. Nada parece aportar a ello lo estético, al tiempo que en ningún sentido ello supone que lo estético carezca de importancia para el arte.

A su vez, y de manera algo paradójica, el modo particular de aparecer que instancia Seel para las formas del arte (*aparecer artístico*) reclama el concurso de un devenir interpretativo cargado de conceptualización. De los tres modos de aparecer que acompañan y participan de lo estético, es precisamente el aparecer del contacto con las formas del arte el que exige una mayor información, excediendo con mucho la que provee la captura sensorial de los sentidos desde una dimensión exclusivamente estética.

Proyecciones finales

La historia de los vínculos entre estética y arte se encuentra plagada de

instancias verdaderamente enriquecedoras. Posiblemente, ambos campos del accionar y participar humanos se verían empobrecidos notablemente si dejaran de interactuar. Dudo que los autores aquí comentados se opongan a esta idea. Danto, sin dudas, no lo hizo aun cuando el abarque de su enfoque filosófico acerca del arte se ha visto vulnerado en más de una ocasión; Seel vería asimismo comprometido su programa teórico si lo hiciese. Pero, sobre todo, no encuentro motivaciones que justifiquen siquiera la sospecha de oposición en cuestión en cualquiera de los casos.

La propuesta de recuperación estética de Seel es suficientemente rica como para promover estudios y análisis que proyectan un horizonte de futuros prolíficos. Posiblemente motivado por la relevancia estética que fundamenta el accionar y el desarrollo de toda instancia de naturaleza artística, ensaya una crítica no siempre justa respecto del programa dantiano en su propuesta nuclear de la definición del arte. Su análisis del *aparecer artístico*, incluso, se acerca a la lectura que el propio Danto estaría dispuesto a aceptar según la cual la identificación de algo como obra de arte, su sentido y referencialidad, se desprenden de un accionar interpretante activo. Más allá del señalamiento de estas aparentes tensiones entre ambos enfoques, el estudio de la dimensión estética en su vínculo con el arte sin dudas hallará en la propuesta de Seel suficiente fundamento de prometedoras perspectivas, así como la historia del vínculo entre ambos dominios continuará seguramente promoviendo el intercambio, la relación y el enriquecimiento mutuo.

BIBLIOGRAFÍA

- Adajian, T. (2012), "The Definition of Art", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/art-definition/>.
- Clair, Jean (2000), "Duchamp at the Turn of the Centuries" (extracto de *Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris: Gallimard, 2000), *Tout-Fait*, 1, 3.

www.toutfait.com.

- Danto, A. (1964) "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, 61: 571-584.
- _____ [1981] (2004), *La Transfiguración del Lugar Común*, traducción de Ángel y Aurora Mollá Román (Buenos Aires: Paidós).
- _____ (1998), "The end of art: a philosophical defense", *History and Theory*, Vol. 37, N° 4, pp. 127-143.
- _____ (2000), "Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art", *Tout-Fait*, 1, 3. www.toutfait.com.
- _____ (2003), *La Madonna del Futuro*, Buenos Aires, Paidós.
- _____ (2005), "Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo", en Danto, Chateau y otros (ed.), *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, (Madrid: Antonio Machado) 19-40.
- _____ [1997] (2006), *Después del Fin del Arte: el Arte Contemporáneo y el Linde de la Historia*, traducción de Elena Neerman (Buenos Aires: Paidós).
- _____ (2011), *Andy Warhol*, Madrid, Paidós.
- Davies, S. (1990), "Functional and Procedural Definitions of Art", *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 24, N° 2, pp. 99-106.
- _____ (1991), *Definitions of Art*, New York, Cornell University Press.
- Lamarque, P. & Stein Haugom Olsen (ed.) (2004), *Aesthetics and the Philosophy of Art, The Analytic Tradition*, Massachusetts, Blackwell Publishing Ltd.
- Martínez Atencio, M. O. (2015), "Contextualismo o Esencialismo? Un Dilema en torno a la Filosofía del Arte de Arthur C. Danto." en: *Boletín de Estética*, CIF (Centro de Investigaciones Filosóficas), Programa de Estudios en Filosofía del Arte, Buenos Aires, Argentina, pp. 5-41.
- Martínez & Olvera Mateos, P. (2013), "Narración y autoconciencia. Una lectura crítica a los postulados dantianos sobre el fin del arte" en: *Ideas y Valores. Revista Colombiana de Filosofía*. Ed. Universidad Nacional de Colombia. N° 157, pp. 171-189.
- Rollins, M. (Ed) (1993), *Danto and his Critics*, Wiley-Blackwell
- Seel, M. (1998), "Art as appearance: two comments on Arthur C. Danto's *After the end of art*", *History and Theory*, Vol. 37, N° 4, pp. 102-114.
- _____ (2010), *Estética del aparecer*, traducción de Sebastián P. Restrepo (Madrid: Katz).
- Vilar, G. (2000), *El desorden estético*, Barcelona, Idea Books, s.a.
- _____ (2005), *Las razones del arte*, Madrid, Visor.

Recibido: 30/05/2018

Aprobado: 17/06/2018

Pensamiento artístico y experiencia estética en la filosofía de John Dewey. Aproximaciones desde *El arte como experiencia* y *Democracia y Educación*

Artistic thinking and aesthetic experience in the philosophy of John Dewey. Approaches from Art as experience and Democracy and Education

Juan P. Sosa¹
(UNMdP-UNLP)

*...un pensamiento (...) es creador:
una incursión en lo nuevo.*
(Dewey, 1998:140)

*El artista realiza su pensamiento en los medios
cualitativos mismos con que trabaja, y sus
fines se encuentran tan cerca del objeto
que produce que se funden directamente con él.*
(Dewey, 2008: 17)

Resumen:

En el presente trabajo nos proponemos realizar un acercamiento al pensamiento de John Dewey a través de dos obras fundamentales *El arte como experiencia* de 1934 y *Democracia y Educación* de 1916. En estas dos obras, pero

¹ Licenciado en filosofía. Becario de iniciación de UNMdP.

Cómo citar este artículo:

MLA: Sosa, Juan Pablo. "Pensamiento Artístico y experiencia estética en la filosofía de John Dewey. Aproximaciones desde *El arte como experiencia* y *Democracia y Educación*" *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°5 (2018): Pp. 92-109.

APA: Sosa, Juan Pablo. (2018) "Pensamiento Artístico y experiencia estética en la filosofía de John Dewey. Aproximaciones desde *El arte como experiencia* y *Democracia y Educación*". *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°5 (2018): Pp. 92-109.

Chicago: Sosa, Juan Pablo. "Pensamiento Artístico y experiencia estética en la filosofía de John Dewey. Aproximaciones desde *El arte como experiencia* y *Democracia y Educación*". *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°5 (2018): Pp. 92-109.

fundamentalmente en *El arte como experiencia*, nos interesa indagar particularmente en su teoría de la experiencia estética y artística teniendo en cuenta la producción del pensamiento en el arte. Consideramos que la pregunta por el arte y la experiencia estética, y la materialización de una experiencia en la obra de arte, involucra como cuestión transversal el pensamiento en el arte.

Palabras Claves: Arte- Experiencia- Pensamiento.

Abstract

In the present work we propose to approach John Dewey's thought through two fundamental works: Art as Experience of 1934 and Democracy and Education of 1916. In these two works, but fundamentally in Art as Experience, we are interested in investigating in particular in his theory of aesthetic and artistic experience taking into account the production of thought in art. We consider that the question of art and aesthetic experience, and the materialization of an experience in the work of art, involves transverse thinking in art.

Keywords: Art- Experience- Thought.

Introducción

En el presente trabajo nos proponemos realizar un acercamiento al pensamiento de John Dewey a través de dos obras fundamentales *El arte como experiencia* de 1934 y *Democracia y Educación* de 1916. En estas dos obras, pero fundamentalmente en *El arte como experiencia*, nos interesa indagar particularmente en su teoría de la experiencia estética y artística teniendo en cuenta la producción del pensamiento en el arte. Consideramos que la pregunta por el arte y la experiencia estética, y la materialización de una experiencia en la obra de arte, involucra como cuestión transversal el pensamiento en el arte.

Para el filósofo norteamericano toda experiencia autentica posee una cualidad estética por lo que una experiencia estética supera el ámbito propio del arte. Asimismo sus indagaciones en torno a la experiencia estética se inscriben en una teoría de la acción más general que atraviesa o alcanza a toda la actividad

humana y es necesario restablecer su vínculo con el arte. Además, la relación entre acción y experiencia resulta fundamental puesto que la idea de experiencia nos permite comprender mejor su teoría de la acción. E inversamente la acción o un enfoque particular de ella nos permitirán mejorar la comprensión de la idea de experiencia estética en su vínculo con la obra de arte y su producción. En este caso, nos proponemos indagar en cómo los conceptos mencionados se vinculan con la particularidad de la experiencia y la producción propiamente artística como forma de pensamiento.

Para ello, en el recorrido que nos proponemos desarrollar (que es tan solo uno de los recorridos posibles), pondremos especial énfasis en las ideas de; continuidad entre la vida y el arte, en la distinción entre la experiencia común y una experiencia estética, en la relación entre la experiencia y la acción en su triple enfoque, autoacción, interacción y transacción, y finalmente, en la producción artística como forma de pensamiento en relación con otras formas de pensamiento como lo son la filosófica y la científica.

Siendo esto el trabajo se divide fundamentalmente en tres partes. En la primera de ellas "Derrumbando los muros que separan la experiencia estética de la vida: contra el intelectualismo formal" nos introducimos en el planteamiento crítico de la propuesta que John Dewey desarrolla con respecto al estado de la obra de arte y las teorías del arte. Sobre este mismo aspecto desarrollamos la necesidad del planteamiento de una nueva teoría estética que implique el restablecimiento de una continuidad entre la experiencia estética y la vida. Luego, en "Acción, experiencia y acción transaccional" indagamos en el concepto de experiencia estética que vinculamos junto a los conceptos de acción y de transacción. Y finalmente en "El pensar del artista y la materialización de la

experiencia en la obra” analizamos el quehacer del artista como forma particular de pensamiento y su materialización en la obra de arte.

Derrumbando los muros que separan la experiencia estética de la vida; contra el intelectualismo formal

Los elogios extáticos de obras acabadas no pueden por sí mismo ayudar a comprender la generación de tales obras.
(Dewey, 2008:13)

Crítico de aquellas teorías que separan el arte de la vida cotidiana aislándola en un reino propio apartado de esta y archivándolo en museos o en galerías, John Dewey se propone conectar estrechamente la experiencia estética con la experiencia ordinaria o cotidiana. Se propone reponer las continuidades entre la dimensión estética y los fenómenos vitales cotidianos (cf. Perniola, 2016:153). Dicho de otro modo, se plantea *recobrar la continuidad de la experiencia estética con los procesos normales de la vida* (Dewey, 2008:11). A este respecto, la crítica que Dewey desarrolla en *El arte como experiencia* es doble, por un lado, se refiere al estado de la obra de arte, y por otro lado, aunque en estrecha relación, a la situación de las teorías del arte.

Con respecto al primer punto o aspecto, el estado de la obra de arte, la crítica va a consistir fundamentalmente en denunciar la separación entre la obra de arte y la experiencia humana o la obra de arte de la experiencia humana. En este caso la obra de arte se caracteriza por una existencia física externa a la experiencia humana, es decir, por una existencia separa de esta experiencia. Aquí las obras de arte, en su sentido más común, se identifican con los productos. Con el tiempo

estos productos llegan, además, a adquirir la categoría de clásicos. Creando convenciones para su interpretación que la aíslan de las condiciones humanas de las cuales obtuvieron su existencia y de las consecuencias que engendra en la experiencia humana. Efectivamente hay una separación que es, asimismo, acentuada por las condiciones históricas que imponen el capitalismo y el diseño de instituciones particulares tales como museos y galerías donde son almacenadas las obras. Esto trae como corolario el progreso de la idea del arte como separado de la vida cotidiana. Y tiene consecuencias en la apreciación del arte pues se reconoce solo como tal a los productos separados de la experiencia ordinaria. No obstante estas obras cumplen una función de acreditación del gusto y la posición económica de una cierta clase social. Con respecto al segundo punto o aspecto, sobre las teorías del arte, la crítica se focaliza sustancialmente en lo que el autor denomina las *teorías anémicas del arte*. Estas teorías parten del supuesto de aquella separación de la obra de arte de la experiencia humana, aislando el producto del proceso y enfatizan el carácter contemplativo del arte, en el cual en su carácter de externo no habitaría junto a ninguna otra criatura.

En resumidas cuentas, para Dewey la necesidad de una nueva teoría estética proviene fundamentalmente de dos problemas. Por una parte, que las obras de arte se han aislado de las condiciones humanas de las cuales obtuvieron su existencia y de las consecuencias que estas mismas obras generan en la experiencia. Y, por otra parte, que en las teorías estéticas hay un sentido común generalizado que coloca el arte en un reino separado, desvinculándolo de los materiales y aspiraciones de toda otra forma de esfuerzo humano (cf. Dewey, 2008:3-14).

De esta manera, para comprender la experiencia estética es necesario

derrumbar los muros que la separan de lo cotidiano y vincularla con la vida. Pues bien, si queremos advertir la generación de una obra de arte su indagación no consiste o no debería consistir, como el intelectualismo formal procura, en pensar la obra de arte a partir de su forma acabada aislada en un museo o galería sino en pensar la obra de arte a partir de sus condiciones concretas de emergencia. Es decir, no consiste en pensar la obra desde una forma abstracta terminada e ideal para remontarse a sus condiciones de emergencia, sino a la inversa, pensar las condiciones materiales y concretas de emergencia que hacen posible una obra artística en su término.

En este sentido, el arte y la filosofía, según Dewey, deben prevenirse de aquellas abstracciones del intelectualismo formal que separan las obras de arte de sus condiciones de emergencia, que la aíslan de las condiciones en las que nace y en las que actúa en la experiencia. La filosofía debe ser crítica de estos prejuicios. En este caso, la tarea que el filósofo norteamericano se plantea realizar es trazar las continuidades de la experiencia artística con los hechos, las acciones y pasiones de la experiencia ligada a los medios y a los objetos de cualquier otra forma de esfuerzo, de intento, de fracasos o de éxito humano. Pues bien, si queremos efectivamente comprender los objetos artísticos y la experiencia estética es necesario tener en cuenta sus condiciones de emergencia material concreta en la experiencia y considerarlas. Debido a que *la naturaleza de la experiencia está determinada por las condiciones esenciales de la vida* (Dewey, 2008.14)

Siendo esto, las condiciones de emergencia material concreta de la experiencia estética, de la obra de arte o de los objetos artísticos, son las de la vida en relación con su entorno. Es considerar el arte y la experiencia en relación con la vida que se desarrolla en un entorno concreto que la determina e involucra

procesos de continua lucha e interacción con el mundo. Así pues, la experiencia abarca todo lo que la criatura viviente que es el hombre hace o padece, todo aquello que lo afecta y el modo en cómo este afecta a las cosas. Pero establecer las continuidades entre el arte y la vida no es lo único que John Dewey se propone realizar sino que, a partir de ello, además, se propone establecer las características específicas de la experiencia propiamente artística. Las características específicas de la experiencia que provocan las artes. Pues para comprender el arte, para comprender qué es una obra de arte, es necesario entender previamente que es la experiencia estética o qué tipo de experiencia es una experiencia estética.

La vida es o está siempre situada en un momento, en un ambiente, y el arte es una forma de acción. Siendo que la vida es siempre situada y el arte es una forma de acción, una experiencia estética surge como goce ante una situación problemática o conflictiva que es transformada en una totalidad con sentido. De esta manera, la experiencia estética tiene un significado asociado a la supervivencia, y el goce se encuentra en la sensación de plenitud y realización experimentada en la integración que se produce cuando se establece nuevamente el control sobre la situación vital. El arte es una acción con propósito que trae al mundo algo que no existía antes y la experiencia es un arte en sentido práctico porque es obrar, porque es producir, es transformar. Entonces, el arte es una acción con propósito porque apunta a la transformación de algo dado con el objeto de ensanchar y profundizar la experiencia. Pues cuando la experiencia es llevada a término implica un crecimiento o un mejor ajuste de la criatura con su ambiente. Una experiencia estética o "vivir una experiencia" es la que se produce cuando se vive ese momento de integración, estabilidad y plenitud de significado que se vuelve a establecer y nos deja un crecimiento de la experiencia.

Entonces, no hay para Dewey una oposición radical entre la experiencia común u ordinaria y la experiencia estética. Toda experiencia tiene cualidades estéticas y es susceptible de convertirse en una experiencia estética. Sin embargo, la experiencia estética se distingue de la experiencia ordinaria por su momento especial. Dewey describe y caracteriza la experiencia según tres rasgos: su relación con lo vital, que es una actividad, y que tiene cualidades estéticas (Di Gregori, 2008:1-2). No hay una oposición entre la experiencia y una experiencia estética puesto que cualquier experiencia puede convertirse en experiencia estética. Esto sucede si, en vez de ser interrumpida y abandonada, la experiencia es retomada y llevada a su término. Por lo tanto, mientras que la experiencia común se caracteriza por ser fragmentaria, huidiza e inconclusa, aquello que caracteriza a una experiencia estética es su conclusión. De ahí la distinción que el filósofo norteamericano realiza entre la experiencia y una experiencia.

Acción, experiencia y acción transaccional

La experiencia, en el grado que es experiencia, es vitalidad elevada.

En vez de significar encierro dentro de los propios sentimientos y sensaciones privadas, significa un intercambio activo y atento frente al mundo: significa una completa interpenetración del yo y el mundo de los objetos y acontecimientos.

(Dewey, 2008:21)

Cuando percibimos un objeto estético se produce una intensificación de la experiencia. En este momento especial el individuo deja de vivir en un estado de dispersión y distracción para vivir "una experiencia". Que cuando llega a término el individuo siente como un estado de completa satisfacción por algo realizado. Lo que Dewey llama "una experiencia", en contraste a la dispersión y distracción de las experiencias, es una experiencia en sentido estético. El arte es una forma de

producir este tipo de experiencia marcada por un sentido de acto terminado, completo y lleno de significado. En este sentido el arte es una forma de crear ocasión de "vivir una experiencia". Así, en una experiencia artística se produce una intensificación emotiva de los rasgos significativos de la experiencia, o lo que Dewey llama una vitalidad elevada.

Anteriormente dijimos que el arte es una acción con propósito que trae al mundo algo que no existía antes y que la experiencia es un arte en sentido práctico porque es obrar, porque es producir o transformar. Por lo que por medio del arte encontramos aquí que hay un estrecho vínculo entre acción y experiencia. Pero ¿de qué tipo de acción estamos haciendo referencia aquí? A este respecto tenemos que realizar una serie de distinciones y aclaraciones. Así, como la experiencia puede dividirse entre la experiencia ordinaria y una experiencia estética, cabe distinguir también, siguiendo el trabajo de Cristina Di Gregori, tres diferentes enfoques de la acción, estos es: la autoacción, la interacción y la transacción.

El enfoque de la autoacción es aquel que presenta a sus objetos como acabados en sí mismos y caracterizables de forma completamente independiente de las relaciones que mantenga con otros objetos (...) En el enfoque interaccional, en cambio lo atribuye a quienes sostienen que hay relaciones entre las cosas (...) pero considerando que cada cosa está ya definida y completa de modo independiente de las interacciones en que participa(...) en el enfoque transaccional (...) los polos de la transacción sólo son definibles dentro del sistema y por referencia de uno a otros, sin que pueda asumir una caracterización, descripción o conocimiento de dichos elementos que sea previo a la transacción misma.(Di Gregori, 2015:5)

A propósito de esta distinción de los tres enfoques de la acción nos interesa resaltar lo siguiente. Mientras que en los enfoques de la autoacción y la interacción las relaciones no son determinantes ni constitutivas del objeto, en el enfoque de

la transacción las relaciones si resultan ser determinantes y constitutivas del objeto. Ahora bien, inserta en el ámbito de la acción- una novedosa teoría de la acción- la experiencia es estética en la medida en que nos entregamos, nos dedicamos y luchamos por ella en su manifestación plena. Independiente del éxito o el fracaso práctico la acción que es plena e integralmente tal es estética. Es en este sentido que el artista es un hombre de acción y el arte es una acción (cf. Perniola, 2016:154). El artista es un hombre de acción que lucha y se entrega a un proceso por la manifestación plena de una experiencia. Una experiencia estética que no es necesariamente placentera. Pues tanto el placer como el dolor son emociones y como cualquier otra emoción deben vincularse a la experiencia como proceso. Y para que la experiencia devenga estética se tiene que producir una lucha que implica sufrimiento y dolor.

De esta manera, la emoción adquiere verdadero significado cuando pertenece y afecta a un sujeto que se encuentra comprometido con una lucha que provoca una suspensión, una suerte de espera o una incertidumbre sobre el resultado y una tensión hacia el desarrollo de la experiencia. La duda sobre cómo concluirá esta experiencia es un factor estético determinante debido a que nos permite observar una experiencia como una unidad dinámica y móvil que se compone de acciones y pasiones. Esto resulta fundamental para comprender porque Dewey habla de experiencia estética y no de acción de estética. Habla de experiencia estética porque acción y pasión se alternan y se componen. Esto quiere decir que distingue experiencia de acción en dos de sus enfoques como son la autoacción y la interacción. Pero no precisamente del tercer enfoque de la acción que es la transacción. En ese enfoque la acción es entendida como transacción con el mundo externo, por lo que más que de acción cabe hablar de transacción o

acción transaccional, es decir, de mutua adaptación entre el individuo y el ambiente (cf. Perniola, 2016:155). Donde acción y pasión si se alternan y se componen. Aquí la transacción o la acción transaccional posibilita acentuar el carácter de agente y paciente del sujeto en los procesos interactivos y el carácter agencial del mundo material (cf. Di Gregori, 2015:7), y nos permite comprender mejor el estrecho vínculo que la experiencia o una experiencia tiene con la acción en el pensamiento de Dewey².

El pensar del artista y la materialización de la experiencia en la obra

*El artista tiene sus problemas y piensa al trabajar,
pero su pensamiento está más inmediatamente incorporado al objeto.*
(Dewey, 2008: 17)

Nos queda mencionar dos aspectos sin los cuales una experiencia estética no sería totalmente completa o no se encontraría completamente desarrollada. Por una parte, el quehacer del artista en tanto creador, y por otro lado, la materialización de una experiencia en la obra de arte. La criatura viva que es el artista piensa al trabajar, piensa al crear la obra afirma el filósofo norteamericano según la cita más arriba mencionada. En el capítulo XI, *Experiencia y pensamiento* de la obra de 1916 *Democracia y educación*, Dewey precisa aquello que entiende por pensar o reflexionar y la relación que el pensamiento mantiene con la experiencia. El pensamiento o pensar es el discernimiento de la relación que existe entre lo que tratamos de hacer y lo que ocurre como consecuencia (CF. Dewey,

2 Como lo expresa Cristina Di Gregori en *La teoría de la acción en John Dewey: algunas claves para su interpretación*. Xº Jornadas de Investigación en Filosofía. Departamento de Filosofía, FaHCE, UNLP. 19 al 21 de agosto de 2015, pp 7. "Dewey sigue usando el concepto de interacción bajo la carga del significado de lo transaccional"

1998:128) Añade, además, que sin algún elemento de pensamiento no es posible una experiencia con sentido, dicho de otro modo, una experiencia con sentido solo es posible con algún elemento de pensamiento. El discernimiento y descubrimiento de las relaciones entre el hacer y sus consecuencias se hace explícito en la experiencia de ensayo y error. En este caso se produce un cambio significativo de la cualidad de la experiencia que Dewey llama reflexivo por excelencia. *El cultivo deliberado de esta fase del pensamiento constituye el pensar como una experiencia definitiva* (Dewey, 1998:129). Entonces, entre lo que hacemos y las consecuencias resultantes de aquel hacer el pensamiento es el esfuerzo intencional para descubrir las conexiones específicas de modo que ese hacer y sus consecuencias lleguen a ser continuas en un desarrollo unificado. Siendo esto, pensar en este caso es hacer explícito un elemento inteligente en la experiencia (Cf. Dewey, 1998:129).

Al igual que el científico, el artista piensa, no hay una diferencia de calidad entre un pensamiento y otro sino de tempo y de énfasis. Mientras que el artista se interesa por enfatizar la fase de la experiencia en las que se realiza la unión, el científico se interesa por problemas en los cuales se destaca la tensión entre la observación y el pensamiento. Además de una diferencia de énfasis hay una diferencia de proximidad con el objeto. Pues en contraste del pensamiento científico en el que su objeto está más alejado debido a que opera con símbolos, palabras y signos matemáticos. El pensamiento artístico se encuentra inmediatamente incorporado al objeto, sus fines se funden directamente en él, puesto que realiza su pensamiento en los medios cualitativos mismos con que trabaja (cf. Dewey, 2008:17).

No obstante, incluso en el pensamiento intelectual *una experiencia de*

pensamiento tiene su propia cualidad estética (Dewey, 2008: 44). Y si el pensamiento intelectual es diferente de las experiencias estéticas lo es solo en su material. El artista piensa de modo tan intenso, penetrante y riguroso como el científico (cf. Dewey, 2008:53). Piensa en términos de relaciones de cualidades, captando conexiones entre lo que ya ha hecho y lo que debe hacer. En este sentido, al igual que el filósofo o el pensamiento filosófico el artista también tiene que resguardarse de los prejuicios que sobrecargan la experiencia.

El punto de partida de todo proceso de pensar es algo que ocurre, algo que tal como se halla es incompleto o sin realizar. Su sentido está literalmente en lo que va a ser, en cómo va a resultar. (Dewey, 1998:129-30)

Efectivamente el artista piensa al trabajar, al crear la obra, y como toda criatura viva tiene y afronta sus propios problemas. En primer lugar, para crear el artista se encuentra en contacto con su entorno en el que se debate entre el puro fluir y lo terminado-entre lo que podemos incluir los prejuicios- como problemas o imposibilidades. De esta manera cuando Dewey afirma que el pensar acontece con referencia a algo que se halla incompleto o que todavía están ocurriendo, quiere decir que el pensar ocurre ante lo problemático, lo incierto o lo dudoso. Por el contrario en lo terminado, en aquello que está completo y asegurado, no hay reflexión, no hay pensamiento. En este sentido el pensamiento es un proceso de indagación o de búsqueda de aquello que no se tiene a mano. Por tanto supone un peligro, dado que no puede ser garantizado por adelantado, pero por esta misma razón, es una aventura a lo desconocido (Cf. Dewey, 1998: 131) En segundo lugar, se dispone a transformar una materia prima que puede ser el sonido, el color, etc., según la expresión artística. El artista *debe ver cada conexión particular del*

hacer y el padecer en relación con el todo que desea producir. Aprender tales relaciones es pensar, y uno de los modos más exactos de pensamiento (Dewey, 2008:53) En este proceso ha pasado por una serie de energías y situaciones producto de la continua acción-movimiento, o mejor dicho, transacción, que culminan en la obra de arte o la consumación de una experiencia estética.

Para Dewey la creación de una obra de arte es la transformación de materiales en un objeto expresivo en el curso de una experiencia emocionalizada y en la que los materiales son trabajados por el artista para que entren en nuevas relaciones. Para lo que se requiere que el artista sea un experimentador que expresa una experiencia a través de medios y materiales que pertenecen a un mundo común y público. Lo que implica que debe resolver ciertos problemas que también tiene que resolver todo aquel que se enfrenta con la obra. Pues percibir más que un mero reconocer es un proceso que incluye la acción y garantiza una cierta tensión constitutiva de la obra de arte que nos proporciona un crecimiento de la experiencia.

Un pensamiento (lo que una cosa sugiere, pero no como se presenta) es creador: una incursión en lo nuevo. Supone algún espíritu de invención. Lo que sugiere debe ser, en efecto, familiar en algún sentido; la novedad, la creación inventiva, se adhiere a la nueva luz en que es vista, al uso diferente a que se aplica (Dewey, 1998:140).

El pensamiento es creador en la medida que eso implica un salto de lo dado (o el cómo se presenta, de lo que está allí asegurado) a lo desconocido, una salto de lo conocido a lo desconocido. Como lo expresa Dewey, una incursión en lo nuevo. En el que lo que se sugiere hace de nexo entre lo dado y lo nuevo, y en este sentido lo nuevo se adhiere a lo que una cosa sugiere. Esto sucede con toda gran

invención, con toda gran producción artística, en todo aquello que produce un verdadero aumento de experiencia (Cf. Dewey, 1998:140). Una experiencia no es posible en el puro fluir o lo desconocido ni en un mundo terminado o lo dado, solo es posible en medio de estas dos imposibilidades, de estos dos problemas. Una experiencia que logra alcanzar su grado pleno de desarrollo o de esteticidad cuando se materializa en una obra de arte. Dicho de otro modo, una experiencia estética es un fenómeno que encuentra su culminación en la realización de la obra de arte, pues de lo contrario es un mero sentir individual.

Cuando una experiencia se materializa o se concreta en una obra se hace transmisible y socializable, es decir, comunicable³. Este es un aspecto más de la experiencia estética, pues si la experiencia o una experiencia no se materializan o concreta en una obra perceptible para los demás, la experiencia queda incompleta. Una obra de arte es siempre e implícitamente de dominio público por su existencia física y pertenencia a un mundo común. De esta manera hay una coparticipación de la dimensión estética y la dimensión artística. Pues una experiencia se considera completa (estética) cuando se materializa en una obra de arte dejando de ser un mero sentir individual y haciéndose perceptible a los demás. La dimensión estética de una experiencia se completa en la dimensión artística. En el que en la obra de arte el proceso es tan importante como su conclusión.

Consideraciones finales

Cuando Dewey se propone reponer las continuidades entre la dimensión estética y los fenómenos vitales cotidianos nos plantea que para dar cuenta de la

3 La comunicación puede estimular a la otra persona a comprender la cuestión por sí misma y a pensar una cosa semejante, o puede extinguir su interés intelectual y suprimir su esfuerzo incipiente para pensar. (Dewey: 1998, pp141).

generación de una obra de arte hay que pensar esta obra a partir de sus condiciones concretas de emergencia. Es decir, hay que tener en cuenta sus condiciones de emergencia material concreta en la experiencia y considerarla. Estas condiciones son las de la vida en relación con un entorno que implica procesos de continua lucha e interacción con el mundo. Pues bien la experiencia abarca todo lo que la criatura viviente que es el hombre, que es el artista, hace y padece, todo aquello que lo afecta y el modo en cómo afecta a las cosas. Entonces entre el arte como forma de acción con el propósito de traer algo nuevo al mundo en relación con la vida y la vida situada en un momento y en determinadas condiciones, emerge la experiencia estética como transformación, como crecimiento, como un mejor ajuste de la criatura al ambiente.

Como mencionamos anteriormente, cualquier experiencia (fragmentaria, huidiza e inconclusa) puede convertirse en una experiencia estética a condición de que llegue a su conclusión. Una experiencia que es para Dewey vitalidad elevada, un intercambio activo y atento frente al mundo, una interpenetración del yo y el mundo. Y, en este sentido, es una tras-acción o una acción transaccional, pues acción y pasión se alternan, se componen. En este sentido, el arte es una forma (de pensamiento) de crear ocasión de vivir "una experiencia" que es estética en la medida en que nos entregamos, nos dedicamos y luchamos por ella en su manifestación plena. Y el artista es un hombre de acción, un pensador, que lucha y se entrega a un/ en un proceso por la manifestación plena de una experiencia. Después de todo no hay experiencia con sentido sin algún elemento de pensamiento, el discernimiento y descubrimiento de las relaciones entre el hacer y sus consecuencias.

Entonces pensar es para Dewey discernir las relaciones que existen entre lo

que tratamos de hacer y lo que ocurre como consecuencia. El artista piensa al crear una obra y su pensamiento esta inmediatamente incorporado en ella. Entre lo que hacemos o el artista hace y las consecuencias resultantes de aquel hacer, el pensamiento es el esfuerzo intencional para descubrir las conexiones específicas de modo que ese hacer y sus consecuencias lleguen a ser continuas en un desarrollo unificado. Este pensamiento artístico se encuentra inmediatamente incorporado al objeto, la obra, sus fines se funden directamente en él o ella, puesto que realiza su pensamiento en los medios cualitativos mismos con que trabaja.

En resumidas cuentas, pensar es crear en este caso una obra de arte, es producir relaciones, es un salto entre lo determinado y lo indeterminado, de lo conocido a lo desconocido. En términos del mismo Dewey es una incursión en lo nuevo que produce un verdadero aumento de la experiencia, y que al materializarse en una obra provoca a todo aquel que se encuentre con ella. En este acercamiento a las reflexiones de John Dewey en torno al arte, la experiencia y el pensamiento, hallamos la unificación de pensamiento y acción convergiendo en la experiencia, una experiencia estética y artística que se materializa en una obra de arte.

BIBLIOGRAFÍA

- Dewey, J. 2008. *El arte como experiencia*. trad, Jordi Claramonte. Barcelona, España. Paidós.
- Dewey, J. 2017. "El arte en la educación- la educación en el arte". Trad, Fabio Campeotto y Claudio Marcelo Viale. *Cuestiones de filosofía*. N° 21-vol. 3 Año 2017. ISSN 0123-5095. P. 171-176.
- Dewey, J. 1998. *Democracia y educación. Una introducción a la filosofía de la educación*. trad, Lorenzo Luzuriaga .Madrid, España. Ediciones Morata.
- Perniola, M. 2016. *La estética contemporánea*. trad, Francisco Campillo. Madrid, España. La balsa de las medusas.

SOSA, JUAN, PABLO

Pensamiento artístico y experiencia estética en la filosofía de John Dewey

- Di Gregori, M-C. *Acerca del arte, la ciencia y la acción inteligente*. Actas de las VII Jornadas de investigación en Filosofía para profesores, graduados y alumnos. 10,11 y 12 de noviembre de 2008. Departamento de Filosofía, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.
- Di Gregori, M-C. *La teoría de la acción en John Dewey: algunas claves para su interpretación*. Xº Jornadas de Investigación en Filosofía. Departamento de Filosofía, FaHCE, UNLP. 19 al 21 de agosto de 2015.

Recibido: 25/05/2018

Aprobado: 30/06/2018



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel



Reseñas

La maquinaria imaginaria

Reseña de Aira, César. *Evasión y otros ensayos*. Ed. Literatura Random House, Buenos Aires: 2018, pp. 128.



Evasión y otros ensayos se inscribe, paradójicamente, dentro de la definición que el propio Aira ha adoptado para su producción ficcional como “ensayos disfrazados de novelas”. Ciertamente, *Evasión* no es una ficción, menos una novela, pero sí una serie de ensayos. A pesar de ello, la encrucijada que nos acerca esta definición esbozada por el escritor argentino, implica su producción ensayística como la constante subterránea de muchos de sus trabajos. *Evasión* tal vez sea el otro extremo de dicha implicación.

En este libro, Aira presenta en los extremos de un mismo índice los ensayos “Evasión”, y “El ensayo y su tema”, abriendo con una problematización de las novelas actuales y cerrando con un ensayo sobre el tema de los ensayos; pero crea espacios entre medio, postergando la pregunta por la inmediatez cronológica

generada por esos dos ensayos que bien podrían seguirse uno del otro.

Evasión y otros ensayos responde a una construcción que se aclara (o se realiza) al avanzar en su lectura. Queda claro ya en el título que la evasión en la literatura en general, y su abandono en la novela contemporánea en particular, es lo que más concierne a la existencia de este libro. De modo absolutamente frontal y coherente, Aira explicita su posición: la literatura de evasión ha muerto.

Los novelistas, aún más los jóvenes, encuentran cada vez menos motivos para proponer un escape. En sus historias, los autores han abandonado la construcción espacial de la representación, la pausa descriptiva que interrumpe la acción por un momento. Se abandona la espacialización del relato, el escape en función del cual el antiguo novelista ordenaba toda la historia, daba a la literatura su valor propio y mostraba desnudo al lenguaje. Hecha a un lado la necesidad de la dimensión espacial en las narraciones, la evasión y la maquinaria imaginaria necesaria para evadir un conflicto se cierran en un giro inevitable hacia la dimensión temporal, cronológica y autorreferencial de las historias.

Así, en el decurso del libro, el problema de la forma de producción y la calidad literaria actual, se apoyará a su vez en otros dos elementos: la temporalidad y el Yo. En cada ensayo, la dinámica que hace al cuerpo del texto se dará en torno a la recepción/producción del tema planteado en cada ensayo, atendiendo al desdoblamiento del sujeto en cada uno de los roles y su juego sobre el telón de fondo ineludible de la temporalidad.

El segundo ensayo, "Un discurso breve", atravesará estos dos elementos con el eje de la calidad como motivo literario. En principio desde el lugar del lector, receptor, que inexorablemente juzga la obra; luego, desde el escritor, que intenta mejorarla a pesar de que otras bifurcaciones (del tipo vida/obra), cuestionen su ocupación del tiempo. Seguido, "Raymond Roussel. La clave unificada" atenderá a

cómo el "Procedimiento" usado para crear argumentos por dicho autor francés es algo concerniente al escritor y no al lector, a quién se le oculta ese mecanismo. Por fuera de ello, lo que viene a presentarse como motivo y clave de escritura es la ocupación del tiempo, por sobre el método, que auspició, con mucho, la presentación desnuda de la literatura. El tercer ensayo, "Dalí", aborda la cuestión del genio en su autoenunciación en primera persona, la forma en que ello se liga a un talento excesivo en la producción artística, pero sobre todo al Yo. En este sentido, Aira observa los vínculos entre un Yo que, en el extremo de su idolatría, se presenta como una tercera persona. Aquí, sobre todo en Dalí, el "Yo soy un genio" construye su excepcionalidad entre el antes y el después de enunciar dicha frase. Con un mito personal anterior al Yo y otro posterior al mismo, cuyo ángulo de excepcionalidad no exime la temporalidad en el sentido ya mencionado.

En el quinto ensayo, como dijimos, el tema es el ensayo mismo. Aquí, encontramos elementos sobre los que el propio Aira puso andar la escritura de este libro. Entre otros asuntos, la ubicación del tema, los contrapuntos con la novela, el vínculo contenido-forma y hasta el formato del título provocan la relectura simultánea, la revisión de lo leído hasta aquí, aun cuando no hemos terminado *Evasión*. Aquí lo previo, la anterioridad como aquello que determina la escritura de cualquier ensayo, pone frente a nosotros, otra vez, esa temporalidad que no es independiente del sujeto que, receptor o productor, se halle frente a la obra.

Este fijar la atención en torno a lo previo es el guiño definitivo para retomar las inquietudes filosóficas que atraviesan todo el libro. La cuestión del Genio tematizada en Dalí, y la oposición de éste con Duchamp, como perfiles simétricamente opuestos de una problemática fundamental de la Estética Filosófica: la relación entre arte y sociedad, o la reconciliación del arte con el

pueblo. Oposición prefigurada desde otros momentos del libro y que se ramifica en cuestiones diversas. Partiendo de una reconfiguración *poiética*, propia de una modificación en la calidad de vida de los novelistas contemporáneos, Aira señala cómo impacta creativamente la privatización del conflicto social, internalizado en forma de psicología. Analizando, sin abandonar del todo lo anterior, el momento histórico en que se concebía a la novela como un medio para crear en el lector un compromiso con los conflictos sociales.

No quedan afuera por ello la exigencia de calidad, como única justificación para toda literatura que, de lo contrario, carece de función ante la sociedad; ni tampoco el juicio estético, situado dentro de la experiencia estética misma, más allá del placer y las pretensiones culturales que el receptor de la obra intente dejar de lado. Así, Aira introduce la inextricable dificultad de lo indiscernible dentro de la obra, entre lo producido, el procedimiento de su producción y cuál es la recepción, necesaria o no, de dichos elementos constitutivos.

El autor retoma así, al final del libro, cuestiones importantes para toda consideración estético-filosófica del arte. Por un lado, el incremento durante los setenta de la no-ficción, en línea con el fervoroso auge y difusión, en términos políticos, de las "ciencias humanas"; por el otro, y como mínimo, dos orígenes posibles del arte: su punto de partida como una elección enteramente libre, y su principio subversivo al romper el aislamiento basado en la obsesión por intereses unívocos.

De esta manera, nos encontramos ante la temática misma del ensayo como el regreso a la temática propia y llegada al punto de partida del libro. El propio Aira ha tejido la sucesión de estos ensayos de un modo que puede ser leído como un gesto de evasión. En *Evasión y otros ensayos*, el tiempo, la categoría mental más pobre que poseemos según el autor, encuentra entre el primer ensayo y el último,

una operatoria que escenifica y espacializa la dinámica del libro. Ese espacio que Aira abre no es cuantitativo, sino cualitativo. Así como el interrogante final que se abre sobre nuestro vínculo actual con la literatura es, al mismo tiempo, una repregunta permanente por lo previo.

Guillermo López Geda
Universidad Nacional de Mar del Plata
glopezageada@gmail.com

Recibido: 20/06/2018
Aprobado: 15/07/2018

Hacia un materialismo absoluto



Reseña de Gutiérrez, Edgardo, *Lo estético: percepción y placer*, Buenos Aires (Argentina), Prometeo Libros, 2017, pp. 230.

Uno de los problemas que la práctica filosófica debió enfrentar casi desde sus inicios es el del trabajo con su tradición. En nuestro suelo latinoamericano se han ensayado diversas posturas, desde el rechazo en bloque de la tradición occidental hasta la fidelidad casi sacerdotal a ciertas corrientes y autores. Entre la multiplicidad de posibilidades intermedias, Edgardo Gutiérrez propone una suerte de constructivismo que, afirmándose sobre la gran herencia que reconoce en Tales de Mileto su palabra inaugural, se libera, sin embargo, de todo servilismo conceptual para crear su propio camino. Así, lejos del mero comentario, pero también de cierto anti-academicismo, el autor propone reunir, *bajo la guía de una idea*, algunos de los aportes más relevantes que la tradición ha legado para pensar *lo sensible*.

La *idea* se enuncia en primer lugar como una tarea: dar cuenta de "*lo puro*

del *fenómeno estético*" (Gutiérrez, 2017: 12). El método propuesto se apoya, por un lado, en la *arquitectónica* de Kant; por otro, en la *intuición* de Bergson. Fiel al primero, se trata de construir un *sistema* que permita articular una gran variedad de conocimientos filosóficos en torno de lo estético. En la estela del segundo, Gutiérrez propone analizar las *tendencias puras* que recorren la experiencia sensible. La estética misma, en tanto disciplina filosófica, es sometida al método bergsoniano, en la medida en que es posible aislar, en sus poco más de dos siglos de vida, dos direcciones antagónicas: por un lado, una tendencia metafísica, anclada en el subjetivismo moderno que selló su acta de nacimiento; por otro, una inclinación que "tiende hacia la disolución de los elementos metafísicos que marcaron su origen" (18). La apuesta de Gutiérrez radica en profundizar la tendencia anti-metafísica en dos direcciones: una teoría de la "percepción no conceptual" (18) y una ontología del placer. Una *estesilogía* y una *hedonología* fundan, entonces, el proyecto de una estética pura en clave materialista, y organizan el libro en sus dos partes complementarias.

La idea rectora impone, junto a la unidad sistemática de la propuesta, un recorrido no cronológico por la historia de la filosofía. Orientarse en el pensamiento es, parece decirnos Gutiérrez, elegir la brújula adecuada para guiarnos en esa gran biblioteca donde coexisten los sistemas filosóficos de la historia. La mera cronología es una mala brújula. Quien guía el recorrido es, por supuesto, la *idea*. Bajo su luz, Aristóteles puede, por ejemplo, ser presentado como una suerte de pensador posfreudiano, al menos en lo que hace a su teoría del placer (196); o bien, la respuesta a problemas irresueltos por la fenomenología puede surgir de un paisaje conceptual construido entre el epicureísmo y el nietzscheanismo (79 y ss.). El camino para despejar una teoría de lo puro sensible

es sinuoso y recorre gran cantidad de territorios filosóficos. La pluma de Gutiérrez se desplaza con gran solvencia por esa multiplicidad de pensamientos, sin caer nunca en meros tecnicismos ni jergas vacías, pero sin renunciar tampoco al rigor y la precisión conceptual. El estilo es límpido y la lectura fluida, sin perder nunca de vista la guía de la idea.

La estética kantiana marca, en la empresa de Gutiérrez, el punto de partida ineludible, en la medida en que Kant fue el primero en despejar el camino hacia una doctrina pura de la percepción y el placer (percepción no conceptual y placer desinteresado). Ahora bien, dado su anclaje en una metafísica del sujeto, el diálogo con el sistema kantiano es necesario pero no suficiente. El despliegue y construcción del sistema exigen, entonces, reconocer en Kant los elementos que van más allá de Kant, movimiento paralelo al de aislar en la estética las fuerzas que tienden a liberarla de la teoría moderna del sujeto. El conjunto de este recorrido es presentado, finalmente, como un *"prolegómeno al sistema del materialismo absoluto, o empirismo impersonalista"* (207). En lo que sigue intentaremos seguir algunas de las líneas fundamentales de este proyecto.

De la caverna platónica a la cueva de los sueños olvidados

Un aspecto central del diálogo con Kant gira en torno del rol de la imaginación en la doctrina de las facultades. La teoría de la percepción que ocupa la primera parte del libro tiene allí su puntapié inicial. Se trata de liberar a la imaginación del doble cepo al que la sometió Kant: el del *sentido común* por un lado, y el de la *universal comunicabilidad* del juicio de gusto por el otro. Heidegger da la primera pista en esa dirección al mostrar cómo, de la primera a la segunda edición de la *Crítica de la razón pura*, la imaginación se subordina al

entendimiento, clausurando la vía para pensar una imaginación liberada de las otras facultades. Kant retrocedió, según al autor de *Sein und Zeit*, frente al abismo que su propio descubrimiento le ponía ante los ojos: el de una Razón convertida en imaginación trascendental. Así, Heidegger despeja el camino para una concepción de la imaginación como facultad autónoma, productora de imágenes. Esta capacidad se apoyaría en una singular oscilación entre receptividad y espontaneidad que prohibiría la reducción de la imaginación a alguno de esos dos polos del movimiento subjetivo. Gutiérrez encuentra aquí el germen de una teoría de "lo imaginario puro" como fundamento de la percepción y el placer estético, prefigurada en la filosofía kantiana en la medida en que desliga la experiencia estética de los intereses especulativo y práctico de la razón. Ahora bien, ni Kant ni Heidegger llegan al desarrollo pleno de esa idea. El primero, por su reticencia a pensar la imaginación en sí misma; el segundo, por su insistencia en hacer de la sensibilidad auténtica un *dejar ser* a la cosa, en lugar de pensar la percepción en sí misma, más allá de su referencia objetiva (29-30).

Como se dijo, los caminos que Gutiérrez recorre para desmalezar el terreno hacia la experiencia del puro ser sensible son sinuosos. Gran cantidad de autores se dan cita en estas páginas, pero ninguno tiene la última palabra. Es la articulación del conjunto la que da carnadura a la idea. Luego de Kant y Heidegger, aparecen Bergson, Husserl, Merleau-Ponty, Gadamer, Carbone, Cacciari y otros. Dado que no podremos, aquí, hacer plena justicia a la riqueza de este mosaico filosófico, arriesgaremos una hipótesis que quizás permita atravesar las sutiles peripecias conceptuales del libro desde un punto de vista ligeramente oblicuo.

Hay una corriente subterránea y extra-filosófica en el pensamiento de Gutiérrez, que quisiéramos bautizar como "onirismo herzogiano". En efecto, buena

parte de la obra de Herzog está subterrida por un pensamiento de la ensoñación (desde las visiones de *Herz aus glass* hasta las alucinaciones de *Bad Lieutenant*, por citar solo dos ejemplos). Aún los "sueños olvidados" inscriptos en rocas milenarias han despertado la curiosidad del alemán, como testimonia su film *Cave of forgotten dreams*. Pues bien, creemos observar en Gutiérrez –que ha dedicado un ensayo al realizador en su libro *Cine y percepción de lo real*– una obsesión similar. El tema aparece en unas pocas pero decisivas oportunidades. Sigamos ese hilo.

Más arriba se mencionó la interpretación heideggeriana de Kant. Cuando esta lectura se muestra insuficiente para el objetivo de construir una estética autonomizada de la metafísica, Gutiérrez recurre al estudio sartreano de la imaginación. Se detiene especialmente en la percepción de imágenes hipnagógicas, es decir, aquellas generadas en el estado de adormecimiento, como un sueño que no se llega a formar. En la medida en que "tienen como materia una pura apariencia" (30), este tipo de imagen resulta fundamental para pensar la "percepción sin concepto". Se trata de una actividad puramente estética que, producida en un estado de distorsión de los sentidos y relajación corporal, no parece tener una finalidad más allá de sí misma. Elogio de la modorra y el cuerpo fofo, esta meditación –que en la lectura de Gutiérrez está ligada con el *desinterés* kantiano y la *percepción atenta* bergsoniana– produce algo que desborda, a pesar de las pretensiones de Sartre, el ámbito de la conciencia: en ellas emerge un novedoso materialismo de lo imaginario que anuda, *más allá o más acá del sujeto*, el ejercicio autónomo de la imaginación con el de la percepción.

Esta pura producción de imágenes encuentra su articulación ontológica en un fructífero diálogo entre las filosofías de Bergson, Deleuze, Merleau-Ponty y Epicuro. Partiendo de las imágenes puras del primero, pasando por las imágenes-

movimiento del segundo, Gutiérrez llega, primero con el fenomenólogo francés y luego con el filósofo griego, al pensamiento de un *elemento sensible* que se confunde con el mundo mismo. Lo estético puro se revela, finalmente, como *carne del cosmos*, de la que también está hecho nuestro cuerpo. Esta carne del mundo se expresa, por ejemplo, en esa proliferación de imágenes “para nada” creadas por el cuerpo fofo que se adormila. Carne relajada en este caso, que al habilitar una percepción por completo liberada de la acción, abre el acceso a un puro mundo de *simulacros* que no son otra cosa que la *materia* de lo sensible.

En este herzogismo generalizado, quien piensa y percibe es el *cuerpo impropio*. La carne del cosmos imagina en sí misma antes de imaginar en nosotros. Es por eso que, comentando a Merleau-Ponty, Gutiérrez puede decir, con ecos deleuzianos y bergsonianos, que “[l]a visión es prepersonal, anónima” (65). Y más adelante, que “la percepción se da siempre bajo el modo de un impersonal” (67). Todo apunta, aquí, a la fundición de la estética en una nueva ontología fundamental (*materialismo absoluto* o *empirismo impersonalista*, decíamos antes).

Siguiendo la radicalización de la fenomenología ensayada por el último Merleau-Ponty, Gutiérrez afirma que tal concepción del “ser reúne lo que en la metafísica de la tradición apareció escindido, oponiendo lo real a lo imaginario” (75). Una vez más, la clave para pensar esta tesis se encuentra en la percepción onírica, comprendida por Merleau a partir del cuerpo. Cuando el cuerpo sueña la consciencia es eyectada. En su lugar, “el «sujeto» del sueño es el *se*” (Merleau-Ponty, citado en 76). La vía abierta por estas investigaciones se profundiza – siguiendo una breve indicación del fenomenólogo – en un diálogo con el atomismo antiguo donde, una vez más, la ontología del sueño es clave. En efecto, por mediación de Lucrecio y Michael Serres, el mundo epicúreo es pensado como una

“materialidad no sólida” (86) de la que están hechos tanto los átomos como los sueños. Según esta idea, el ser estaría compuesto por una “multitud de simulacros sutiles que vagan en todas direcciones, y forman objetos de toda especie” (86). De este modo, en el encuentro con el atomismo antiguo, la *carne* merleauPontiana recibe una determinación puramente materialista y por completo liberada de todo residuo subjetivista. En uno de los giros más sorprendentes de la argumentación, esta suerte de atomismo fenomenológico concluye en la tesis de una rigurosa identidad de “lo imaginario con la materia corpuscular invisible” (91). Se habilita así un pensamiento que considera el estado estético como una radical *experiencia a-subjetiva*, que Gutiérrez piensa a partir del concepto nietzscheano de *embriaguez dionisiaca*. Como se puede ver, la salida de las estéticas idealistas no se produce, para este autor, saliendo de la caverna de la sensibilidad hacia el sol verdadero de la Razón –ni siquiera siguiendo el camino kantiano de elevación a lo suprasensible en la experiencia de lo sublime–, sino internándose más profundamente en la materia opaca de lo onírico-sensible.

Hacia una política de los placeres

Liberar la percepción del sujeto es el primer paso para construir una estética ontológica. La empresa se completa con la emancipación del placer que le es concomitante, tarea abordada en la segunda parte del libro. En este caso, el punto clave radica en abandonar la idea que concibe lo placentero como satisfacción de una falta. En efecto, si con lo imaginario puro salíamos de la caverna platónica, pero solo para sumergirnos en una cueva onírica tanto más profunda, aquí, la teoría idealista del deseo motorizado por una carencia fundamental cede el paso a una filosofía del placer absoluto en sentido materialista. Y si la investigación en

torno de la percepción derivaba en una ontología pura, la *hedonología* propuesta en la segunda parte adquiere, sin renunciar a la perspectiva ontológica, un matiz ético-político que quisiéramos subrayar. Si bien este componente no ocupa, de manera explícita, más que unas pocas páginas, su fuerza irradia en todas direcciones. Entre otros posibles, elegimos ese hilo, entonces, para orientarnos en la segunda parte del libro.

Gutiérrez muestra cómo, en los textos de Platón, Kant y Freud, se fue construyendo a lo largo de los siglos una imagen del goce que, si bien se presenta como universal, no es más que la coronación especulativa de una particular política represiva de los placeres. Incluso más: el objeto de esta política no es solo el placer en general, sino ante todo el goce de los desfavorecidos en la repartición de lo sensible. La lucha de clases no es, entonces, solo económica, sino también estética. La ontología de la percepción de la primera parte se completa, entonces, con una ontología política de los placeres.

El punto de partida de esta reflexión, que encuentra en Marcuse a su principal aliado, se apoya en una clasificación que opone la vista y el oído –como sentidos mediatos– al tacto, el olfato y el gusto –como sentidos inmediatos–. Si Freud –interlocutor privilegiado del filósofo frankfurtiano– vislumbró con claridad que las ideas estéticas se apoyan sobre la percepción mediata, “Marcuse trató de demostrar que en el desarrollo civilizatorio” los sentidos inmediatos “sucumbieron debido a los tabúes contra los placeres demasiado intensos corporalmente” (135). La tradición occidental aparece como el escenario de un idealismo triunfal, donde solo los sentidos alejados del contacto espeso entre los cuerpos son considerados afines a la belleza.

Frente a la posibilidad de un cuerpo pleno de zonas erógenas, donde el

placer se produce en múltiples puntos y prolifera en toda la superficie somática, la cultura occidental ha domesticado al ser humano reprimiendo los impulsos sexuales parciales e intensificando el placer genital. Esta localización del placer en una zona privilegiada –acompañada de la neutralización del resto del cuerpo– es parte integral, según Marcuse, de la producción social de subjetividades alienadas. Cuando Freud mostraba que, en el desarrollo pulsional del individuo, el principio de placer se subordina al principio de realidad, no estaba pensando en otra cosa. Sin embargo, Marcuse se aleja del creador del psicoanálisis en un punto crucial: a diferencia de los demás animales, el mundo externo que impone sus límites al ser humano no es solo natural, sino ante todo cultural. Desde esta perspectiva, el psicoanálisis habría universalizado –y por lo tanto, naturalizado– características específicas de una formación histórica particular: la sociedad occidental-burguesa. El universalismo freudiano, deudor en este punto de la tradición idealista, debe ser superado por un pluralismo materialista que muestre el carácter histórico y singular de cada configuración social de los placeres. El punto de llegada de esta teoría de los placeres es, así, una crítica pulsional del sistema capitalista. “Lo que ha ocurrido a lo largo de la historia de la civilización que conocemos, dice el filósofo, es que las restricciones de las pulsiones, forzadas por la escasez, han sido intensificadas por las restricciones impuestas por una específica distribución social de la escasez y el trabajo” (138). Es justamente esa distribución de los placeres la que, de acuerdo con la célebre lectura que Horkheimer y Adorno hicieron de la *Odisea* en su *Dialéctica del Iluminismo*, relega el placer estético a un rincón alejado de la praxis, como oportunamente recuerda Gutiérrez (140). En esa línea de pensamiento, la estética kantiana y su principio de desinterés será caracterizada más tarde como un “hedonismo castrado” (Adorno, Theodor, *Ästhetische Theorie*, Surkamp, Frankfurt

am Main, p. 25, citado en Gutiérrez, 2017: 118).

Frente a ese estado de cosas, Gutiérrez propone "pensar un hedonismo pleno, afirmativo y materialista" (141). Los héroes de este nuevo pensamiento, que busca despojar de toda negatividad a la teoría del placer, son principalmente Epicuro, el ya mencionado Marcuse, y la dupla Deleuze-Guattari. La tesis central radica en postular un puro placer afirmativo que, como dijimos, no sea concebido como satisfacción de una falta previa. Es por eso que el correlato de esta teoría del placer es una concepción del deseo como *producción*, tal como Deleuze y Guattari proponen en *El antiedipo* en discusión con la tradición idealista (Gutiérrez da cuenta de este nexo en las páginas 151-154). A la producción deseante como producción de lo real le corresponde la noción epicúrea de "placer catastemático" (165), que designa el placer como *estabilidad y continuidad* (y no como mera relajación de tensiones). Así, el placer no es concebido como fin de un proceso ni como satisfacción de una necesidad, sino como movimiento concentrado y acompañamiento de toda producción. De la mano del filósofo griego, el placer es concebido incluso como *estado natural* de los átomos que componen todo cuerpo. Si, como muestra la primera parte del libro, ser es percibir, a ese ser-percepción le es concomitante un *placer puro*, pre-subjetivo. El atomismo antiguo otorga, una vez más, la densidad propiamente materialista a la propuesta de esta estética impersonalista. Según esta filosofía, hay un "placer de la vida de la Naturaleza, sin intencionalidad" (190), como suelo ontológico de todo placer situado y subjetivo.

De ese fondo ontológico emerge, como sugerimos antes, toda una política de los placeres que, aun en su estado de esbozo, resulta de una gran potencia. Sucede que, retomando la crítica marcusiana al Freud que anunciaba el retorno a lo inanimado como fin del sistema pulsional, una teoría pura del placer permite

“conjeturar que en una civilización no represiva el principio de nirvana no estaría ligado a la pulsión de muerte sino a la pulsión de vida” (196). El proyecto, tal como es enunciado por Gutiérrez, es radical: se trata de pensar una organización social en la que el placer sin trabas es posible, no solo en el sentido restringido en que conocemos, por ejemplo, el placer genital, sino en el de un hedonismo integral en el que intervenga el cuerpo en su totalidad; donde las sensaciones sean experimentadas en sí mismas, sin otro fin que sí mismas. Semejante sociedad solo es posible “una vez liberados los oprimidos del trabajo enajenado y los amos/burgueses de su condición de opresores” (197). Lejos de todo discurso del mérito y el sacrificio, este *comunismo de los placeres* no renunciaría a la instauración de un goce absoluto para todos los vivientes, *incluso para la materia misma*, en la medida en que, según el epicureísmo que informa este pensamiento, los átomos mismos podrían pensarse como *micropercepciones* y *microplaceres*. La belleza sería, según esta lectura, una *promesa de felicidad* para todo lo que hay.

El acceso a esa belleza, una vez eliminados los obstáculos socio-históricos que la bloquean, está ligado, por último, a un singular modo de *vida buena* que Gutiérrez sugiere en las páginas finales: una *vita contemplativa* que, contrariamente a la aristotélica, no sería intelectual sino sensitiva. Así, de la *estesiología* de la primera parte a la *hedonología* de la segunda, lo que el materialismo absoluto de Gutiérrez pretende pensar y vivir, finalmente, es una nueva *eudaimonía*.

Consideración final

Con *Lo estético: percepción y placer* estamos, sin duda, ante una rara avis en el paisaje filosófico argentino. En efecto, no es habitual encontrarse con obras que, sistematizando conceptos que abrevan en la gran tradición filosófica, propongan

una ontología original como prolegómeno a un proyecto filosófico integral. Gutiérrez lleva a cabo este ambicioso proyecto sin perder la sobriedad en el estilo ni la paciencia necesaria para explicitar cada uno de sus pasos de manera clara (aunque no exenta de belleza). El resultado es estimulante, en parte porque el sistema propuesto funciona como base sólida a partir de la cual se abren múltiples caminos para indagaciones futuras. Invita, así, a continuar con la tarea de producir conceptos.

Rafael E. Mc Namara
Universidad de Buenos Aires.
rafael.mcnamara@gmail.com

Recibido: 25/06/2018
Aprobado: 20/07/2018

El lenguaje del sufrimiento

Reseña de Prestifilippo, Agustín, *El lenguaje del sufrimiento. Estética y política en la teoría social de Theodor Adorno*, Editorial Prometeo, Buenos Aires, 2018, pp. 350.



Un lugar común, al referirse a la obra de Theodor Adorno, es afirmar que en ella el arte releva el potencial emancipatorio de la política. Este relevo, así planteado, arroja una comprensión de la obra de Adorno como la de un esteticista que abandona la praxis política, poniendo en su lugar el concepto de un arte intransigente, para pocos, elitista, que libera el curso del mundo a su suerte, viéndolo con una distancia que se autosatisface concibiéndose a sí misma como crítica. Otras lecturas de Adorno, aquellas que hacen énfasis en los trabajos sociológicos del autor, recuperan sus teorizaciones sobre la sociedad administrada del capitalismo tardío, dejando de lado la atención innegable que merece el arte en la obra del autor. Entre los méritos de *El lenguaje del sufrimiento* de Agustín Prestifilippo (2018) no es uno de los menores intentar abordar a la vez las

reflexiones adornianas sobre el arte autónomo junto con las posibilidades de una praxis justa en un mundo signado por la injusticia, para lograr así identificar la relación entre estética y política. Dar con la densidad del vínculo aporético que une al arte con la sociedad de la cual es crítica inmanente es la ardua tarea a la que Prestifilippo se aboca en este libro; tarea sin la cual la politicidad específica del arte se vuelve incomprensible.

Escrito con elegancia y meticulosidad en las articulaciones teóricas que traza su argumentación, Prestifilippo intenta desplegar el contenido explosivo de un enunciado simple: *el arte es político, sin ser política*. Este enunciado, que a este nivel de generalidad sería no sólo atribuible a Adorno, queda desplegado en la obra a partir de una notable erudición que está puesta al servicio de poder comprender al interior de los debates principales de la estética, la filosofía moral y la teoría social, el lugar particular que ocupa la politicidad específica del arte según Adorno, lugar que depende estrechamente de su renuncia a la praxis política directa en tanto resultado del proceso de racionalización y diferenciación de las esferas de valor propio de la modernidad. Es en su relación de proximidad distante con otras esferas de la práctica social donde la politicidad del arte se evidencia. Para poder dar cuenta de ello, Prestifilippo revisa el carácter doble de las obras de arte, su ser signo y cosa a la vez, ahondando en las consecuencias de esta configuración del objeto estético en relación a varios núcleos problemáticos: en primer lugar, la elucidación del significado de la autonomía estética a través de una discusión detallada con las posiciones de Kant y Hegel, que llevan al autor a reconstruir el devenir autónomo del arte en la modernidad como un acontecimiento singular al interior de la "dialéctica de la Ilustración". En este punto el autor hace un análisis detallado del volverse falsos de las ideas de verdad, belleza y acción ética en el avance de la razón como racionalidad instrumental. La reconstrucción de este

proceso le permite singularizar el lugar disruptivo del arte al interior de esta dialéctica. Así, el arte aparece como un *resto* de aquello que fue dejado de lado por el despliegue de la razón instrumental con su imposición de identidad respecto del sí-mismo: da lugar a lo no-idéntico del sujeto consigo mismo, y también a lo no-idéntico de los objetos. En ese trabajo doble que la obra realiza en su carácter de signo y cosa, el objeto estético muestra lo que otros lenguajes tienen que expulsar de sí para poder significar. El arte acoge el ruido que el avance del progreso indistinguible de la barbarie silencia; ante el cierre significativo y la identidad forzada del sujeto consigo mismo, el arte insiste en mostrar las cicatrices que ese proceso ha dejado, permitiendo recordar lo animal de lo humano, lo incognoscible de lo conocido, aquello que bulle, inaprensible, en medio de una Ilustración que ha olvidado pensarse a sí misma. Retomando la lectura adorniana de la música de Malher, Prestifilippo precisa esa estrategia de indocilidad estética: se trata de un desvío *al interior* de los lenguajes dominantes. Por otra parte, el carácter anacrónico del arte, con la persistencia de la mimesis en él -persistencia que no es recaída plena en ella-, es otro hilo que Prestifilippo sigue para ver las resonancias de este concepto estético en tanto modo que permite pensar los vínculos humanos, haciendo lugar a la empatía. Frente al sufrimiento ajeno, el arte según Adorno presta su cuerpo para que este significado se haga mundo: "Debe cesar". Esta respuesta estética a los problemas extra-estéticos no es una relación casual, sino el núcleo conflictivo que hace de la obra de arte un objeto enigmático. Si es que hay una relación de reflejo entre arte y sociedad, es aquella donde el arte se vuelve cuerpo donde la sociedad puede ver sus enigmas y desgarros. Este vínculo donde el arte se muestra como algo cuyo significado no se basta a sí mismo, Prestifilippo lo traza a través de una detallada discusión con la filosofía moral que atiende a las demandas singularizadas del individuo a las que la forma universalista

de la ley necesariamente no puede hacer justicia, en tanto singularidades. En relación con este punto, Prestifilippo reconstruye el concepto de "impulso" de Adorno en su discusión con Kant en *Dialéctica Negativa*, como aquello que permite que el dolor ajeno se haga eco en uno, sin falsear el dolor ajeno en una traducción sin resto como "dolor propio", ni detenerse en ese punto. En la perspectiva de Prestifilippo, la crítica negativa de Adorno a las fundamentaciones racionalistas de la moral *politiza* a la moral. Así, las obras de arte permiten esta politización de la moral, elevando como universal la máxima "el sufrimiento debe cesar" a partir de la experiencia que suscitan en el sujeto. He aquí la significación ético-política del arte: enfrenta a los sujetos a una experiencia opaca que muestra, tanto los límites de la identificación plena con el otro, como lo incomprensible que se aloja en las significaciones hegemónicas, cuya obliteración es necesaria para que éstas puedan ser comprendidas como lo son. Esta apertura hacia lo otro -lo otro de los consensos políticos, lo otro del Otro- hace del arte un vector de crítica social mordaz, que señala hacia los límites de nuestra vida en común, muestra el sufrimiento que conllevan, y también su contingencia, de la mano de la exigencia que supone la máxima marxiana de "echar por tierra todas aquellas relaciones en que el hombre es un ser humillado, sojuzgado, abandonado y despreciable" (Marx en Prestifilippo, 2018: 107-108).

El "lenguaje del sufrimiento" cifra la politicidad del arte al ofrecer ese sufrimiento como experiencia indócil al concepto -eludiendo así cualquier "justificación" del mismo-. La exposición al significado de aquello que debe poder permanecer ininteligible para poder ser comprendido con justicia supone un descentramiento subjetivo. A quien se ve sometido al lenguaje del sufrimiento, éste se le vuelve un resto indomeñado ineludible, que abre al sujeto a los conflictos históricos de su época, a ser dirimidos en la esfera política: en su antesala, el arte

augura una política democrática que tiene que asumir, como su condición de posibilidad, su conflictividad constitutiva.

Oriana Seccia

CONICET

Instituto de Investigación Gino Germani, UBA
ori_seccia@yahoo.com.ar

Recibido: 10/07/2018
Aprobado: 30/07/2018



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel

Normas para los autores

La presentación de un trabajo en *Rigel* implica:

Que no ha sido publicado antes ni paralelamente en ningún otro medio escrito, ni ha sido puesto en consideración en otra publicación.

La editorial de la revista se compromete a entregar un dictamen sobre la evaluación del trabajo recibido antes del término de tres meses.

Que todos y cada uno de los trabajos presentados a publicación serán revisados y evaluados por un sistema de arbitraje doble ciego: dos pares académicos en el área disciplinar correspondiente y por un tercero en el caso de empate. Todos los evaluadores son ajenos a la Revista *Rigel*.

Los trabajos pueden ser rechazados, aceptados o aceptados con modificaciones. Todos los trabajos que deban realizar modificaciones de contenido serán revisados.

La Revista *Rigel* se reserva el derecho de hacer modificaciones formales a los trabajos aprobados para su publicación con la sola finalidad de homogeneizar el formato del número de la revista.

La preparación de los trabajos:

La Revista *Rigel* recibe trabajos preferentemente en español pero también acepta trabajos en francés, portugués, italiano e inglés. Todos los trabajos deben presentarse en formato Word y enviados de modo adjunto por e-mail a la dirección: revistarigel@hotmail.com de acuerdo con los siguientes requisitos formales según las siguientes categorías:

Artículos y Traducciones:

Número de páginas: un máximo de 30 páginas y un mínimo de 12, incluyendo las notas a pie de página y la bibliografía.

Características de la página: tamaño A4, márgenes superior e inferior de 2,5 cm y derecho e izquierdo de 3 cm.

Tipo, tamaño y espaciado de la letra: fuente *Times New Roman*, 12 puntos y espaciado de 1,5 a lo largo del cuerpo del texto. En el caso de



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel

las citas que excedan las 50 palabras deberán centrarse separadas del texto, con un interlineado sencillo en 11 puntos. El interlineado anterior y posterior a la cita debe ser de 1,5.

Modo de citar y organizar la bibliografía: el manuscrito debe seguir las normas APA (nombre, año: número de página, ej: Eagleton, 2006:68) en el caso de los artículos. En el caso de las traducciones se deben respetar las formas de citación del original. La bibliografía debe ubicarse al final del artículo en orden alfabético de la siguiente manera:

Libros completos:

Apellido, Nombre/iniciales (comp./ed./dir. si es el caso) (año de la edición utilizada) [año de publicación original]. *Título*, trad. N. Apellido (de ser necesario), ciudad de publicación, país (de ser necesario): editorial.

Capítulos de libro:

Apellido, Nombre/iniciales (año). "Título del capítulo", en N. Apellido (comp./ed./dir.) *Título del libro*, lugar: editorial, páginas del capítulo.

Artículos de revistas:

Apellido, Nombre/iniciales (año). "Título del artículo", *Nombre de la revista*, vol., nº, páginas del artículo.

Reseñas:

Apellido, Nombre/inicial (año). Reseña de *Título de la obra reseñada* de N. Apellido, en *Nombre de la revista*, vol., nº, páginas de la reseña.

Tesis sin publicar:

Apellido, Nombre/iniciales (año). *Título de la tesis*, tesis de licenciatura/maestría/doctorado, Facultad, Universidad, Link (si existiese).

Presentación en congreso publicada en actas:

Apellido, Nombre/iniciales (año). "Título de la ponencia", en N. Apellido (comp./ed.) *Título de la publicación*, lugar: editorial, páginas de la ponencia.

Presentación en congreso sin publicar:

Apellido, Nombre/iniciales (año). "Título de la presentación", ponencia presentada en *Nombre del evento*, lugar de realización, fecha de realización.

Publicaciones y documentos online:

Apellido, Nombre/iniciales (año). "Título del artículo", *nombre de la publicación online*, vol., nº (si corresponde), páginas (si corresponde).



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel

Disponible en www.dirección_exacta_donde_se_encuentra (última consulta: dd/mm/aa).

Ó

Apellido, Nombre/ iniciales (año). "Título del documento", disponible en www.dirección_exacta_donde_se_encuentra (última consulta: dd/mm/aa).

La página de inicio del trabajo presentado debe seguir el siguiente orden: el título del artículo centrado en negrita, el autor o autores, su filiación académica, los agradecimientos (si corresponden) y el e-mail del autor. Además, se debe especificar si el autor es estudiante de grado, posgrado, becario, docente o investigador. En caso de las traducciones se deben agregar los datos no sólo del autor del artículo, sino además los de el/los traductores. También, se debe indicar los datos de la edición original empleados para la traducción,

Las notas van a pie de página y numeradas por numerales arábigos y en fuente *Times New Roman* 11 puntos y espaciado simple. En el caso que la traducción incluya notas al final se debe respetar el original.

Los números de llamada a las notas de pie de página deben ser puestos después de todo signo de puntuación (por ejemplo, es correcto escribir: "(...) como dice Platón".1 y no: "(...) como dice Platón1.")

El trabajo debe contar con un resumen tanto en inglés como en español y en el idioma original del artículo. El título de la colaboración también debe estar en inglés, español y el idioma de origen. Los resúmenes no deben superar las 130 palabras y una lista de 3 a 5 palabras claves no mencionadas en el título. También deberán estar en inglés, español y el idioma de origen.

No se aceptarán originales incompletos o que no cumplan con todos estos requisitos.

Reseñas:

La preparación de reseñas de libros:

Deben seguirse los mismos criterios formales descritos arriba, pero se limitan sus números de páginas según la siguiente clasificación.

Reseñas cortas: máximo 3 páginas y mínimo 2. Deben hacer una alusión general al contenido del libro. Su carácter será descriptivo e informativo.

Reseñas largas: máximo 8 y mínimo 6. En este caso el autor debe



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel

llevar a cabo una nota crítica de la obra. Se permite la inclusión de subtítulos. Su carácter será descriptivo e informativo pero además deberá incluir una valoración crítica de los contenidos.

Entrevistas y Conferencias:

A instancias de los intereses de Revista *Rigel* se publicarán entrevistas y/o conferencias, de destacados académicos e investigadores que sean relevantes y contribuyan a las discusiones en el campo disciplinar de la filosofía, el arte y la estética. Tendrán una extensión mínima de 3.000 y una máxima de 6.000 palabras. Deberán cumplir las pautas formales arriba indicadas.

- **Contactos**

- **Revista Rigel:** revistarigel@hotmail.com
- **Director:** naim_garnica@hotmail.com
- **Editor Responsable:** horaciotarragona@hotmail.com