



Facultad de Artes. Licenciatura en Arte Digital.

Antología para la UA Estética

Autor:

M. E. V. Mariano Carrasco Maldonado.

Fecha de elaboración: Julio de 2015.



Índice.

- [2] Programa de la UA Estética
- [6] Mapa curricular.
- [8] Rúbrica para la evaluación de ensayos.
- [10] Presentación.
- [11] Introducción.
- [12] Los límites de la estética: más allá de la belleza: Danto, A.C
- [20] La verdad está en juego: Adorno, Kant y la estética. Berta M, Pérez.
- [59] La estética filosófica y la interpretación del arte contemporáneo: Lima Maria Herrera.
- [74] El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana: Denis Dutton.
- [86] Pensar la seducción desde la estética: Claudia Castañeda.
- [96] Los peligros de la estética en “La obra de arte en su reproductibilidad técnica: María Mercedes.
- [108] Lista de lecturas y referencias de la lectura.
- [109] Bibliografía general y complementaria.

Programa de la UA Estética

A. información general.

OBJETIVOS DEL ÁREA CURRICULAR

Teórico Cognitiva

Comprender el campo de la creación artística así como las disciplinas del pensamiento que abordan los tres fenómenos implicados en el arte: el sujeto, lo social y el discurso, para desplazar los conceptos hacia una producción visual relacionada con la cultura digital.

NOMBRE DE LA UA: Estética (Teórico cognitiva)

OBJETIVOS DE LA UA: Comprender el alejamiento del concepto de belleza en la estética contemporánea, a partir del conocimiento de las transformaciones que la disciplina de la estética ha sufrido en su devenir temporal. Para una producción visual basada en una información completa del concepto de estética.

Créditos: 6

Total de horas: 3

Horas prácticas: 0

Horas teóricas: 3

Fecha de elaboración: Julio de 2015.

Autor: M. E. V. Mariano Carrasco Maldonado.

B. Presentación.

Objetivos del programa educativo:

- Reflexionar sobre la estética dentro del campo filosófico.
- Entender a la estética dentro de lo cotidiano.
- Construir narrativas derivado de una reflexión de lo cotidiano.
- Implementar estrategias para detonar la producción del alumno.
- Motivar el interés del alumno por el desarrollo histórico de la estética.
- Reconocer posturas estéticas como conocimiento de lo sensible.
- Plantear las problemáticas de la estética y su relación con el arte.
- Discutir el conocimiento estético frente a la postura científica.
- Analizar objetos en función de lo social según Nicolas Bourriaud en sus libros de estética relacional y de la producción.
- Discutir el retorno de lo real como rasgo del arte occidental en el siglo XX.
- Diseñar estrategias para motivar la participación en el salón de clases y la discusión mediante problemas contemporáneos.
- Usar piezas artísticas para fomentar la discusión sobre la producción de objetos bajo el campo de la estética.
- Usar estrategias de reflexión personal para la producción de objetos.

Visión global del curso Estética.

El curso de “Estética” tiene por objetivo situar desde una postura filosófica a la estética como una forma de conocimiento, las prácticas artísticas y el arte se han situado a lo largo del siglo XX como formas estéticas capaces de crearse desde el campo afectivo. Para ello, se revisarán durante la asignatura, por una lado, textos que exploran, el conocimiento de lo sensible, el pensamiento científico, el pensamiento y sus diferencias con el conocimiento, y por otro, textos de reflexión sobre la producción del arte y lo cotidiano. En este curso comprende a la estética desde diferentes formas de interpretación. Desde un primer punto de partida se vincula a la Estética como una manifestación del pensamiento enraizada en la comprensión de la naturaleza. En una segunda postura, se concibe al hombre como centro del pensamiento y sus diversas manifestaciones en el arte. Se analizará a Kant y Hegel con sus aportaciones fundamentales para la estética. El curso abordará el desarrollo de la estética desde la perspectiva filosófica, recorriendo desde la antigüedad clásica, la filosofía medieval, la modernidad, hasta llegar a la estética contemporánea.

La aplicación de la estética desde una reflexión para el alumno ayuda para la generación de categorías al momento de realizar una producción. El autor Nicolas Bourriaud en sus tres libros: estética relacional, estética de la posproducción son puntos de partida para entender al arte desde una cuestión que parte de la ontología relacional. El arte es fundamentalmente una práctica artística y su acercamiento al conocimiento parte del proceso de desobjetualización que tuvo el arte desde la década de los sesentas. El deseo de introducir al alumno en un proceso de relaciones dentro de su propia producción es clave para entender la postura de la estética y el arte. Este curso ofrecerá un recorrido teórico práctica a través de una bitácora con el fin de hacer posible una apropiación subjetiva por parte de los alumnos mediante lo cotidiano. Una reflexión que se informe y beneficie de la experiencia y la escritura para asimilar los contenidos no sólo teóricos sino que detonen un proceso de escritura. La estética encuentra su potencia en la capacidad para posicionarse con sus estrategias y ofrecer herramientas teóricas para argumentar alrededor de sus producciones. La modalidad del taller tendrá por objetivo fomentar la participación y motivar al alumno dentro de la reflexión filosófica.

C. Estructura de contenidos y apartados.

Unidad I: Desarrollo de la estética desde la perspectiva filosófica

Unidad II: Estética desde el paradigma de: humano como centro del pensamiento

Unidad III: Estética desde el paradigma contemporáneo

D. Método de evaluación.

La evaluación se divide en los siguientes aspectos: lista de asistencias, bitácora de participaciones, exposiciones y actividades en el salón de clases, ensayos y finalmente una reflexión desde la Estética sobre su producción artística. La sección de ensayos está considerada en un 30% + reporte de investigación 10% y otro 30% de revisión de lecturas y conceptos sobre Estética en lo contemporáneo y sus relaciones con la historia. Para los ensayos se propone una rúbrica anexa que describe los aspectos a considerar. La antología está enfocada a centralizar los documentos en un sólo texto y ayudar a los porcentajes de ensayos durante el semestre.

E. Mapa Curricular:

Facultad de Artes. Plan de estudios 2010. Licenciatura en Arte Digital.

ÁREA TEÓRICO COGNITIVA

PERIODO 1	PERIODO 2	PERIODO 3	PERIODO 4	PERIODO 5	PERIODO 6	PERIODO 7	PERIODO 8	PERIODO 9	
HISTORIA DEL ARTE 3 0 3 6	HISTORIA DEL ARTE ELECTRÓNICO 3 0 3 6	ESTÉTICA 3 0 3 6	SEMÓTICA 3 0 3 6	ARTE Y LENGUAJE 3 0 3 6	GUIÓN 3 0 3 6	ANÁLISIS CINEMATográfico 3 0 3 6	ESTUDIOS VISUALES 3 0 3 6	GESTIÓN DE PROYECTOS 3 0 3 6	
HT 3 HP 0 TH 3 CR 6	HT 3 HP 0 TH 3 CR 6	HT 3 HP 0 TH 3 CR 6	HT 3 HP 0 TH 3 CR 6	HT 3 HP 0 TH 3 CR 6	HT 3 HP 0 TH 3 CR 6	HT 3 HP 0 TH 3 CR 6	HT 3 HP 0 TH 3 CR 6	HT 3 HP 0 TH 3 CR 6	
HT HORAS TEÓRICAS		HT HORAS TEÓRICAS		HT HORAS TEÓRICAS		HT HORAS TEÓRICAS		HT HORAS TEÓRICAS	
HP HORAS PRÁCTICAS		HP HORAS PRÁCTICAS		HP HORAS PRÁCTICAS		HP HORAS PRÁCTICAS		HP HORAS PRÁCTICAS	
TH TOTAL DE HORAS		TH TOTAL DE HORAS		TH TOTAL DE HORAS		TH TOTAL DE HORAS		TH TOTAL DE HORAS	
CR CRÉDITOS		CR CRÉDITOS		CR CRÉDITOS		CR CRÉDITOS		CR CRÉDITOS	
		NÚCLEO BÁSICO CURSAR Y ACREDITAR 11 UA		NÚCLEO SUSTENTIVO CURSAR Y ACREDITAR 20 UA		NÚCLEO INTEGRAL CURSAR Y ACREDITAR 6 UA + 1 ACTIVIDAD ACADÉMICA 12			

MAPA CURRICULAR DE LA LICENCIATURA EN ARTE DIGITAL 2010

PERIODO 1		PERIODO 2		PERIODO 3		PERIODO 4		PERIODO 5		PERIODO 6		PERIODO 7		PERIODO 8		PERIODO 9		PERIODO 10				
CONCEPTOS DE ARTE EN LA RED	1 5 6 7	ARTE EN LA RED	1 5 6 7	CONCEPTOS DE ARTE SONORO	1 5 6 7	ARTE SONORO	1 5 6 7	ARTE Y LENGUAJE	3 0 3 6	ARTE Y TECNOLOGÍAS INTERACTIVAS	1 5 6 7	ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO	3 0 3 6	ARTE DIGITAL EMERGENTE	1 5 6 7	TITULACIÓN DE PROYECTO ARTÍSTICO I	3 3 6 9	TITULACIÓN DE PROYECTO ARTÍSTICO II	3 3 6 9			
HISTORIA DEL ARTE	3 0 3 6	HISTORIA DEL ARTE ELECTRONICO	3 0 3 6	DIBUJO MEMORIA	0 6 6 6	DIBUJO CULTURA	0 6 6 6	CONCEPTOS DE ARTE Y TECNOLOGÍAS INTERACTIVAS	1 5 6 7	DIBUJO CONCEPTO	0 6 6 6	INGLÉS C1	2 2 4 6	ESTUDIOS VISUALES	3 0 3 6	GESTIÓN DE PROYECTOS	3 0 3 6	OPTATIVA 8 NÚCLEO INTEGRAL	3 3 6 9			
IMAGEN Y ANIMACIÓN DIGITAL	3 3 6 9	IMAGEN ELECTRONICA	3 3 6 9	INVESTIGACIÓN DEL PROYECTO ARTÍSTICO I	3 3 6 9	INVESTIGACIÓN DEL PROYECTO ARTÍSTICO II	3 3 6 9	DIBUJO NARRACIÓN	0 6 6 6	GUIÓN	3 0 3 6	TEMAS SELECTOS DE ARTE DIGITAL	1 5 6 7	INGLÉS C2	2 2 4 6	OPTATIVA 7 NÚCLEO INTEGRAL	3 3 6 9	PRÁCTICA PROFESIONAL				
INVESTIGACIÓN I	3 3 6 9	INVESTIGACIÓN II	3 3 6 9	ESTÉTICA	3 0 3 6	SEMIÓTICA	3 0 3 6	PROYECTO ARTÍSTICO I	3 3 6 9	PROYECTO ARTÍSTICO II	3 3 6 9	PRODUCCIÓN DE PROYECTO ARTÍSTICO I	3 3 6 9	PRODUCCIÓN DE PROYECTO ARTÍSTICO II	3 3 6 9							
PENSAMIENTO ELECTRONICO	3 3 6 9	VIDEOARTE	3 3 6 9	OPTATIVA 3 DE SINTÁCTICA, NÚCLEO SUSTANTIVO	0 3 3 3	OPTATIVA 4 DE SINTÁCTICA, NÚCLEO SUSTANTIVO	0 3 3 3	OPTATIVA 3 NÚCLEO INTEGRAL	0 9 9 9	OPTATIVA 4 NÚCLEO INTEGRAL	0 9 9 9	OPTATIVA 1 DE REPRESENTACIÓN VISUAL, NÚCLEO SUSTANTIVO	0 6 6 6	OPTATIVA 2 DE REPRESENTACIÓN VISUAL, NÚCLEO SUSTANTIVO	0 6 6 6							
DIBUJO MÍMESIS	0 6 6 6	DIBUJO SECUENCIA	0 6 6 6	OPTATIVA I NÚCLEO INTEGRAL	0 9 9 9	OPTATIVA 2 NÚCLEO INTEGRAL	0 9 9 9			OPTATIVA 5 NÚCLEO INTEGRAL	0 9 9 9	OPTATIVA 6 NÚCLEO INTEGRAL	0 9 9 9									
OPTATIVA 1 DE SINTÁCTICA, NÚCLEO SUSTANTIVO	0 3 3 3	OPTATIVA 2 DE SINTÁCTICA, NÚCLEO SUSTANTIVO	0 3 3 3																			
HT	13	HT	13	HT	7	HT	7	HT	7	HT	7	HT	9	HT	9	HT	9				HT	-
HP	20	HP	20	HP	26	HP	26	HP	23	HP	23	HP	25	HP	25	HP	6				HP	-
TH	33	TH	33	TH	33	TH	33	TH	30	TH	30	TH	34	TH	34	TH	15				TH	12
CR	46	CR	46	CR	40	CR	40	CR	37	CR	37	CR	43	CR	43	CR	24				CR	48
HT	HORAS TEÓRICAS	NÚCLEO BÁSICO CURSAR Y ACREDITAR	29	NÚCLEO SUSTANTIVO CURSAR Y ACREDITAR	34	NÚCLEO SUSTANTIVO ACREDITAR	0	NÚCLEO INTEGRAL CURSAR Y ACREDITAR	18	NÚCLEO INTEGRAL ACREDITAR	-	TOTAL DEL NÚCLEO BÁSICO 11 UA PARA CUBRIR 80 CRÉDITOS		TOTAL DEL NÚCLEO SUSTANTIVO 26 UA PARA CUBRIR 166 CRÉDITOS		TOTAL DEL NÚCLEO INTEGRAL 16 UA + 1 ACTIVIDAD ACADÉMICA PARA CUBRIR 158 CRÉDITOS						
HP	HORAS PRÁCTICAS	NÚCLEO BÁSICO CURSAR Y ACREDITAR	22	NÚCLEO SUSTANTIVO CURSAR Y ACREDITAR	74	NÚCLEO SUSTANTIVO ACREDITAR	24	NÚCLEO INTEGRAL CURSAR Y ACREDITAR	20	NÚCLEO INTEGRAL ACREDITAR	-											
TH	TOTAL DE HORAS	NÚCLEO BÁSICO CURSAR Y ACREDITAR	51	NÚCLEO SUSTANTIVO CURSAR Y ACREDITAR	108	NÚCLEO SUSTANTIVO ACREDITAR	24	NÚCLEO INTEGRAL CURSAR Y ACREDITAR	38	NÚCLEO INTEGRAL ACREDITAR	-											
CR	CRÉDITOS	NÚCLEO BÁSICO CURSAR Y ACREDITAR	80	NÚCLEO SUSTANTIVO CURSAR Y ACREDITAR	142	NÚCLEO SUSTANTIVO ACREDITAR	24	NÚCLEO INTEGRAL CURSAR Y ACREDITAR	86	NÚCLEO INTEGRAL ACREDITAR	72											

ARTE DIGITAL PROYECTUAL REPRESENTACIÓN VISUAL SINTÁCTICA TEÓRICO COGNITIVA ESTRATÉGICA

ÍNDICE

OPTATIVAS

Secretaría de Docencia • Dirección de Estudios Profesionales

EXTRAS

F. Rúbrica para la evaluación de ensayos.

Un ensayo es una breve pero específica explicación de tu obra: el qué, el por qué y el cómo. Debe ser por lo menos 1500 palabras. Por favor, usa oraciones completas apegadas con la gramática y revisa la ortografía:

1. Explique su proceso (medio y técnica). ¿Cómo se hizo? ¿Qué materiales de arte seleccionaste y por qué?
2. Describe la idea detrás de tu obra. ¿Qué historia o mensaje están implícitos? ¿Qué significa para ti?
3. ¿Por qué crees eso? ¿Cuáles son tus razones para la creación de esa obra en concreto? ¿Qué quieres que tu audiencia sienta y piense mientras observa o participa?

Características de evaluación del ensayo:

- 25%: Creatividad y originalidad para representar aspectos de la sociedad contemporánea: el texto refleja procesos que están vinculados a problemáticas sociales y/o culturales contemporáneos.
- * 25%: Uso e integración de artistas visuales diferentes: los párrafos presentan variedad e integración de por lo menos tres técnicas visuales diferentes.
- * 25%: Claridad y suficiencia del documento analítico: el documento contiene información suficiente, clara y con profundidad analítica. El documento contiene referencias debidamente utilizadas con el formato APA.
- * 25%: Narratividad y discurso en la sucesión de párrafos: la serie de párrafos constituye un texto u obra con un discurso general.

Características del ensayo por párrafos.

1. El primer párrafo presenta la tesis o postura para argumentar en el ensayo.
2. El segundo párrafo incluye un concepto de algún autor con el cual referir su postura en el ensayo.
3. Los párrafos (3-5) mencionan artistas con el concepto mencionado y la postura durante el ensayo. El alumno es capaz de ligar casos de ensayos con artistas, conceptos, problemáticas o vida cotidiana.
4. Los párrafos(5-9) el alumno es capaz de realizar un proceso de reflexión desde el campo afectivo sobre sus procesos y aterrizarlo con el concepto mencionado durante los primeros párrafos.
5. Los párrafos (10-14) describen problemáticas contemporáneas y son capaces de ligar fenómenos de la vida cotidiana con artistas o conceptos.
6. Los párrafos (15-18) el alumno es capaz de describir su producción a través de un proceso narrativo adecuado.
7. El alumno es capaz de sintetizar conclusiones y consolidar con todo el trayecto del texto su postura.

Presentación.

La selección de textos está encaminada a ofrecer reflexiones sobre el concepto de Estética desde múltiples aproximaciones filosóficas. En este sentido, es importante reconocer que la Estética forma parte de la filosofía y es un parteaguas para acceder al campo de conocimiento desde el campo de lo sensible. En las lecturas: “Lectura 02: La verdad está en juego: Adorno, Kant y la estética. Berta M, Pérez.” y “Lectura 01: Los límites de la estética: más allá de la belleza. Danto, A.C” se plantea un devenir filosófico sobre el quehacer de lo sensible. A partir de fuertes críticas desde filósofos como Danto la pregunta al aire consiste en averiguar que puede la Estética frente al fenómeno del arte. En la misma dirección pero con un acercamiento más a la sociedad tecnológica “Lectura 03: La estética filosófica y la interpretación del arte contemporáneo. Lima, María Herrera.” y “Lectura 06: los peligros de la estética en “la obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica. María Mercedes Andrade.” son lecturas que vinculan las relaciones sociales con la tecnología. No sólo la Estética sino los mismos artistas han devenido en la necesidad de averiguar las posibilidades de discurso con la máquina. En el camino, los procesos se han trastocado y hoy el mundo enfrenta situaciones ajenas a las de la Modernidad o pasados históricos. Finalmente “Lectura 05: Pensar la seducción desde la estética. Castañeda, Claudia.” y “Lectura 04: El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana. Denis Dutton.” ofrecen otros puntos de partida para abordar la Estética: Darwín y su teoría de la evolución junto con el concepto de la seducción. El objetivo de las lecturas es abrir el panorama de estudio. El concepto forma es el objeto de estudio de la Estética y las formas son infinitas.



FACULTAD DE ARTES
ANTOLOGÍA PARA LA UA: ESTÉTICA

LECTURAS

JULIO DE 2015



**Lectura 01: Los límites de la
estética: más allá de la belleza.
Danto, A.C**

Notas y reseñas

Libros

LOS LÍMITES DE LA ESTÉTICA: MÁS ALLÁ DE LA BELLEZA*

Danto, A.C., *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*, Barcelona, Paidós, 2005.

«Ser juzgado bello no es, ni ha sido nunca, el destino último del arte.» (A.C. Danto)

Al adentrarnos en el estudio de la estética vamos adquiriendo una serie de conceptos, aparentemente esenciales, que nos orientan en la investigación. Desde el siglo XVIII el gusto, la belleza y lo sublime quizás sean las tres nociones más utilizadas por la tradición europea para dar cuenta de la experiencia artística. Uno de los grandes problemas con los que se puede topar la estética es el de convertirse en un corpus cerrado con sus autores fundamentales, su listado de conceptos y su historia, alejado de las producciones artísticas. Para evitar este modo abstracto de entender la estética algunos filósofos han trabajado en la dirección de una filosofía del arte, ocupándose prioritariamente del objeto artístico. Este es el caso de la reflexión llevada a cabo por Arthur C. Danto, filósofo estadounidense formado en la tradición analítica, que se enfrentó a los movimientos de vanguardia del Nueva York de los años sesenta. Danto se dio a la tarea de preguntar por qué en ese momento la *Caja Brillo* de Andy Warhol, su ejemplo

paradigmático, podía ser una obra de arte. La teorización de este autor ha sido movida por unas creaciones que rebasaban las fronteras tradicionales de lo considerado como arte.

Ésta es la virtud y la limitación del trabajo de Danto, virtud por su esfuerzo de hacer filosofía en su vocación universal a partir de un momento histórico bien definido, y limitación, que no defecto, el de estar ligado teóricamente a ese contexto neoyorquino. Este posicionamiento deja ver una antítesis entre la reflexión sobre el arte en Europa con sus «anticuadas» categorías y el arte nuevo del *new man* (hombre nuevo) estadounidense. No en balde la última traducción al castellano que tenemos de este crítico y filósofo, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*, comienza con una ilustración de la obra *Ornament I* de Barnett Newman junto al comentario de este hombre nuevo, defensor de lo sublime pero no de la belleza, que describe como «pesadilla de las filosofías del arte y la estética en Europa». Danto se dará a la tarea de hacernos ver que la belleza no es un elemento esencial de la definición del arte, sino una de tantas modalidades dentro del espacio artístico que comparte protagonismo con la repugnancia, la sublimidad, el ridículo, la lubricidad, etc. El autor celebra lo que llama la Vanguardia Intratable (Dadá) por haber eliminado a la belleza del concepto de arte. Liberado del «abuso de la belleza», puede volver a su pregunta de por qué es arte la *Caja Brillo* de Warhol o la *Fuente* de Duchamp, a sabiendas de que estas obras sólo pueden ser bellas subsidiariamente, pero no de modo

* Agradezco los valiosos comentarios de la estudiante de filosofía Tamara Silva-Proll Dozo, los cuales han hecho el texto más fluido.

esencial. Después de haber destronado a la belleza se consigue una reapropiación de ésta desde un enfoque antropológico. La belleza tiene una particularidad sobre el resto de las cualidades estéticas: es la única cualidad que es un valor. Lo bello entonces no sería un aspecto esencial para definir el arte pero sí sería esencial para el hombre y su habérselas en el mundo. Para el filósofo estadounidense la creación de altares espontáneos en Nueva York, después de los atentados del once de septiembre, es un ejemplo del valor de la belleza para los hombres en los momentos extremos de la vida.

Hay algo muy curioso en la escritura y el pensamiento de Danto: los conceptos que utiliza vienen de la tradición analítica (internalismo-externalismo, propiedades pragmáticas o semánticas, color –*Farbung* de Frege–, pensamiento y, sobre todo, significado), mientras que la reflexión cada vez se acerca más a Hegel. El propio autor confiesa su estima por la filosofía del arte del pensador alemán. Danto tiene su modo de entender el «fin del arte», no en términos exactamente hegelianos pero sí como aquello que permite la reflexión filosófica porque algo ha envejecido, esto es, el modo de definir el arte ha perdido su validez en un contexto donde todo puede ser arte (por ejemplo, un beso en una *performance*). Su hegelianismo es central cuando afirma que le gusta entender la historia del arte análogamente a la *Fenomenología del espíritu*, como el proceso mediante el cual el arte va descubriendo su identidad. La conciencia de este proceso sería la filosofía del arte. Vuelve a utilizar a Hegel para resaltar su propia experiencia de transformar su encuentro con el mundo artístico en filosofía. La cita del idealista alemán es contundente para su propósito vital e intelectual de pensar filosóficamente qué había hecho que algo tan

antiestético como las manifestaciones de vanguardia de los años sesenta se considerase como arte: «Todos somos hijos de nuestra época, pero es tarea de los filósofos comprender la suya en términos de pensamiento». La búsqueda de Danto, al igual que la de Hegel, aspira a ser universal. Por eso busca una definición del arte, alejándose de la estrechez del binomio estética-belleza, que se abra a las nuevas manifestaciones artísticas. Si el arte inexorablemente ha de ser bello, ¿qué hacer con el *Piss Christ* de Andrés Serrano o con el *Bossy Burger* de Paul McCartney? El pensador encuentra una efervescencia filosófica en las creaciones de los artistas, logrando acortar las distancias entre los textos canónicos de la estética y las expresiones artísticas. La conocida frase de Hegel, «nacida y renacida del Espíritu», utilizada para mostrar la superioridad de la belleza artística sobre la natural, permite al filósofo estadounidense entender el arte como un producto intelectual. Este punto es central porque nos acerca a una discusión matricial en la filosofía, la relación entre lo racional y lo sensible. La obra de arte es una síntesis de ambos aspectos: es pensamiento más un objeto. El modo de dirigirnos hacia una obra está vinculado con el pensamiento, mediante éste identificamos lo que para Danto se convierte en primordial a la hora de interpretar una obra, su significado. Es así como propone su noción de «significado encarnado». Ya en su obra *La transfiguración del lugar común* (1981) había escrito que «x es una obra de arte si encarna un significado». La obra expresa un pensamiento de un modo no verbal, y el trabajo del crítico sería explicitar este pensamiento y el significado que trae consigo. Éste es el modelo que defiende el autor frente a otras maneras de pensar el arte, como el formalismo, basado en el diseño y en la organización visual. Su

noción de significado encarnado también lo aleja de la antropologización del arte, que ve en las obras el camino de entender una «identidad cultural», una clase o etnia específica.

Sin ser exhaustivos, es importante señalar cómo utiliza Danto una metodología analítica para sus propósitos. Anclado en la importancia del significado vuelve a recurrir a la noción de belleza con una importante matización conceptual. La distinción entre belleza interna y externa permite a nuestro autor el esclarecimiento del papel que juega la belleza en una obra. La belleza es interna cuando forma parte del significado de la obra, como en el ejemplo dado por el autor: *Elegies for the Spanish Republic*, de Motherwell. En cambio, la belleza es externa cuando no es un elemento esencial del significado de la obra, como en el caso de la *Caja Brillo* de Warhol o en obras políticas cuyo significado se encuentra más cerca de reclamos sociales o de la indignación. En los años sesenta Danto publicó *Analytical Philosophy of History*, donde defendió una tesis externalista sobre los significados de los acontecimientos históricos. Este externalismo lo replanteará para el estudio de la obra de arte, defendiendo que lo que convierte a un objeto en una obra artística es algo externo a él. De este modo, se aleja de una postura internalista, la cual encontraría en la obra, tomada en sí misma, todos los factores para su comprensión. Un internalista distinguiría entre la obra y el objeto físico pero no buscaría elementos de comprensión fuera de la obra. Danto defenderá que los factores externos, la atmósfera histórica y teórica por ejemplo, son necesarios para el entendimiento de una producción artística. Mediante este externalismo el concepto de significado encarnado evita el distanciamiento de la historia. El significado tiene como base las relaciones, de carácter histórico, entre el arte y el mundo, es

decir, que el significado no es algo que se pueda obtener sin la mediación de la historia. No sería posible entender la *Caja Brillo* en el Amsterdam del siglo XVII o en el París del siglo XIX.

Lo que en principio parece una crítica feroz a la estética por su limitación al ámbito de la belleza, se convierte en un alegato favorable a la riqueza de elementos estéticos que entran en juego en las creaciones artísticas y en la reflexión sobre éstas. El error estaría en limitar el arte a ser bello cuando observamos que las manifestaciones creativas de los seres humanos no se limitan a producir belleza, sino que pueden causar desde repudio hasta eroticidad, desde un sentir trágico a un sentir cómico, desde lo abyecto hasta lo grotesco. Se nos exige una ampliación de la mirada estética que dé cuenta de la diversidad del hacer artístico y de los efectos que produce en el espectador. El empeño de Danto es el de estudiar por qué el arte es tan significativo para los seres humanos; éste es su fondo antropológico, y constreñir el arte a *lo bello*, cuando esta palabra ha perdido valor por el uso vacío que se hace de ella, sería como no tomarse en serio el estudio mismo del ser humano. Si le añadimos a esto el alejamiento constante del arte de la belleza, que podemos ver en frases tan cortantes como las de Tristan Tzara, «Tengo un loco e incontenible deseo de asesinar a la belleza», o la de Barnett Newman, «El arte es para la estética lo que los pájaros para la ornitología», nos vemos en la premura de ir más allá de la belleza si queremos hacer el esfuerzo de acercarnos a las obras de arte. Siguiendo el enfoque de Danto, esto sería lo mismo que hacer el esfuerzo de entendernos a nosotros mismos. No es arbitrario que el último apartado del libro se titule «El redescubrimiento del hombre», donde el autor vincula el concepto de lo sublime con el ser consciente,

punto límite entre el ser y el no ser hombre. Más importante que la belleza misma es el ser conscientes de que algo es bello. Consciencia irrepresentable, testigo de la escala humana, de la maravilla del *serse* pero no poder dar razón de por qué *se es*.

Hay dos aspectos que pueden dejar inconforme al lector: ¿es posible utilizar para la comprensión del arte herramientas propias del análisis del lenguaje? y ¿sería posible entender la estética desde otros enfoques menos limitados que los presentados en esta obra? Sobre el primer aspecto se podría argumentar que la filosofía del arte que se nos presenta es *el abuso del significado*. Emancipándose de la belleza podría encorsetar el arte en conceptos cognoscitivos, transitando unos derroteros ya conocidos. En el libro no se utiliza la noción de verdad, pero siempre que se hable de un significado cabe la posibilidad de que otros significados sean considerados como falsos. Esto nos llevaría a la pertinencia o no de conceptos como los de verdad y falsedad para acercarse al arte. Si nos salimos fuera de un contexto analítico, la palabra *significado* puede llegar a problematizarse hasta el punto de perderse en una *semiosis ilimitada* o a complicar la idea misma de interpretación de ese significado, llevándonos a discusiones de corte hermenéutico que no tienen cabida en el texto en cuestión. Al poner el enfoque en el significado, cabe la pregunta de quién se erige en legislador de la obra. El papel central entonces recae sobre el crítico que con su bagaje histórico y teórico interpreta lo que significa una obra. Esto sería tanto como decir que la obra tiene *un* sentido, y no es preciso recordar que quizás las grandes obras artísticas se nos presentan como aquello que produce *sentidos*. Sobre todo a partir del pensamiento de un filósofo tan preocupado por el arte como Nietzsche, el cual colocó la fuerza innovadora del arte en el seno mismo de la fi-

losofía, se hace cuestionable la exterioridad desde la cual el crítico pueda descifrar el significado de una creación. Respecto de la segunda objeción, la *vis creativa* de Nietzsche es una invitación a recolocar a la estética en un sitio nuclear en el pensar, en el modo de concebir nuestro *estar*, en las maneras en que nos enfrentamos como seres mortales al vivir y como seres deseantes a nuestra fugacidad.

Encontramos algo de ilusorio en el intento de señalar el significado de una obra. ¿Cómo y dónde podemos tener a una creación artística en un sitio estable que nos posibilite tomarla y extraerle su significado? Si consideramos la importancia que da el propio Danto a los comisarios, a la hora de dirigir las intenciones de una exposición, nos limitaríamos al lugar seguro del museo y de las galerías. Lo que echamos en falta es una reflexión sobre la radicalidad del arte en la configuración misma de ese ser llamado hombre. Demanda que no está fuera de lugar porque el propio Danto se presenta como filósofo y recalca que su interés se centra en el hombre. Además, para llegar al significado es preciso neutralizar distintas fuerzas, lo que nos regresa al hegelianismo de Danto: se hace imprescindible una interna reconciliación entre los factores internos y externos para poder explicitar el sentido de la obra. En cierto modo esta exigencia cierra la virtualidad de una creación. Estos comentarios no pretenden descalificar la obra de Danto, la cual hace un gran esfuerzo por abordar expresiones artísticas que muchos dan por charlatanerías. Ésta sería la crítica más ineficaz, porque se conformaría con su distanciamiento del arte actual. En cambio, nuestro autor lleva años tratando de abordar algo que inevitablemente, y para la gracia de todos, se escapa a los intentos de definición. El intento es válido y observamos cómo aportaciones, intuiciones, imágenes y relaciones que no sur-

gen desde lo verbal se convierten en filosofía. Aunque en este punto tan favorable sentimos una ausencia, si el arte se limita a ser pensamiento no verbal como afirma Danto, nos alejaríamos de la posibilidad de reflexionar sobre una poética o una estética literaria. Esto también pondría trabas a un pensar más profundo sobre ese hacer particular del hombre que se ha llamado arte. La poesía, por ejemplo, sería un fuerte rival para la interpretación del significado a la que alude Danto. Recordemos el fondo humano del interés de este filósofo analítico que ha cruzado hacia la historia y el arte; entonces la dificultad de asir una definición universal del arte nos abisma en la posibilidad o no de definir al hombre.

RAÚL FRANCO ESCALANTE

CLAVES DE LA MÚSICA DEL SIGLO XX

Stoianova, I., *Entre détermination et aventure. Essais sur la musique de la deuxième moitié du vingtième siècle*, París, L'Harmattan, 2004.

Después de la segunda guerra mundial se produjo una gran transformación o ruptura en la tradición de la música occidental. *Entre détermination et aventure* (en adelante Stoianova 2004) nos presenta un recorrido sobre las principales ideas compositivas que han marcado la evolución musical desde ese momento hasta nuestros días. No se trata simplemente de una enumeración histórica de las diversas tendencias musicales, sino que la autora, Ivanka Stoianova, realiza una reflexión estética, crítica, de lo que suponen las diferentes aportaciones musicales.

Este libro consta de diversos ensayos de la musicóloga Ivanka Stoianova, autora de

numerosos libros y artículos sobre historia, teoría, filosofía y semiótica de la música desde el siglo XVIII a nuestros días. Estos ensayos podrían dividirse en dos partes. La primera parte estaría compuesta de escritos que describen en líneas generales las diversas estéticas musicales que han aparecido a lo largo de la segunda mitad del siglo XX: la influencia de Mallarmé, la abertura y la indeterminación en los años 50, las prácticas utópicas de los años 60-70, las músicas repetitivas, y la multiplicidad e intertextualidad de los años 80.

La segunda parte se centraría en los descubrimientos artísticos de determinados compositores: Ligeti, Nono, Stockhausen, Xenakis, Jean-Claude Eloy; la preocupación por la alteridad en ciertas obras de Rihm, Bussotti, Battistelli y Nono, y la problemática de la narratividad en el teatro musical reciente mediante ejemplos de Berio, Bussotti y Stockhausen.

La primera parte del libro comienza analizando una de las influencias mayores en la música de la posguerra: la búsqueda poética de Mallarmé. Ivanka Stoianova demuestra que la relación que existe entre la poesía de Mallarmé y la música no es sólo de naturaleza metafórica u asociacionista. Mallarmé, entre muchas de sus aportaciones, inspira la búsqueda de una obra abierta e influye en la inscripción del espacio visual y gestual en la interpretación musical.

En el siguiente ensayo, la autora expone algunos de los principales rasgos de los años 50. Este periodo se caracteriza por la presencia de numerosos cambios en la concepción de la materia, la forma, el estatus de la obra musical y la actividad artística. La obra musical concebida como un lugar de experimentación abierta conduce a la realización de formas móviles y variables, músicas estocásticas e indeterminadas. Cada compositor tratará de manera diferente la abertura de la obra: para Pie-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Lectura 01: Los límites de la estética: más allá de la belleza. Danto, A.C

1. Busca en internet conceptos acerca del concepto de gusto, la belleza y lo sublime en relación con el campo de la estética.
2. Qué implica que Danto como filósofo teorice sobre los fenómenos del arte contemporáneo.
3. Investiga sobre la pieza de Andy Warhol: Caja de Brillo. Y realiza una descripción de los elementos que te parecen interesantes.
4. Qué significa venir de una formación analítica desde la posición de Danto.
5. Qué es un significado encarnado.
6. Por qué el arte es tan significativo para los seres humanos.
7. Realiza un texto para averiguar por qué estudias Arte Digital.

Lectura 02: La verdad está en juego: Adorno, Kant y la estética. Berta M, Pérez.

La verdad está en juego: Adorno, Kant y la estética*

Truth comes into play: Adorno, Kant and Aesthetics

Berta M. PÉREZ

Dpto. de Filosofía
Facultad de Filosofía
Universitat de València
berta.perez@uv.es

Recibido: 17-11-2008

Aceptado: 26-01-2009

Resumen

Este trabajo parte de la constatación del carácter central que en la reconoci- miento adorniano de lo estético tiene la rehabilitación de su vínculo al conocimien- to y a la verdad. Se reconstruye así la crítica de Adorno a la teoría estética kantiana desde su rechazo de la separación que Kant estableció entre el ámbito estético y el epistemológico. Esta crítica, que acusa a la estética kantiana de subjetivista, se retrotrae finalmente a la insatisfacción de Adorno respecto al enfoque trascenden- tal, en tanto que no dialéctico. En este punto deviene patente la necesidad de deter- minar la especificidad de su propia comprensión de lo estético y de la dialéctica. Sorprendentemente se descubre entonces una inesperada cercanía entre su posición y la de la misma estética kantiana que permite reconocer en ésta última ciertos ras- gos que desbordan el propio sistema crítico hacia el planteamiento adorniano. Pero

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación “Filosofía del Lenguaje, de la Lógica, y la Cognición” que financia el Ministerio de Educación y Ciencia (Consolider-C HUM2006-08236). Quiero agradecer al Institut d’Estudis Catalans de Barcelona la posibilidad que me dio de presentar una primera versión de este escrito y, más en especial, los comentarios al respecto que en aquella ocasión me hizo el Prof. Manuel García-Carpintero. Quiero consignar también lo mucho que me han ayudado en la clarificación de mis opiniones las discusiones de la Estética de Adorno en el contexto del seminario sobre la obra que dirige el Prof. Julián Marrades en la Universitat de València. Y, finalmente, quiero dar las gracias al propio Julián Marrades y a Edgar Maragat por sus observaciones a una versión previa.

esta cercanía prueba también la immanencia y legitimidad de la (ambigua) crítica de Adorno a Kant y, de resultas, el carácter insatisfactorio de la determinación kantiana del conocimiento y la verdad.

Palabras clave: autonomía estética, sujeto estético, dialéctica negativa, objetividad, finitud, estética contemporánea.

Abstract

This paper departs from the verification of the centrality that, in Adorno's recognition of the aesthetic field, the rehabilitation of its bond to knowledge and truth has. Adorno's criticism to the Kantian aesthetic theory is, this way, reconstructed starting from his dismissal of the separation, established by Kant, between the aesthetic and the epistemological fields. This criticism, which accuses the Kantian aesthetics of subjectivism, is finally taken back to Adorno's dissatisfaction regarding the transcendental approach, for not being dialectic. At this point, the need of determining the specificity of his own understanding of the aesthetic and dialectics becomes apparent. Surprisingly it is then discovered an unexpected proximity between his position and the one represented by the Kantian aesthetics itself, a proximity that let recognize in the latter some features which go beyond the limits of the Critical System towards the Adornian approach. But this proximity proves also the immanence and legitimacy of the (ambiguous) Adornian criticism to Kant, and, as a result of this, the unsatisfactory quality of the Kantian determination of knowledge and truth.

Keywords: aesthetic autonomy, aesthetic subject, negative dialectic, objectivity, finiteness, contemporary aesthetics.

“La estética tiene que renunciar al concepto de gusto, en el cual la pretensión del arte a la verdad se dispone a acabar miserablemente”,
T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 509/455.

1. Presentación del problema

Es bien sabido que uno de los lugares prioritarios desde los que, a partir de mediados del xix, se viene tomando pie para hacer frente a la tiranía de la Modernidad, de su sujeto y de su saber, es el del arte. Se asume que la continuada humillación a la que la razón moderna ha sometido lo estético en general culminó

con la filosofía del arte de Hegel cuando sentenciaba que el arte ya sólo era “cosa del pasado”¹. Desde Kierkegaard y Nietzsche hasta Heidegger y Adorno, todo el pensamiento contemporáneo ha librado la batalla contra Hegel y la batalla contra el dominio de la teoría sobre lo estético como si de una única lucha se tratara². Aunque la crítica afecta, pues, a la Modernidad en general, es un hecho, sin embargo, que desde esta perspectiva se ha retornado a menudo a Kant, dando la espalda a Hegel, en busca de claves contramodernas con las que afrontar la crisis actual de la razón occidental. En concreto, su tesis de la finitud de la razón (moderna) ha animado a esperar una lucidez de su visión de las deficiencias de la Modernidad capaz de iluminar nuestro presente. Se entiende además que este pensar contemporáneo, post-moderno, encuentre también entre dicha tesis y la afirmación kantiana de la autonomía del ámbito estético una sintonía que vendría a confirmar su cercanía respecto a nosotros. No necesita ulterior aclaración, en efecto, que muchos de aquellos “post-modernos” que, convencidos de los derechos del arte, se han aplicado en poner al descubierto las limitaciones del absoluto hegeliano, las fisuras del sistema de su “ciencia”, se confiesen deudores de la ganancia kantiana de un lugar propio para lo estético.

Tanto en Kierkegaard como en Nietzsche, tanto en Dilthey como en Gadamer, tanto en Heidegger como en Adorno, la vuelta a lo estético es, pues, indisoluble de una crítica –más o menos explícita– al modelo moderno del saber, a las pretensiones de la teoría. Lo estético es el Otro de la “ciencia”³.

Aquí situados puede resultar entonces chocante la insistencia de la *Teoría estética* de Adorno en el peso de la ciencia y la técnica en la producción artística. Ya en

¹ Hegel (1842), pp. 13 s. (la traducción de A. Brotóns, a la que me atengo en general, dice en realidad “algo del pasado”. El alemán de Hegel dice, en todo caso, “ein Vergangenes”).

² En una clara alusión a Hegel que invierte su tesis relativa a la muerte del arte dice Adorno: “Hoy no se puede imaginar otra figura del espíritu: el arte ofrece su prototipo” (ÄT, p. 136/123).

³ La reivindicación, por ejemplo, de Gadamer de la autonomía del saber de las “ciencias del espíritu” sólo se entiende, efectivamente, sobre el trasfondo del reconocimiento del carácter incommensurable de cierto tipo de experiencias respecto a la ciencia moderna y a su método, esto es, respecto al único saber reconocido como auténtico desde *El discurso del método* hasta la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, respecto al saber servido por la razón moderna. Y estas experiencias que se resisten a toda lógica, necesariamente opacas a sus conceptos, encuentran su paradigma en la experiencia estética: “El que en la obra de arte se experimente una verdad que no se alcanza por otros caminos es lo que hace el significado filosófico del arte, que se afirma frente a todo razonamiento. Junto a la experiencia de la filosofía el arte representa el más claro imperativo de que la conciencia científica reconozca sus límites.” (Gadamer, 1960, p. 24). En el caso de Heidegger, por ejemplo, la concepción de la verdad como un acontecer, como un devenir y un combate (en el que se abre justamente el espacio en el que el ente “llega-a-ser”), explica que se encuentre en la misma esencia de la verdad una “tendencia hacia la obra” (de arte) y que se privilegie, pues, la verdad que en la obra “está en obra” frente a la propia de la ciencia, la cual, en el mejor de los casos, no puede más que construir un ámbito de la verdad en un espacio que ya hubo de ser abierto previamente, en un espacio, pues, presupuesto, en ningún caso originario. Cf. Heidegger (1935/36).

su “Introducción inicial” deja claro Adorno que el arte no sólo se ha servido de la ciencia, sino que necesita de ella y está necesariamente mediado y condicionado por ella⁴. Y, precisamente por eso, el pensamiento estético también se ha de valer de la explicación conceptual, de la mediación de los conceptos (de la ciencia):

De la comprensión no forma parte sólo la capa no explicativa de consumación espontánea, sino también la explicativa; la comprensión sobrepasa a la comprensión habitual del arte. Explicar incluye, se quiera o no, reducir lo nuevo y desconocido a lo conocido, aunque lo mejor de las obras de arte se oponga a esto.⁵

Esta constatación no es accidental. Debe ser comprendida desde la preocupación fundamental a la que obedece la obra a la que pertenece, es decir, desde el descontento de Adorno en relación a la teoría estética, al pensamiento que, en el momento en que él escribe, pretende hacerse cargo de lo estético. La “Introducción inicial” arranca del doble rechazo de la estética de Croce y de la de Lukács, pero, más en general, de la desolación que produce el desinterés que la filosofía, el pensamiento, siente por lo artístico. La decadencia del pensamiento de lo estético –ya se traduzca en la abstracción del nominalismo de Croce o en la del empirismo de Lukács, ya sea en su falta de presencia en la investigación filosófica– deriva de la asunción de una nítida y tajante separación, a la que Adorno se resiste, entre el ámbito del concepto y el de lo estético, entre el de la reflexión y el del arte. La ganancia de la absoluta autonomía para lo estético ha redundado, pues, en el olvido de la realidad de lo estético por parte del concepto: éste, embriagado de su pura plenitud, cuando se topa con la presencia del arte o bien mira a otro lado o bien lo “contempla” sin rozarlo en su ser auténtico⁶. Así que, finalmente, Adorno, uno de los más notables posthegelianos que escriben contra el dominio de la razón moderna,

⁴ “Consideraciones teóricas y resultados científicos se han amalgamado desde siempre con el arte, fueron a menudo por delante de él, y los artistas más significativos no fueron los que se asustaron por esto” (ÄT, p. 501/448). Como se verá más adelante el reconocimiento del momento reflexivo en el arte mismo es indisoluble del momento objetivo y, por tanto, del reconocimiento también de la técnica, en tanto que producto social (cf. ÄT, pp. 56-59/52-54). Este posicionamiento aleja por sí mismo a Adorno de cualquier planteamiento postmoderno.

⁵ ÄT, p. 521/465. El repudio de la mera “comprensión” (subjética) establecida por Dilthey, y defendida por Gadamer, como el “método” propio de las ciencias del espíritu y, por tanto, también del pensamiento de lo estético en oposición a la “explicación” (objetiva) de las ciencias de la naturaleza o de la ciencia (moderna) *tout court* había sido ya confesado por Adorno un poco más arriba en esta misma Introducción: cf. ÄT, pp. 513 s./459.

⁶ Cf. ÄT, pp. 493-499/441-446. Por lo demás, el argumento de fondo por el que se retrotrae el burdo empirismo (de Lukács) a un pensamiento abstracto, la pretensión de absoluta adhesión a lo real a una ingenuidad que nace de la misma abstracción, a un pensamiento desligado, pues, en verdad, de lo real, es de raigambre claramente hegeliana: se remonta finalmente al primer capítulo de la *Fenomenología del espíritu*.

contra la “razón administradora”, desde la experiencia estética y en nombre de la experiencia estética⁷, parece volverse también contra aquel divorcio entre la ciencia y lo estético que Kant exigió ya en las postrimerías del xviii y que los posthegelianos han reafirmado una y otra vez con el fin de mantener a salvo un lugar para el arte.

Se entiende que, así las cosas, la misma “Introducción” de su *Teoría estética* empiece también por destacar aquellos aspectos en que la filosofía estética de Hegel “supera” realmente las deficiencias de la kantiana, las del pensamiento que ganó la autonomía para lo estético. En efecto, para Adorno, la conquista kantiana de la autonomía de lo estético ha pagado un precio, el divorcio entre lo estético y lo conceptual, la desvinculación de lo estético respecto al ámbito del conocimiento y la verdad, que no es en ningún caso negociable.

Así que la crítica a Kant enlaza con la crítica a la teoría estética del presente; deja ver que en realidad Adorno hace responsable a Kant de esa asunción generalizada del carácter subjetivo o irracional de lo estético que está a la base de la decadencia actual del pensamiento estético, de la falta de seriedad o del olvido con que la empresa del conocimiento, el trabajo del concepto, se relaciona con lo estético. Adorno sabe que la ganancia kantiana de la autonomía es indisociable del establecimiento de una nítida separación entre concepto y arte y que, a su vez, ambas tesis —especialmente con el *maximum* que su progresiva radicalización ha alcanzado en el siglo xx— han llevado tanto al arte como al pensamiento estético a un subjetivismo que hoy amenaza su propia existencia⁸.

En el presente trabajo se tratará de examinar la crítica de Adorno a la estética kantiana: de comprenderla y enjuiciarla a una con los elogios a la propia doctrina kantiana con los que convive. Como esta presentación ya sugiere, la ambivalencia

⁷ En la *Dialéctica de la Ilustración* el poder “castrador” de la razón ilustrada respecto a lo estético, en el sentido más amplio del término, se presenta ya cuando en el excursus sobre Odiseo explica Adorno la constitución de su yo (como sujeto racional) a partir de la violencia que él mismo hace a sus propias sensaciones, a la seducción que siente por el canto de las sirenas. Cf. Adorno y Horkheimer (1969).

⁸ Ya en el cuerpo de la obra, en su primera página, Adorno retrata así nuestro presente: “El mar de lo nunca presentado en el que se adentraron los revolucionarios movimientos artísticos de 1910 no ha proporcionado la dicha aventurera que prometía. En vez de esto, el proceso desencadenado por entonces ha devorado las categorías en cuyo nombre comenzó. Cada vez más cosas fueron arrastradas al remolino de los nuevos tabúes: por doquier, los artistas no disfrutaron del reino de libertad que habían conquistado, sino que aspiraron a un nuevo orden apenas sostenible. [...] Su autonomía [la del arte] comienza a mostrar un momento de ceguera. Este momento ha sido propio del arte desde siempre; en la era de su emancipación eclipsa a todos los demás, a pesar de (si no debido a) la ausencia de ingenuidad de la que, de acuerdo con Hegel, ya no se debe desprender. La ausencia de ingenuidad va unida a una ingenuidad de segunda potencia, a la incerteza sobre el para qué estético. Es incierto si el arte sigue siendo posible; si, tras su emancipación completa, no habrá socavado y perdido sus propios presupuestos” (ÁT, pp. 9 s./9 s.).

de la posición de Adorno frente a Kant tiene que ver con la cuestión de la relación entre el reconocimiento de la autonomía de lo estético (que, en todo caso, el propio Adorno tampoco deja de asumir) y su divorcio del ámbito del conocimiento y la verdad (que Adorno definitivamente rechaza). Así que encontrar la coherencia interna de la –en principio ambigua– lectura adorniana de Kant implicará aclarar qué forma de autonomía y qué forma de verdad atribuye Adorno a lo estético y, a la vez, preguntarse por la posibilidad de que el pensamiento kantiano pueda acoger algo así como una verdad de lo estético. En la medida en que, a su vez, esto conlleva la clarificación de sus respectivas concepciones del sujeto estético, resulta plausible esperar también de este estudio cierta clarificación del posicionamiento de ambos autores respecto al “otro” sujeto, esto es, respecto al sujeto de la ciencia moderna y a la Modernidad en general⁹.

2. La estética kantiana como culminación de una herencia contramoderna

En el espacio del pensamiento moderno en lengua alemana Wolff, como es sabido, determina en la primera mitad del xviii la filosofía como *Weltweisheit* y establece definitivamente la división moderna de la filosofía en filosofía teórica (ontología y metafísica real: teología, cosmología y psicología racional) y filosofía práctica (moral, política y economía). El saber resultante se entiende como un saber completo y articulado, es decir, como un sistema organizado sobre el suelo de la lógica, de modo que la reflexión sobre lo estético no encuentra de entrada ningún lugar en él. El talante racionalista de Wolff y, más en concreto, su equiparación del alma a una única facultad representativa –al “impetus” del alma hacia la claridad y la distinción que debe subsumir incluso a la voluntad– explica, en efecto, que cuando insinúa la posibilidad de una filosofía del arte sea para hacerla depender de la previa reducción del arte a “ciencia”, esto es, a un conocimiento teórico y válido, al conocimiento que tiene por objeto solamente lo que es medible y conceptualizable, lo que es acorde al *logos* del hombre, es decir, a la lógica¹⁰.

⁹ En este sentido el presente trabajo desarrolla una línea de investigación vislumbrada, y sólo burdamente perfilada, en las conclusiones de un estudio previo: Pérez (2003). En ese artículo, que examinaba la crítica de Hegel a la elaboración kantiana del juicio teleológico y del juicio estético, yo misma abría la posibilidad de indagar en el futuro una insospechada cercanía entre la estética kantiana y la dialéctica negativa de Adorno. Aun cuando los rendimientos que entonces se anticipaban se entendían como posibles contribuciones al problema de la libertad antes que al del conocimiento y la verdad (estéticos), espero que este escrito satisfaga en algún sentido aquellas expectativas.

¹⁰ Wolff menciona ciertos ámbitos de la estética como “saberes” (la retórica, la poetología, etc.), pero no llega a desarrollarlos ni articularlos. Lewis White Beck –a quien, por lo demás, sigo en el breve recordatorio que a continuación presento de los tópicos de la teoría estética prekantiana– ofrece en su obra ya clásica sobre el pensamiento alemán preidealista una breve y clara exposición de la organización del sistema wolffiano y de sus límites. Cf. Beck (1969).

En este espíritu, ya en 1730, el wolffiano J. Ch. Gottsched escribió el *Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen* intentando reducir el gusto a entendimiento, el arte a ciencia. Como asumía el arte francés –burgués, académico y reglado–, el clasicismo del XVII y XVIII en general, también él consideraba que el arte es imitación, pero si la imaginación –la facultad que imita al reintegrar sensaciones ya ausentes en nuevas relaciones– se sometiera al principio de no contradicción, a la lógica (de la razón), entonces el arte no sólo resultaría razonable y conforme a la realidad (que, como para Descartes y para todo moderno ortodoxo, es racional, lógica), sino también apto para enseñar y educar. El poeta –lo mismo que el filósofo o, en general, el teórico– debería convertirse a un tiempo en maestro moral.

Pero más decisivo que el contenido de esta obra lo fue para el futuro el escrito con el que en 1740 la prologaron dos críticos literarios de Zurich, J. J. Bodmer y J. J. Breitinger: aunque también ellos wolffianos, abrirían, sin embargo, la “época del sentimiento” (la de Klopstock y la de Lessing) frente al clasicismo burgués. De acuerdo con Wolff, seguían entendiendo la imaginación desde la facultad representativa, como la fuerza representativa en tanto que vuelta a la producción artística, pero, distinguiéndola por su dimensión creativa y espontánea, insistiendo en su capacidad para explorar y exponer mundos posibles, pusieron las bases para el cuestionamiento de su sumisión a la lógica y a la realidad. Y, por la misma razón, abrieron la puerta al reconocimiento de la experiencia del artista (en general, del sujeto de la experiencia estética) en detrimento del de las reglas universales y puras que asumía el clasicismo como única fuente del arte. Ese mero prólogo establece una polémica en la que ya cristaliza la creciente rebeldía, expresada aquí por los suizos, contra el racionalismo moderno, expresado en este contexto en el clasicismo de Gottsched.

Esta rememoración de hitos bien conocidos pretende únicamente recordar que lo estético empieza a hacerse presente para la filosofía en la misma medida en que el sujeto estético (el de la producción y el de la recepción artística) comienza la conquista de un lugar propio y que, a su vez, este movimiento es indisoluble de la progresiva emancipación de la esencia del arte respecto de las leyes abstractas de la lógica o del intelecto, y del proceso por el que su finalidad comienza a distinguirse de la de la pura “representación”, de la de la fiel copia de lo real encaminada a la correcta educación de los hombres¹¹.

El hecho de que en 1750 Baumgarten escriba por fin una *Aesthetica*, empleando así por primera vez el término para denominar una disciplina filosófica, es sin

¹¹ Como es sabido, Lessing, con su *Laocoonte*, muestra paradigmáticamente la unidad existente entre el rechazo del clasicismo (del francés y del de Winckelmann) y la reivindicación de la expresión de (la pasión de) el sujeto. Su insistencia en recuperar la compasión de la tragedia antigua para el drama moderno, por desvincularlo, pues, del modelo estético de la serena armonía –inspirado en la escultura griega, clásica– abre paso, en efecto, al *Sturm und Drang*.

duda significativo en el avance de esta transformación de la comprensión de lo estético. Y, en efecto, Baumgarten, en relación a la polémica entre Gottsched y los suizos, tomaba partido por Zurich: la estética no sería meramente ciencia, sino que la filosofía sobre el arte sería ella misma artística, poética. No obstante, más wolffiano que los wolffianos suizos, determinó la estética como la construcción –con un aparato silogístico, con el aparato de la filosofía (wolffiana)– de una lógica de la facultad cognitiva *más baja*. Así que, aunque asumió que en el arte, además del intelecto, ha de tener cabida el placer, el sentimiento y la creación, aunque, por tanto, vio la necesidad de una redeterminación o ampliación de la facultad representativa, en ningún caso llegó a reconocer una nueva facultad autónoma que se responsabilizara de la creación o la experiencia artística. Su solución radicaba más bien en disociar el arte del *Verstand* (entendimiento) y de la razón en general para vincularlo a la *mera* percepción. De modo que finalmente el arte no dejaba ni de entenderse como representación ni de estar sometido a la razón en sentido amplio, al ámbito teórico. Más aún, en cierto sentido, se podría decir que resultaba todavía más humillado: precisamente por su falta de pureza intelectual, se hacía corresponder con el nivel más bajo de la facultad representativa.

En efecto, la teoría del conocimiento (que continuaba siendo la base de toda filosofía) no se identificaba para él ya con la lógica (como en Wolff), sino que se dividía en lógica y estética o *scientia cognitionis sensitivae* (ciencia del conocimiento sensible). La belleza constituía la perfección correspondiente a la percepción, a lo sensible; y la ciencia de esta perfección, de lo bello, constituiría la estética. De manera que a la percepción le reconocía criterios propios y la posibilidad de aspirar también a la perfección por sí misma (y no como mero instrumento al servicio de la perfección de las representaciones de la razón); su estudio recibía por ello la dignidad de la ciencia; pero la percepción seguía siendo una forma de conocimiento y, ciertamente, inferior. La posición de Baumgarten era, en definitiva, la de un cognitivista.

La ruptura de la conexión entre la verdad, lo bueno y lo bello, y también la renuncia a una única facultad del hombre, será más bien mérito de Moses Mendelssohn. La experiencia estética que se traduce en el juicio del gusto no se asociaba para él ya a una perfección percibida, sino a la representación sensible perfecta de cualquier cosa, ya se correspondiese ésta o no con una perfección metafísica. El valor del arte ya no derivaba para él de la excelencia del objeto, sino de la perfección de la experiencia provocada, de la perfección sentida por el sujeto. Esta perfección no dependía, pues, de la satisfacción de criterios lógicos o metafísicos, sino del placer que proporcionaba –de acuerdo con la definición leibniziana de la perfección– el sentimiento de la unidad en la variedad o de la variedad en la unidad. La desvinculación de la representación cognitiva parecía, pues, asumida en el mismo momento en que lo estético resultaba vinculado, efectivamente, antes al sujeto que al objeto.

Se planteaba así, efectivamente, la cuestión de la determinación de esa percepción perfecta (que, aun asociada a un objeto feo o trágico, constituye en todo caso la experiencia estética y se expresa en el juicio de gusto) y del placer a ella asociado. Mendelssohn mismo sólo alcanzó a contradistinguirlo tanto del mero placer sensible que responde a la satisfacción de un deseo, como del placer práctico o volitivo, pero lo relevante para nuestro planteamiento es que las bases quedaron puestas para que Kant tratase de cumplir esta tarea en una clave que desbordó el racionalismo wolffiano, la Ilustración alemana e incluso la Modernidad dieciochesca en general¹².

Así que, efectivamente, esta retrospectiva nos dispone a entender la posición kantiana como consumación de una línea de pensamiento (estético) que se viene gestando a lo largo del XVIII, desde dentro de la tradición racionalista wolffiana, precisamente como contrawolffiana y contramoderna. Nos dice que su afirmación de la autonomía de lo estético podrá ser interpretada como respuesta a la insatisfacción del XVIII con la imagen “clásica” del artista (y en general del sujeto de la experiencia estética) como mero ejecutor (o conoedor) de reglas intelectuales, formales, que nos orientan a la verdad y, subsecuentemente, al bien. Es decir, nos prepara para contemplar su estética como la eclosión de las insinuaciones, a las que tímidamente se atreve su siglo, de la especificidad y dignidad de la experiencia artística y de su sujeto. De este modo nos vemos inducidos a interpretar su estética como una de las primeras expresiones de la revuelta —que ha determinado al pensamiento y al arte contemporáneos— contra el dominio de la teoría, del saber propio del sujeto racional diseñado por Descartes y perfilado por la Ilustración moderna.

Adorno mismo observa un claro parentesco entre la posición kantiana y la situación en la que, en el mismo momento en que él escribe, se encuentra el arte y la teoría estética. La línea que los une es la del camino hacia la máxima emancipación del arte respecto a la teoría y a la moral, hacia la máxima afirmación de su propia ley o hacia su máxima espiritualización:

El arte nuevo de la espiritualización impide, como quiere la cultura banal, seguir manchándose con lo verdadero, lo bello y lo bueno.¹³

Pero Adorno entiende este estado de cosas contemporáneo como un estado de crisis que amenaza con aniquilar lo estético en general. De modo que, comprensiblemente, ve en la teoría kantiana y en su afirmación de la autonomía de lo estético el germen de un proceso de decadencia. Más aún, tanto esta afirmación como su radicalización en el mundo contemporáneo serían en realidad cómplices de la

¹² Adorno mismo reconoce la deuda de Kant con Mendelssohn en este sentido: *ÄT*, p. 22/21.

¹³ *ÄT*, p. 144/130.

Ilustración, de esa “ideología” que acaba por someter siempre lo estético a lo teórico y la experiencia estética a la firme identidad del sujeto racional¹⁴.

Con objeto de evaluar esta crítica conviene delinear antes más de cerca el modo determinado en que Kant lleva a cabo su reconocimiento de la dignidad del ámbito estético.

La *Crítica del Juicio* afirma, como venimos diciendo, que el juicio de gusto no es ni un juicio empírico, de agrado, ni un juicio objetivo, de conocimiento. Ha quedado claro que la lenta aproximación de la Modernidad hacia el reconocimiento del ámbito estético como tal ha descansado sobre su desvinculación del agrado sensible como su condición esencial, pero se ha dejado ver también hasta qué punto este reconocimiento de lo estético vuelve problemática su relación con la verdad. Diríase que asumir su autonomía parecía exigir necesariamente romper también este vínculo y que, sin embargo, mantener su dignidad parecía requerir, a la vez, que se conservase: ¿de dónde podría proceder su dignidad, si no es de la verdad? Kant se hace cargo de esta disyuntiva y, no obstante, asume que el reconocimiento de lo estético no es auténtico si no afronta la ruptura con el terreno de la verdad, con el de la representación de la ciencia (o la teoría), esto es, con el ámbito que la *Crítica de la razón pura* ha determinado como el único en el que cabe el conocimiento. De este modo lleva a su cumbre el pensamiento estético del XVIII justamente según la orientación característica del siglo: establece definitivamente la emancipación de lo estético respecto al ámbito de la verdad, y lo vincula, de forma igualmente definitiva, al sujeto (del gusto).

Ahora bien, Kant logra esto expulsando el concepto del ámbito estético. Recuérdese que el concepto es para él, desde la primera *Crítica*, la regla universal que constituye al objeto, es decir, la única fuente constituyente de conocimiento objetivo: el conocimiento, como juicio o vinculación de sujeto y objeto, es posible porque los conceptos (universales) ordenan o “reglan” la multiplicidad de las impresiones en la unidad del objeto, porque “determinan” la unidad objetiva. Así que la exclusión del concepto, la emancipación propuesta por Kant para el juicio del gusto, conlleva la disociación de lo estético del conocimiento y de la objetividad (de lo otro de la subjetividad). En el encuentro (estético) del sujeto con el “objeto” bello no está presente la regla universal del concepto que universaliza esa alteridad, que la reduce a miembro de una clase conceptual en la que es intercambiable con cualquier otro miembro, que la “determina” verdaderamente como un “objeto”:

En realidad enúnciase el juicio de gusto siempre totalmente como un juicio particular de un objeto. El entendimiento puede enunciar un juicio universal comparando los objetos, en punto a la satisfacción, con el juicio de otros; verbigracia, todas las tulipas son

¹⁴ Para Adorno la teoría estética de Kant es cómplice, de hecho, del arte burgués, hedonista y formal del XVIII. Cf. *ÄT*, pp. 496 s. y 502 s./444 y 449.

bellas, pero entonces éste no es ningún juicio de gusto, sino un juicio lógico, que hace de la relación de un objeto con el gusto el predicado de las cosas de una determinada clase en general, pero sólo el juicio mediante el cual encuentro una *única* tulipa bella, es decir, encuentro a mi satisfacción en ella una *universal* validez, es el juicio de gusto.¹⁵

No se da, pues, la determinación propia del juicio de conocimiento, del juicio determinante que determina desde el concepto, y, sin embargo, el juicio de gusto no es un mero juicio empírico: su unidad encierra, antes bien, una pretensión de universalidad, se quiere unidad “de ley”¹⁶. Pues bien, Kant reconoce la legitimidad de esta pretensión a pesar de considerarla privada de objetividad, meramente “subjetiva”:

Hablará [quien hace la experiencia estética], por lo tanto, de lo bello como si la belleza fuera una cualidad del objeto y el juicio fuera lógico (como si constituyera, mediante el concepto del objeto, conocimiento del mismo), aunque sólo es estético y no encierra más que una relación de la representación del objeto con el sujeto, porque tiene con el lógico el parecido de que se puede presuponer en él la validez para cada cual. Pero esta universalidad no puede tampoco nacer de conceptos, pues no hay tránsito ninguno de los conceptos al sentimiento de placer o dolor.¹⁷

Se trata de la unidad “buscada” efectivamente por el juicio reflexionante –esto es, por el juicio estético y por el juicio teleológico– a la que Kant concede una crítica independiente, la *Crítica del Juicio*, y una facultad independiente, la facultad del placer/displacer, pero a la que no concede más estatuto que el de un anhelo o una promesa necesarios.

Así que el movimiento kantiano responde aparentemente a las pretensiones de lo estético por convertirse en un ámbito digno de una investigación propia –le concede de hecho la autonomía–, pero a la vez –dado que rompe todos sus lazos con el

¹⁵ KU, § 33 (La cursiva es mía). Poco más arriba, en el mismo párrafo, dice Kant: “Cuando alguien me lee su poesía o me lleva a ver una obra dramática que, en conclusión, no quiere convenir a mi gusto, por mucho que me cite a Batteaux o a Lessing o a otros aún más antiguos y famosos críticos del gusto y presente las reglas por ellos establecidas como pruebas de que su poesía es bella, aunque ciertos pasajes, que precisamente me desagradan, concuerden perfectamente con las reglas de la belleza (tal como allí están dadas y universalmente conocidas), me tapo los oídos, me niego a oír fundamentos y razones, y prefiero suponer que aquellas reglas de los críticos son falsas, o, por lo menos, que no es este el caso de aplicarlas, antes de dejar determinar mi juicio por bases de prueba a priori, pues éste debe ser un juicio de gusto y *no del entendimiento o la razón*.” (La cursiva es, de nuevo, mía).

¹⁶ “[...] cada cual tiene conciencia de que la satisfacción de lo bello se da en él sin interés alguno, y ello no puede juzgarlo nada más que diciendo que debe encerrar la base de satisfacción *para cualquier otro*” (KU, § 6; la cursiva es mía).

¹⁷ KU, § 6.

conocimiento y la verdad— parece acabar también por dificultar la satisfacción de tal aspiración: ¿qué sentido tendría finalmente la autonomía de un ámbito meramente subjetivo e irracional?

Hemos visto que la vinculación del juicio estético al sujeto del gusto, a un sujeto que ya no coincide con el que determina las verdades sobre lo real, con el de la ciencia, constituye un gesto contramoderno, propio de una posición crítica respecto a la Modernidad y al dominio que ella concede a la teoría, pero constatamos ahora, como Adorno, que el énfasis en este nuevo sujeto estético —en su perfecta independencia del sujeto del saber— puede muy bien volverse cómplice del desigmo moderno de arrinconar lo estético en el cajón de las ilusiones meramente subjetivas. Se entiende, pues, que en nuestros tiempos, cuando el rechazo de la teoría nos ha lanzado a la búsqueda de otra forma de verdad, cuando nos volvemos al arte para encontrarla, cuando nuestra salvación depende, pues, de la verdad del arte, nos preguntemos con Adorno: ¿es realmente necesario desligar totalmente lo estético del conocimiento, negarle toda universalidad objetiva, exponerlo a ser humillado por “subjetivo” e irracional, para reconocer su especificidad?¹⁸. Adorno mismo entiende que no, y, por eso precisamente, tacha a la estética kantiana de formalista y subjetivista.

3. La crítica de Adorno a la estética kantiana: formalismo y subjetivismo

La crítica de Hegel a Kant sigue en pie. Lo bello ha de ser algo más que un jardín, por lo que no puede ser algo meramente *formal*, que se deriva de funciones *subjetivas* de intuición, sino que su fundamento hay que buscarlo en el objeto.¹⁹

Adorno se distancia efectivamente de la estética kantiana por “subjetivista”. Es, en efecto, la reivindicación de la presencia del objeto —lo otro del sujeto— en lo estético, la exigencia de que la teoría estética se haga cargo de su objetividad, lo que lo lleva a rechazar la posición kantiana. Intentemos, pues, determinar más de cerca el sentido de este “subjetivismo” en el que presuntamente incurre Kant.

¹⁸ Leemos en la *Teoría Estética*: “En la era del horror inconcebible, la frase de Hegel (que Brecht adoptó como lema) de que la verdad es concreta tal vez ya sólo la pueda satisfacer el arte” (ÄT, p.35/32). Adorno comparte, pues, esa inclinación característica del pensamiento posthegeliano, y determinante en el caso de posiciones como las de Gadamer y Heidegger, a buscar en lo estético una auténtica experiencia de la verdad. Pero, como ya se dijo, mientras en general —y en concreto en el caso de los autores mencionados— esta búsqueda se asocia al desprecio del concepto y la ciencia (modernos), a la acentuación de la autonomía de lo estético conquistada por Kant, en el caso de Adorno se liga, antes bien, a la exigencia del diálogo entre la esfera estética y la conceptual (acogiendo incluso la científica en el sentido estrictamente moderno).

¹⁹ ÄT, p. 523/467 s. (las cursivas son mías).

Habiendo expulsado el concepto del juicio de gusto, Kant, ciertamente, lo asienta —es decir, asienta su universalidad— en una libre armonía o concordancia no reglada entre las facultades del sujeto, entre la imaginación y el entendimiento:

Las facultades de conocer [entendimiento e imaginación], puestas en juego mediante esa representación [bella], están aquí en un juego libre, porque ningún concepto determinado las restringe a una regla particular de conocimiento. Tiene, pues, que ser el estado del espíritu, en esta representación, el de un sentimiento del libre juego de las facultades de representar, en una representación dada para un conocimiento en general.²⁰

Es innegable, pues, que el sujeto constituye el “fundamento” del juicio estético: éste no consiste más que en un estado determinado de sus facultades, en un modo de estar del sujeto. Se trata, efectivamente, de esa “situación” del sujeto trascendental que lo desvela como Juicio (reflexionante), esto es, de esa dimensión del sujeto kantiano en la que se eleva a la unidad *por sí mismo*, sin que intervenga la imposición de ninguna regla. Esto quiere decir que sus facultades se median libremente, que el sujeto juega autónomamente y disfruta de sí, y que, en consecuencia, el vínculo establecido —sin vínculo no hay juicio— es vínculo del sujeto *consigo mismo*. Por eso la unidad, síntesis o universalidad resultante no puede ser objetiva, es decir, acorde a una regla compartida intersubjetivamente que pueda volverla “vinculante”, que pueda “forzar” el acuerdo intersubjetivo. Si no hay lugar para ninguna exterioridad que determine al sujeto que juzga, no parece poder hablarse de objetividad. Dicho de otro modo, del libre “autocomplacerse” que no se ve importunado ni violentado por ninguna presencia externa, no parece poder surgir la fuerza de ley alguna. Por eso mismo, el estado del “espíritu” correspondiente, bien alejado de la disciplina de la experiencia cognoscitiva, sólo podrá consistir en el “placer”: el sentimiento de ese “libre juego” al que se refiere el fragmento citado no es, sin duda, ni más ni menos que el placer estético.

Ahora bien, no ha de pensarse que a la base de la acusación adorniana de subjetivismo esté la confusión de este sentir con un placer empírico. Su celebración de la afirmación kantiana del desinterés en lo estético es prueba de ello:

El desinterés se aleja del efecto inmediato que quiere conservar el agrado, y esto prepara la quiebra de la supremacía del agrado. (...) Kant fue el primero en alcanzar el conocimiento, que desde entonces no se ha perdido, de que el comportamiento estético está libre del apeteer inmediato.²¹

Aun cuando Adorno asocie en distintos lugares la teoría de Kant al arte burgués

²⁰ Cf. KU, § 9 (los paréntesis son míos).

²¹ ÄT, p. 22/21.

y hedonista del xviii, y que, de acuerdo con ello, vea en la estética de Hegel una superación de la kantiana, comprender el sentido de tal superación como el tránsito de una concepción empirista a otra “espiritual” sería malentender a Adorno²². Él ha visto perfectamente que Kant separa definitivamente la esfera estética de la *empiría* y que gana con ello una determinación fundamental del arte: también para Adorno lo estético es lo otro de lo empírico²³.

Así pues, Adorno sabe que el placer que según Kant acompaña al juicio de lo bello ha de corresponder al sujeto trascendental, al mismo sujeto que constituye la objetividad de la experiencia en la *Crítica de la razón pura*. El sujeto de la *Crítica del Juicio* se sitúa necesariamente en el mismo plano trascendental en el que se sitúa el de la primera *Crítica*. Ahora bien, ¿no es cierto que también en ésta es la “pura” subjetividad la que fundamenta el “factum” a explicar, la ciencia? La objetividad de los fenómenos de aquella está, en efecto, igualmente “fundada” en la constitución del sujeto. Pero entonces ¿en qué sentido puede afirmar Adorno que lo estético kantiano (y no el saber relativo a los fenómenos, el conocimiento kantiano) peca de subjetivismo? Adorno sabe que el sujeto kantiano del gusto, el Juicio que enjuicia lo bello, es trascendental en la misma medida en que lo es el sujeto de la primera *Crítica*, pero entiende que en el plano trascendental allí contemplado el sujeto no estaba sólo en la constitución del conocimiento, sino que se mediaba con algo otro, no subjetivo, que la constitución del “objeto” (conocido) no nacía de la mera “auto-complacencia” del sujeto, sino de su sometimiento a la *alteridad* de una instancia externa, a la regla del concepto. Sólo por eso la ciencia queda para siempre contradistinguida de una “libre” ensoñación. Pues bien, es precisamente esta presencia esencial o irreductible (en el planteamiento trascendental) de la alteridad lo que Adorno echa en falta en la determinación kantiana de lo estético. Para él tampoco aquí puede ser la subjetividad al margen de su otro, libre de la mediación del objeto²⁴. El sujeto ha de estar tan referido a lo otro de sí en la experiencia estética como

²² Prueba de ello es, por ejemplo, su enjuiciamiento de lo sublime (natural) de Kant como una expresión del reconocimiento kantiano del vínculo de lo estético en general (también en el ámbito de la naturaleza) a lo espiritual: *ÄT*, pp. 143, 142 (nota 45)/129, 128 (nota 45). Más adelante veremos, no obstante, que sí hay un sentido en el que el tránsito de Kant a Hegel es interpretado como un camino de progresiva espiritualización, pero se constatará entonces, precisamente, que no es ese el sentido en virtud del cual cabe considerar la teoría hegeliana “superior” a la kantiana.

²³ Justamente sobre esta premisa monta Adorno su defensa de la superioridad de Kant sobre Freud. Cf. *ÄT*, pp. 23 s./22.

²⁴ Empleo aquí y en general el término “objeto” en el sentido de “lo otro del sujeto”, en el sentido en que, también en general, lo usa Adorno. Es decir, no en el sentido específico que el “objeto” (de conocimiento), constituido en verdad por el sujeto, tiene en el pensamiento kantiano. Por lo demás, esta tesis adorniana no conlleva en ningún caso la expulsión del sujeto de la esfera estética. Incluso en los lugares donde la prueba de la autenticidad del arte moderno parece cifrarse para Adorno en su esfuerzo por mostrar la heteronomía de lo estético, por constituirse como una “construcción” que pone límites a la libertad del sujeto, no deja de insistir en que no tiene sentido aspirar a la aniquilación del

lo está en el conocer (de la ciencia). Lo que verdaderamente censura Adorno no es, pues, que al tratar la esfera estética Kant abandone el enfoque trascendental para hundirla en la arbitrariedad del agrado empírico y subjetivo, sino más bien que su mirada (trascendental) se concentre únicamente en el polo subjetivo de lo estético, en la experiencia (placentera) que acontece en la recepción (subjetiva)²⁵. Todavía más precisamente, el error kantiano no radicaría tanto en haber atendido únicamente a la recepción estética cuanto en haberla considerado exclusivamente en su dimensión placentera, en haber obviado el momento sufriente que pertenece también al disfrute estético, la interferencia en el sentimiento de (auto)placer que la presencia de algo otro ha de conllevar necesariamente, la violencia y el poder que el objeto estético (en tanto que *objetivo* y dotado de una ley propia) ha de ejercer sobre el sujeto²⁶. Cabría decir, resumiendo, que para Adorno la concepción kantiana del placer estético resulta aún ingenua y, por ello, burda.

En esto y no en otra cosa se cifra para él el olvido kantiano de la objetividad, el subjetivismo de su estética. El sujeto del gusto kantiano está radicalmente divorciado del concepto; por tanto –en la medida en que en Kant no hay objeto sin posición del concepto– lo está de todo objeto; y por tanto –aun cuando no se trate de un sujeto empírico, sino trascendental– resulta desprovisto de todo contenido, vacío, meramente formal. Si no hay alteridad, no puede haber contenido. De nuevo, la objeción adorniana a la estética de Kant no deriva tanto de que esté fundamentada en la *Urteilkraft* como subjetividad juzgante cuanto de que sea comprendido este fundamento como una instancia aislada de su otro, resguardada de cualquier enfrentamiento. Es en este sentido en el que la acusación de subjetivismo converge con la de formalismo. Cabe decir que también el sujeto kantiano del gusto le resulta a Adorno demasiado burdo. Por eso mismo la comprensión kantiana de lo estético –en su formalismo– resulta para Adorno especialmente adecuada al también burdo hedonismo del arte burgués del XVIII²⁷: lo bello kantiano lo es por su homogeneidad, y *no por su heterogeneidad*, respecto al sujeto, por lo que lo hace, pues, “placentero” para el sujeto (puro y formal).²⁸

momento subjetivo: Cf. *ÄT*, p. 43/40. Para una crítica de la aspiración de las vanguardias a una objetividad libre del ficcionar del sujeto (o, en general, libre de la “apariencia”), cf. *ÄT*, pp. 154-165/139-148.

²⁵ Cf. *ÄT*, pp. 526-528/ 470 s.

²⁶ En este sentido pienso que Adorno sintoniza con el psicoanálisis más de lo que él mismo cree. Para una defensa del reconocimiento por parte de la teoría psicoanalítica (de la del último Freud y, desde luego, de la de Lacan) de la inherencia del sufrimiento al placer, cf. Žižek (2001), pp. 46 s. Y para la crítica fundamental de Adorno al psicoanálisis, cf. *ÄT*, pp. 22-25/21-23.

²⁷ Cf. más arriba n. 14.

²⁸ Dice Adorno: “El concepto kantiano de algo agradable *por su forma* es regresivo frente a la experiencia estética y no se puede restaurar” (*ÄT*, p. 528/ 472; la cursiva es mía). El siguiente pasaje deja claro el sentido en el que la crítica adorniana al subjetivismo de la estética kantiana es una crítica al formalismo, y en qué sentido este pecado es, a su vez, el pecado de la Ilustración que Kant culmina:

Si el juicio de lo bello expresa solamente la experiencia de un sujeto “solitario”, perfectamente “autocentrado”, es evidente que no se podrá reclamar para él forma alguna de verdad, y resultará difícil entonces defender a Kant frente a autores que, como Gadamer, sostienen el carácter irracional de lo estético kantiano²⁹. Se vuelve inevitable sospechar que, efectivamente, la separación kantiana de lo estético respecto a la *empiría* y al concepto –ese gesto aparentemente tan contra- o post-moderno– no coloca en realidad lo estético en un lugar mucho más digno que el que le reservaba aquella concepción ilustrada que asociaba lo estético a los apetitos y/o el intelecto.

Llegados aquí se deja entender ya la razón de que Adorno responsabilice a Kant, a su conquista de la autonomía para lo estético, de la crisis contemporánea de la teoría estética, la cual es, por lo demás, indisociable de la crisis del arte mismo. No se trata meramente de que Kant, expulsando la objetividad del concepto del ámbito de lo bello, no haya favorecido el desarrollo del pensamiento (conceptual) sobre lo artístico, sino de que, más en general, al fundamentar lo estético en una subjetividad pura y formal, liberada de toda relación con lo otro de sí, se ha hecho cómplice de la “ideología” que culmina en la cosificación de lo artístico. Si la experiencia estética no es más que subjetiva, la obra de arte puede reducirse por fin a mera cosa, convertirse –como ocurre en la “industria cultural”– en la pura *tabula rasa* sobre la que el sujeto proyecta cualesquiera emociones, aquellas que, en su “máxima autonomía”, mejor le plazcan: la obra de arte puede ser ya cualquier “cosa”. La concepción formalista del sujeto de gusto redundante en verdad en que, en cuestión de arte, sea solamente el sujeto empírico –determinado finalmente por la ideología imperante– el que constituya “el criterio”³⁰. Dicho brevemente: la reivindicación de la autonomía de lo estético –iniciada por Kant y consumada en nuestro presente– desemboca precisamente en su negación extrema: lo estético no se media con su otro, con la cosa, sino que deviene él mismo cosa. Y es por esto por lo que Adorno le recuerda a la tradición moderna y kantiana la urgencia de reconocer la dependencia de lo estético respecto a lo otro de sí, respecto a su propio material, a la ciencia y a la técnica, y a la reflexión: respecto a la objetividad. Adorno entiende que ya sólo se puede luchar por lo estético desde la insistencia en su heteronomía.

“Pues cuanto más dominado está el arte por la subjetividad y cuanto más irreconciliable ésta tiene que mostrarse con todo lo que le está sometido, tanto más se convierte la razón subjetiva (el principio formal por antonomasia) en canon estético. Esto formal, que obedece a legalidades subjetivas sin consideración de su otro, mantiene su carácter agradable sin ser quebrantado por eso otro: la subjetividad disfruta ahí inconscientemente de sí misma, del sentimiento de su dominio” (ÄT, p. 77/70-71).

²⁹ Esta crítica a la estética kantiana (cf. Gadamer (1960), pp. 139 ss.) se remonta en verdad al Hegel de Jena (cf. Hegel (1802), pp. 80 s.).

³⁰ Cf. la cuestión de la “desartifización” actual del arte en ÄT, pp. 31 ss./ 28 ss. (esp. pp. 32 s./30 s.). Se hace patente aquí cómo la autonomía moderna de lo estético conduce precisamente a la máxima heteronomía: “Lo que las obras de arte cosificadas ya no dicen lo sustituye el contemplador mediante el eco estandarizado de sí mismo que él percibe en ellas” (ÄT, p. 33/31).

Ahora bien, se ha mostrado en el apartado anterior que el posicionamiento kantiano no hace más que responsabilizarse de la exigencia, surgida a lo largo del xviii, de encontrar un lugar para lo estético, y radicalizar la celebración del sujeto estético asociada a dicha demanda. Hasta tal punto es así que resulta fácil deslizarse a la conclusión de que el reconocimiento de lo estético en la Modernidad sólo es posible “à la kantiana”, esto es, haciendo de lo estético un ámbito “puro” despojado de toda pretensión de verdad. Sin embargo, se ha de reparar en que no siempre, ni siquiera en la Ilustración prekantiana, la reivindicación de los derechos de lo estético y de su sujeto ha supuesto esta renuncia. El “genio” de los románticos, que sin duda descansa tanto en el reconocimiento, por parte de Bodmer y Breitinger, del “sentimiento” del artista como en el propio Kant, refiere a un sujeto (estético) tan ajeno como el kantiano a las leyes de la lógica y del entendimiento, pero en absoluto formal. Alejado de la pureza de lo trascendental, el genio nace de la experiencia, y es, en tanto que fuente o “fundamento” del arte, garantía de su contenido. No sólo para Hölderlin, sino para los románticos y los idealistas postkantianos en general, el arte es, cuanto menos, una morada de la verdad. Es decir, se pueden rastrear otros momentos –más o menos contramodernos– de la Modernidad donde la afirmación de una dignidad propia (distinta de la de la teoría) de lo estético no se ha asociado a su divorcio del contenido, ni del conocimiento ni de la verdad³¹.

Es exactamente desde aquí desde donde se ha de entender la valoración adorniana de la relación de la teoría estética hegeliana con la kantiana; en concreto, la cita con la que se ha abierto este epígrafe. El recurso más socorrido para situar a Hegel en la historia del pensamiento consiste en insistir en que el sujeto de la Modernidad deviene en su filosofía absoluto, y que todo lo que en ella “es” lo es por ser “momento” de ese sujeto denominado espíritu. Este tópico precisa incluso que lo estético en Hegel queda reducido al arte –con exclusión de lo bello natural– justamente porque para él sólo puede ser (estético) lo que se deja entender como una expresión más de ese sujeto. Pues bien, Adorno suscribe este tópico, y, sin embargo, no es a Hegel, sino a Kant, a quien tacha de subjetivista. La clave la brinda lo que acabamos de exponer: el sujeto es en el caso de Hegel, aun más claramente que en el de Kant, el fundamento incuestionable de la estética, pero –a diferencia de la subjetividad kantiana– este sujeto –en todas y cada una de sus dimensiones, incluida la estética– ya no es más que en la mediación con su otro, en la lucha o la dialéc-

³¹ Tanto Hölderlin como Schelling, por ejemplo, repiendan lo estético desde el reconocimiento de su diferencia específica respecto a la teoría. Su actitud contramoderna desliga, incluso con más contundencia que en Kant, la comprensión de lo estético del paradigma, moderno por antonomasia, de la *representación*, y ello es posible precisamente porque entienden el arte como *expresión* de la verdad del ser (Absoluto). Es sabido que para Hölderlin el auténtico acceso a la verdad le corresponde exclusivamente al arte, pero también la *Filosofía del arte* de Schelling pone en claro que la exposición que lo Absoluto se da en la potencia artística no es en ningún sentido inferior a la que se da en la potencia del pensamiento: arte y filosofía encarnan simplemente distintas expresiones de una misma verdad.

tica que lo constituye. Es por esto por lo que Hegel puede acoger en su estética, también a diferencia de Kant, la fealdad de “las miserias humanas”: por lo que puede superar el formalismo estético y escribir ya para un arte que deja atrás el burdo hedonismo dieciochesco³².

Si el sujeto hegeliano ya no adolece de formalismo es porque se ha hecho cargo del carácter esencial de su relación con su opuesto, porque ha reconocido, pues, la alteridad de la objetividad en sentido amplio. Es decir, la superación del formalismo se descubre efectivamente como superación del subjetivismo. Pero además, el reconocimiento de lo otro del sujeto (sea o no estético) como constitutivo del sujeto es en Hegel indisoluble del reconocimiento de lo otro de la estética, del concepto, como constitutivo de la estética. Hegel, como Adorno y a diferencia de Kant, se percata de que del mismo modo que el sujeto estético no puede ser sin su otro, sin la objetividad, lo estético en general no puede ser al margen de su vínculo con el pensamiento y la verdad³³. Para ambos autores también en lo estético se juega la verdad.

Pero la forma de la alteridad que participa en lo estético no es para Adorno —a diferencia de Hegel— meramente conceptual, de la misma manera que su verdad no es para él la mera verdad de la teoría o de la filosofía devenida “ciencia”. En lo que sigue se tratará de mostrar en qué sentido es precisamente Kant quien permite entender la distancia de Adorno respecto a Hegel, y quien nos podrá ayudar, en consecuencia, a entender la especificidad de la crítica que Adorno le hace a él mismo, el sentido, pues, en el que no se la puede confundir con la que en su momento le hizo Hegel³⁴.

4. ¿La superación del subjetivismo kantiano en la estética dialéctica?

Remontémonos de nuevo al punto de partida: el rechazo de Adorno del subjetivismo estético, kantiano y contemporáneo, se expresa en su reclamación de “libertad para el objeto”. Esto significa, de entrada, que para Adorno la obra de arte tiene entidad por sí misma, que su ser (estético) no deriva meramente de su adecuación a la subjetividad, sino que, antes bien, la trasciende, y que, por tanto, posee alguna forma de “objetividad”. Es por esto por lo que aprecia la concepción hegeliana que

³² Cf. *ÄT*, p. 512/458. Si tiene cabida en lo estético lo otro del sujeto, entonces tiene cabida la violencia y el sufrimiento: la “miseria”.

³³ Para la reivindicación expresa, por parte de Adorno, del concepto, del objeto y del momento de la heteronomía para lo estético, cf. *ÄT*, p. 137/123. Ya en la p. 33/31 al presentar, frente al modelo del “arte” de la industria cultural, lo propio del arte auténtico, Adorno habla de la “libertad para el objeto” —que permitiría al sujeto “salir de sí”— y a cuya necesidad ya Hegel habría atendido.

³⁴ También Hegel tachó, en efecto, a la estética kantiana de subjetivista y formalista. Cf., por ejemplo, Hegel (1842), pp. 44-47.

entiende el arte como una expresión del Absoluto, es decir, de un todo que “supera”, en todo caso, a cualquier sujeto (aislado del objeto). Efectivamente, porque el arte constituye para Hegel un momento del espíritu absoluto, puede expresar, y de hecho expresa, la verdad. Conforman –como para Adorno– una forma primordial de conocimiento. Hemos visto además que la atribución adorniana de objetividad a lo estético implica también la afirmación de que el (auténtico) sujeto estético está ya siempre mediado por lo que se le enfrenta, enfrentado al *Gegen-stand*, y que, también por ello, rinde Adorno homenaje al sujeto hegeliano.

En definitiva, la superioridad que Adorno ve en la estética hegeliana respecto a la kantiana se cifra en su carácter dialéctico. Para Hegel, como para Adorno, el sujeto es movimiento dialéctico: no participa, sino que está constituido por la lucha con su otro. Frente a ellos, la *Urteilkraft* kantiana que juzga con gusto aparece de entrada, en efecto, como una instancia previa al objeto, aislable, pues, en algún sentido, de su otro. Por lo demás, Adorno ve claramente que una concepción dialéctica supone que no sólo el sujeto (estético) está fuera de sí, sino también, y en la misma medida, la obra de arte: el arte auténtico es aquél que se trasciende a sí mismo, más aún, aquel que se niega a sí mismo³⁵. De modo que tal concepción exige que lo estético no haya de ser reconocido únicamente –como hizo Kant– en su diferencia, en su autonomía frente a lo objetivo o intersubjetivo, frente a los criterios compartidos de la sociedad y de la ciencia, sino también en su dependencia de la teoría y de la (producción) técnica, en la heteronomía que conlleva su objetividad. Aunque éste no sea el lenguaje hegeliano, es indudable que –en la medida en que el arte descansa en su sistema sobre el mismo Absoluto que cualquier otra expresión objetiva de la verdad– lo estético está para él ya siempre vinculado a todas las otras dimensiones del espíritu, ya siempre fuera de sí.

Ahora bien, si es innegable que para Hegel lo estético –precisamente gracias a esta vinculación al todo que lo vuelve dependiente y, finalmente, gracias a su estructura dialéctica³⁶– no es cosa del mero gusto (subjetivo), sino expresión de un conocimiento objetivo, es decir, si bien es cierto que, sin necesidad de desligarlo de la verdad, Hegel le concede una dignidad que no tenía en el planteamiento kantiano, también es cierto que el único arte verdaderamente reconocido por él es el arte ideal que corresponde a la Grecia clásica. Esto es: el arte caracterizado precisamente por la solidez y la serenidad que confiere el dominio de la identidad (de la Idea (del sujeto)) sobre su otro (sobre la exterioridad, la diferencia o lo objetivo)³⁷. Así que, llegados aquí, se vuelve patente que, a pesar de la sintonía reconocida, también en

³⁵ Cf. *ÄT*, p. 100/90.

³⁶ Como “aparición de la idea” (Hegel, 1842, p. 85) es claro que la estructura de lo bello consiste en Hegel en la relación entre un polo subjetivo (el de la idea) y uno objetivo (el de la aparición sensible).

³⁷ Cf. *ibid.*, p. 130 s.

la esfera estética se ha de reproducir la distancia que, en general, separa a Adorno de Hegel. Si en aras de explicar el sentido en el que la posición adorniana arraiga en la dialéctica (hegeliana) hemos insistido en que el *Geist* (en cualquiera de sus configuraciones) nunca es al margen de su otro, hemos de recordar ahora que este sujeto pensado por Hegel es, antes que “enfrentado”, señor de su contrincante, vencedor de antemano de la misma lucha que lo constituye.

Alcanzamos, pues, así, el lugar en el que la dialéctica de Adorno se despide de la hegeliana por no considerarla coherente, consecuente o auténtica. En efecto, en relación al ámbito estético, Adorno mismo justifica sus reservas frente al posicionamiento de Hegel arguyendo que éste “detiene la dialéctica estética”: según él la concepción hegeliana no sería verdaderamente dialéctica³⁸. Sin embargo, el modo habitual de referirse a su divergencia –con objeto de no privar a ninguno de los dos del rótulo de “dialéctico”– consiste en recurrir a la distinción entre una dialéctica negativa –la de Adorno– y una afirmativa –la de Hegel–. No cumple aquí decidir si alguno merece realmente el monopolio del término “dialéctico”, pero sí conviene en todo caso dejar clara la profundidad de la divergencia que justifica estas etiquetas y disipar así la posibilidad misma de considerar que Adorno no hiciese más que “retocar” la dialéctica hegeliana.

En distintas ocasiones se aplica Adorno a mostrar detenidamente el modo en que la estética de Hegel, a pesar de presentarse en primera instancia como una reacción a la estética del xviii, culmina en realidad el subjetivismo y el formalismo propios de la Ilustración que en Kant se han hecho máximamente expresos. Simplemente por la propia comprensión de su pensamiento estético como una teoría *de lo bello*, por el mero hecho de introducir lo bello (*y no lo feo*) como lo verdaderamente definitorio de la esfera estética, Hegel delata su compromiso con el dominio moderno de la forma y del sujeto, con el menosprecio moderno de lo material, objetivo o diferente (de la identidad moderna)³⁹. Pero no se trata simplemente de que también Hegel se inscriba a la postre en la tradición ilustrada, sino de que es él quien consume su perversión. Al exponer el proceso de progresiva espiritualización del arte que lo conduciría desde sus orígenes hasta su actual cosificación, Adorno es muy claro respecto al papel desempeñado por el espíritu hegeliano: lo espiritual estético –que en todo caso constituye para Adorno un momento esencial de lo artístico–, al ser nombrado por Hegel como “*Geist*”, deviene identidad absoluta, deja de ser *un* momento para convertirse en la única verdad del arte, y hace así de su verdad una verdad unívoca y “deducible del sistema”: el “atributo estético de la plurivocidad” resulta perfectamente sacrificado⁴⁰. Así pues, el giro imprimido por Hegel a la estética, el giro en virtud del cual el mismo Adorno reconoce en distintas oca-

³⁸ ÄT, p. 82/74.

³⁹ Cf. ÄT, p. 82/74 s.

⁴⁰ ÄT, p. 140/127.

siones su superioridad respecto al enfoque kantiano, acaba por revelarse máximamente cómplice de la misma profunda maldad que anida en el pensamiento de Kant y en la Modernidad en general.

En el contexto de la crítica a la estética “moderna”, y en particular a la hegeliana, en tanto que teoría de lo bello, Adorno argumenta que el vínculo entre lo bello y lo feo constituye en verdad una relación dialéctica que sirve la estructura básica de todos los pares de categorías opuestas de la esfera estética⁴¹. Se trata para él de una relación doble en el sentido de que ambos términos pueden ser derivados o generados a partir de su otro, en el de que ninguno de ellos puede detentar un lugar originario. Aclara entonces que mientras la dialéctica hegeliana en realidad “se detiene” por aislar lo bello como el *uno* que procura la identidad del arte y que posee, además, un dominio tal que le permite dar cabida generosamente a lo otro de sí (a lo feo en este caso), la suya rechaza en cambio la prioridad de cualquier momento –momento que, como primario o unificador, sólo puede ser finalmente el de la unidad o la identidad. El reconocimiento auténtico de la alteridad entraña para Adorno, pues, el reconocimiento de que ninguno de los extremos de las dicotomías puede reducir a su otro, el de que su relación no puede ser una relación de dominio.

Pues bien, ya esta superficial presentación de su dialéctica *negativa* deja ver en qué sentido el sujeto hegeliano –aun estando en lucha consigo mismo– no puede ser el sujeto que Adorno reclama para la estética, un sujeto que no sólo “sale de sí”, sino que nunca está “cabe-sí”⁴²; deja ver en qué medida, para Adorno, Hegel, aun habiendo expresado la necesidad de acoger en la estética al Otro del principio ilustrado, no ha hecho sino someterlo definitivamente al poder del “Yo-Uno” moderno⁴³.

⁴¹ Cf. *ÄT*, pp. 74-97/68-88: se describe en estas páginas la relación dialéctica negativa que guardan lo bello y lo feo, la mimesis y la racionalidad, el aura y la técnica, y, finalmente, la construcción y la expresión.

⁴² Para la “definición” hegeliana de la libertad del *Geist*, es decir, del auténtico sujeto, como “ser-cabe-sí-en-lo-otro-de-sí”, cf. Hegel (1830), § 382.

⁴³ Es conveniente en todo caso recordar que esta lectura, de raigambre marxista, que hace de Hegel el culminador de las premisas de la Ilustración y de la búsqueda moderna-cartesiana de un fundamento firme y un sujeto fuerte, no es hoy en día universalmente compartida. Además de los muchos historiadores de la filosofía que en la actualidad hacen de Hegel un postmoderno, habría que tener en cuenta, especialmente en este contexto, a autores que, más preocupados por cuestiones estéticas, comprometidos con una visión “postmoderna” –trágica antes que cristiana– del arte como crimen que atenta contra el orden establecido, que permite acceder al vacío originario y que construye nuevos órdenes que lo moldean sin negarlo, encuentran ya en el Idealismo hegeliano las premisas de esta concepción. Pensemos por ejemplo en la lectura žižekiana de Hegel: para Žižek, más profunda que la Identidad del *Geist* lo es en Hegel la pura negatividad, la noche del mundo, la negrura de la pupila sobre la que descansa la propia mirada (del *Geist*); y, de acuerdo con ello, la superación hegeliana del arte en la filosofía no significa para él la superación de la ficción en la realidad de la “razón real”, sino antes bien la de una ficción no suficientemente sofisticada en otra más sutil y fiel al abismo originario (el arte constituiría para Hegel sólo un momento, pero la ficción –el Arte en el sentido lato en el que hoy lo

Pero esto no significa meramente que mientras el principio hegeliano está constituido por la identidad subjetiva que “finalmente” reduce la diferencia objetiva que “en principio” pretendía reconocer, el adorniano se identifica con *una* instancia que, siendo previa tanto a la Identidad como a la Diferencia, hace imposible cualquier final que cancelase la alteridad. La diferencia fundamental que separa a Hegel de Adorno no estriba en que la génesis entre los opuestos sea en un caso unidireccional y en el otro bidireccional, en que en uno el principio sea dominador mientras en el otro sea “tolerante”, en que en un caso el movimiento dialéctico tenga una vida más corta que en el otro, sino en que sólo en el caso de Hegel cabe hablar de un *principio* y de una relación propiamente *genética*. Si la dialéctica negativa puede ser caracterizada como verdaderamente reconocedora de la tensión, bidireccional y abierta, es precisamente porque no cabe en ella ninguna instancia fundante, ninguna unidad originaria –por compleja y equidistante respecto a los opuestos que sea– que fundamente las dicotomías, que ocupe un lugar previo a la relación entre sus extremos. Si la relación es lo primero, si ningún opuesto del par dialéctico posee prioridad alguna, entonces la misma relación habrá de “descansar” en una quiebra, en un abismo, en nada que pueda ser llamado en ningún sentido “uno” o “fundamento”⁴⁴.

La presencia en la dialéctica hegeliana de algo así como un fundamento y una génesis, de un origen y un *telos*, prueba el compromiso de Hegel con la Unidad de la Razón del sujeto moderno. Por eso Adorno se percata también de que la estética hegeliana pierde finalmente las posibilidades prometidas. El reconocimiento de la heteronomía constitutiva de lo estético, de su pulsión hacia el propio autodesbordamiento, se traduce a la postre, en relación a nuestra época “romántica”, en su ser superado por la teoría, en su reducción a un mal sucedáneo de la filosofía. La verdad y la objetividad que Hegel concede al arte acaban convirtiéndolo en un modo insuficiente de conocimiento, en un saber muy inferior al de la ciencia: “La tesis de Hegel de que “necesitamos más la ciencia del arte que el arte mismo” es la emana-

entendemos– habría sido ya para él lo más verdadero, la Verdad que adopta distintas formas). Cf. Žižek (2001), cap. 2, esp. pp. 50-55. Es por esto por lo que para Žižek Hegel no constituye en ningún sentido una “vuelta atrás” respecto de Kant: cf. Žižek (1999), pp. 201 ss.

⁴⁴ Martínez Marzoa contrapone justamente en estos términos el pensamiento de corte idealista al pensamiento de Hölderlin: de los herederos de Kant sólo Hölderlin se habría resistido a derivar *genéticamente* las determinaciones finitas a partir de la identidad del Absoluto (cf. Martínez Marzoa, 1992). Por cierto, es imposible no apreciar la sintonía entre Adorno y Heidegger en este su común rechazo del fundamento y/o del sujeto modernos: también en el caso de Heidegger la relación entre los extremos de las oposiciones modernas –y ellas mismas– resultan transfiguradas una vez que se “asientan” sobre el juego de ocultamiento y desocultamiento, una vez que el “fundar” mismo se entiende como un combate y que el “fundamento” resulta esencialmente ligado al (peligro del) abismo (*Ab-grund*). Esto explica por lo demás la empatía de Heidegger, y de Marzoa, con la obra de Hölderlin, con su comprensión del Ser como una unidad inseparable de la escisión o del juicio: diferente, pues, de la mera identidad (cf. Hölderlin, 1795 y Heidegger, 1936).

ción (sin duda problemática) de su concepción jerárquica de la relación de los ámbitos estéticos entre sí⁴⁵. La apertura de lo estético a su otro, al conocimiento, acaba sancionando, en definitiva, su confinación al ámbito de lo meramente subjetivo, su neta separación del “auténtico” saber: el aislamiento que hoy padece. Por eso se ha de responsabilizar a Hegel –al menos tanto como a Kant– de la cosificación del arte y de la decadencia del pensamiento estético propias de la época contemporánea⁴⁶.

Vemos así que es además su lealtad a la primacía de la teoría, del saber moderno, la que explica que finalmente aborte también la posibilidad, que en principio abre, de pensar lo estético a una con el tiempo⁴⁷. En efecto, la asunción hegeliana del momento objetivo en (la dialéctica de) lo estético vincula de entrada este ámbito no sólo al conocimiento, sino también a la objetividad de la historia; de hecho, Hegel elabora una filosofía de la historia del arte. Pero a la postre el arte se determina como “cosa del pasado”: como ya se dijo, sólo en el “ideal” griego en que la Idea y la apariencia (sensible) coincidían perfectamente, es decir, sólo en el arte donde la Idea dominaba perfectamente, serena y eternamente, a su otro cabía la verdad, sólo él era arte “verdadero”. Precisamente porque la noción hegeliana de “verdad” está comprometida con la identidad, su vinculación a lo estético no podía ser esencial: la verdad del arte, necesariamente inferior a la de la teoría, sólo podría ocupar un lugar mientras ésta última no hubiera devenido aún auténtica, la verdadera “ciencia” de la razón moderna.

La verdad expresada por el arte romántico, especialmente por el contemporáneo, no tiene, efectivamente, la forma de la unidad: tiene más bien la forma de un desquiciamiento. Es decir, no sólo da testimonio de que el sujeto se trasciende hacia el objeto, de que lo estético se desborda hacia el conocimiento, sino de que entre estos opuestos existe una grieta que es insalvable: dice que ya no es posible que la razón someta a su ley, a su unidad, la lucha (dialéctica) de los contrarios. Ahora bien, esta fisura irreductible es precisamente el origen de nuestra finitud, constituye el abismo del que nace el tiempo. El arte da voz, pues, a una dolorosa inquietud esencial que expresa nuestra finitud constitutiva. Se podría decir que, si bien el planteamiento dialéctico de Hegel le obliga a acoger las “miserias” de lo humano en el ámbito estético, en el momento en que éstas se muestran terribles, expresiones de un sufrimiento indómito, ya no reconducible a la unidad de la idea, ellas mismas le retiran a lo estético la dignidad que había ganado: lo estético mismo deja de ser una morada adecuada a la verdad. Para Adorno, en cambio, sólo en el sufrimiento que da voz a la quiebra entre sujeto y objeto, entre los opuestos modernos,

⁴⁵ ÄT, p. 140/127.

⁴⁶ ÄT, pp. 141, 143/127, 129.

⁴⁷ Cf. ÄT, p. 119/108: se expone ahí claramente el sentido en el que el “fracaso de Hegel ante lo bello” deriva a una de su rechazo de lo fugaz y caduco y de su consideración de lo no-idéntico como mera “cadena de la subjetividad”.

que da testimonio de la temporalidad que nos constituye, topamos con la verdad del arte; sólo el arte que expresa la imposibilidad de superar la finitud es verdadero arte: sólo él reconoce auténticamente la alteridad, esto es, concede la “libertad para el objeto” que Adorno, con Hegel, pedía a Kant, y que Hegel finalmente, tal vez a pesar de sus buenas intenciones de juventud⁴⁸, ha traicionado máximamente⁴⁹.

La reivindicación adorniana del reconocimiento de la alteridad en lo estético –la reivindicación que explica su crítica a la teoría kantiana– se ha revelado, pues, como una crítica a la Modernidad y a su sujeto en general, como la defensa del desquiciamiento constitutivo del sujeto (estético) y de la obra. Ha asentado la esfera estética en su integridad sobre una quiebra que es en verdad una herida, la grieta de la subjetividad que la vuelve finita⁵⁰. El pensamiento de lo estético habrá de hacerse cargo, efectivamente, de esta finitud constitutiva: lo estético sólo podrá ser pensado en su carácter temporal, en su tiempo y en su historia (desde ningún presente Absoluto que determine el *telos* de la Historia), inscrito en la objetividad social e histórica a la que pertenece y que a la vez trasciende⁵¹. Ahora bien, esta relación será entonces también dialéctica y, ciertamente, “negativa”: dado que lo estético es autónomo y heterónimo a un tiempo, empírico y más que empírico, su verdad habrá de buscarse en su trascendencia de lo dado desde lo dado, en su negación de la objetividad social desde su dependencia de ella. Es decir, su verdad no tendrá la forma de las verdades científicas, sino la de la verdad de la crítica⁵².

⁴⁸ Gethmann-Siefert lleva a cabo una interpretación y reconstrucción del pensamiento estético de Hegel que, insistiendo en la exterioridad, la “materialidad” y la historicidad que él reconoce al arte, se esfuerza por liberarlo del dominio que la Identidad gana en el Hegel maduro (cf. Gethmann-Siefert, 1984).

⁴⁹ Cf. *ÄT*, pp. 25 s./32 s. Efectivamente, si el sufrimiento se eleva –como ocurre en la estética de Adorno– a criterio de la verdad del arte se vuelve imposible que su “fundamento” esté constituido por forma alguna de identidad: donde hay unidad no hay dolor.

⁵⁰ En este punto Adorno muestra su parentesco no únicamente con Heidegger, sino en general con los críticos de la Modernidad (desde Nietzsche y Freud hasta Deleuze y Derrida), y muy especialmente –dados los términos en los que ahora lo estamos presentando– con el psicoanálisis lacaniano: para Lacan, efectivamente, el origen de la subjetividad no sólo es una grieta, no sólo una herida, sino además un crimen irredimible.

⁵¹ Cf. *ÄT*, pp. 48, 111/44 s., 101. La obra de arte es en el tiempo porque su vida es la del instante, porque expresa lo fugaz y efímero, pero también porque cancela el tiempo, porque da voz al imburtable anhelo de eternidad, al dolor, pues, inherente a la propia fugacidad. El arte auténtico asume el carácter ilusorio, ficticio de todo lo permanente, pero no deja de aspirar a la “duración”: asume por ello el carácter ficticio o “aparente” como su ser más propio.

⁵² Cf., por ejemplo, *ÄT*, p. 38/35. El arte auténtico, el que concede libertad al objeto, el que obliga al sujeto a enfrentar a su otro, acoge necesariamente el sufrimiento, el padecer (y no sólo el hacer) del momento subjetivo, y lo eleva a crítica. Precisamente en ello reside su contenido de verdad.

5. De cómo Kant encuentra su verdad en la *Teoría estética*

Así que, aparentemente, el alcance –hasta aquí explicado– de la exigencia adorniana de “libertad para el objeto” lo aleja definitivamente de las premisas de la Modernidad y, consecuentemente, tanto del planteamiento kantiano como del hegeliano. Ni Kant ni Hegel, en la medida en que se mantienen asentados sobre el suelo firme del sujeto moderno, pueden pensar el arte sin someterlo al yugo de su identidad, de la Identidad. Es bello para Kant lo que se adecúa a la unidad del sujeto que juzga (Juicio), y para Hegel fue bello aquello que en un tiempo sometió la pluralidad de la exterioridad al poderío de la unidad de la idea (del sujeto absoluto).

Sin embargo, Adorno es sensible a ciertas diferencias entre Kant y Hegel que aún no han sido expuestas. Hegel no sólo supera, en un sentido, el formalismo kantiano, sino que es también quien destierra lo bello natural de la teoría estética. Pues bien, precisamente en este gesto encuentra Adorno la prueba de que Hegel lleva a su culminación la preeminencia moderna del sujeto en lo estético. En lo sublime kantiano, por cuanto, aun siendo natural, cobra su carácter sobresaliente (su ser sublime) del exceso que obliga al sujeto (o al espíritu) a experimentar la propia superioridad sobre lo natural dado, se podría ver una anticipación del movimiento hegeliano, pero en todo caso sólo Hegel le deniega para siempre la posibilidad de ser bello a lo que por definición se resiste al concepto (del sujeto): a la naturaleza. Dice Adorno a propósito de la estética hegeliana:

Lo natural se extingue sin que sea reconocido en lo bello artístico. Como no está dominado y determinado por el espíritu, Hegel lo considera preestético.⁵³

Al comentar este viraje Adorno deja ver la profundidad de su divergencia respecto a Hegel. Para él, en efecto, lo bello natural constituye un “momento” que merece ser puesto a salvo –recuperado del exilio y la perversión a los que lo condenó precisamente Hegel– porque recuerda el límite de lo humano, porque confronta al sujeto con lo que le es diferente⁵⁴:

[...] lo bello natural alude a la supremacía del objeto en la experiencia subjetiva. Es percibido igual como algo vinculante que como algo no incomprensible que espera a su resolución preguntando.⁵⁵

⁵³ ÄT, p.119/107.

⁵⁴ ÄT, p. 110/99

⁵⁵ ÄT, p. 111/100. Vicente Gómez explica cómo la presunta “superación” hegeliana de lo bello natural priva en verdad a lo bello de su momento primordial: el de la indeterminabilidad (cf. V. Gómez, 1998, pp. 102 ss.).

Pero lo que ahora se ha de destacar es que, además, Adorno entiende que también Kant lo reconoció en estos términos. Ya en la “Introducción inicial” a su *Teoría estética* presenta el “como si” kantiano como el “rasgo estético” al que aún hoy en día aspira todo arte auténtico. Se refiere a esa consigna kantiana según la cual el arte ha de presentarse *como si* fuera naturaleza (del mismo modo que la belleza natural se presenta *como si* fuera arte)⁵⁶. Ciertamente Kant no caracteriza expresamente lo bello –ni siquiera en tanto que natural– como el lugar en el que el sujeto tropieza con la opacidad del objeto. Y, sin embargo, no se puede negar que aquella consigna, unida a su comprensión de lo bello natural, nos ofrece la clave para interpretar correctamente su expulsión del concepto del ámbito estético. Lo propio de la belleza natural radica en que resulta imposible identificar una conciencia o una voluntad como su causa, esto es, en su carácter inconsciente o involuntario, en la ausencia de un concepto o fin que determine al objeto (en tanto que bello)⁵⁷. Por eso la experiencia de lo inquietante (*unheimlich*) es solamente ante ella pura, excesiva⁵⁸. La tesis según la cual en todo lo bello late de algún modo la apariencia “natural” concuerda, pues, perfectamente, con la expulsión kantiana del concepto (que, como posición del objeto, designa también la unidad de un fin) de lo bello en general. Se trata en última instancia de la asunción de que en la esfera estética la alteridad del objeto –con la que éste ha desafiado siempre al sujeto moderno– no puede ser nunca reducida: en ella el objeto no se toma meramente en su aspecto conceptual, como fenómeno, ni, mucho menos, deviene por sí mismo, hegelianamente, puro concepto (aun cuando el concepto hegeliano no sea puro), sino que mantiene su diferencia.

En este sentido conviene recordar los muchos lugares de la *Teoría estética* donde Adorno, sin dejar de criticar la disociación kantiana entre lo estético y lo cognoscitivo, asume él mismo la ausencia de todo concepto “determinado” en lo artístico. No sólo afirma en distintas ocasiones que el exceso propio de lo estético se expresa precisamente en su carácter “escurridizo” respecto a los conceptos⁵⁹, sino que al reconocer el afán por lo nuevo como uno de los aspectos “esenciales” del auténtico arte (moderno) habla de un “juicio sin juicio” en el que inequívocamente resuena la determinación kantiana del juicio estético –y en general del reflexionante– como un juzgar para el que lo universal aún no ha sido dado, como un juzgar

⁵⁶ Cf. KU, § 45; Cf. ÄT, pp. 510 s./456 s.

⁵⁷ También Adorno se refiere a lo natural como a lo “amorfo” o lo “no articulado”, a lo carente, pues, de conceptos o fines determinados que procuren una organización: cf. ÄT, p. 155/ 139-140.

⁵⁸ El término “*unheimlich*” no es utilizado por Kant para referirse a lo sublime, pero su descripción de la experiencia que le corresponde lo haría muy adecuado. La asociación expresa que hace Heidegger (cf. Heidegger, 1935) de lo trágico a lo *unheimlich*, no haría más que explicitar un lazo establecido por todo el Idealismo alemán –incluido el kantiano– entre lo sublime, lo trágico y lo “extraño” (el mismo Kant asocia la tragedia a lo sublime en Kant, 1764, p. 212/39).

⁵⁹ Cf., por ejemplo, ÄT, pp. 114, 136 s./103, 123.

que *busca* la universalidad⁶⁰. En efecto, la libertad de lo estético ya en Kant deriva de esa falta de ley, de la ausencia de una regla universal que “determine” el juzgar de antemano, que reduzca la alteridad de la cosa(-en-sí) a fenómeno. Pues bien, Adorno reconoce del mismo modo esta “anarquía” conceptual o intelectual en lo estético. En el mismo contexto en que introduce la pretensión innovadora del arte verdadero presenta el “momento” de lo absurdo como un rasgo igualmente esencial⁶¹. La obra de arte no ofrece nunca un mensaje cuyo valor de verdad se pueda verificar o falsear como si de una afirmación científica se tratase, relativa –en términos kantianos– a los fenómenos. Muy al contrario es inherente al auténtico arte un componente incomprensible. Más aun, en tanto que verdaderamente esencial, no reducible, esto incomprensible ha de ser respetado por el pensamiento *como tal*: ni sustituido ni traducido por un concepto que –presuntamente– disipe su “extrañeza”⁶².

Por lo demás, es importante señalar que del reconocimiento kantiano de la alteridad en el ámbito estético no da prueba únicamente la exclusión del concepto: la tercera *Crítica* en su totalidad trata de un juzgar que es ajeno a *cualquier* instancia (subjetiva o racional) que pudiera reducir el abismo que separa a los opuestos modernos, que pudiera cancelar la alteridad del objeto. Esta distancia es puesta por el propio Kant, desde su primera *Crítica*, como infinita y, por eso, la posibilidad del conocimiento (del sujeto) exigía allí elevarse a un tercero externo que “forzase” su vinculación. Ese lugar trascendente, esa “utopía”, adoptaba entonces la figura del concepto (respaldado en la “idea” de la razón), pero acababa por revelarse finalmente –de forma explícita en la segunda *Crítica*– como un dios (racional). Es decir, como un universal externo y –en la terminología hegeliana– abstracto. Se trata, efectivamente, de un plano que trasciende la conciencia, la dicotomía intuición-concepto, o el par sujeto-objeto en general, pero que, a su vez, no hace más que “representar” al extremo del sujeto o del concepto. Por eso, semejante transcendencia niega toda auténtica alteridad: como un trasunto del momento subjetivo, esto es, como una instancia racional que fundamenta su unidad con el momento objetivo, neutraliza la alteridad de este último. Pues bien, lo realmente “original” en la tercera *Crítica* estriba en el rechazo de esta instancia trascendente y fundamentadora.

Ciertamente Kant insiste en la obra en la relación de la estética con la moral de

⁶⁰ ÄT, p. 37/35; KU, “Einleitung”. Por lo demás el reconocimiento adorniano de la necesidad de romper con el pasado como rasgo esencial del auténtico arte constituye un síntoma más de su propio talante moderno, de ese compromiso con el proyecto moderno que dota a su crítica (de la misma Modernidad) de una inmanencia de la que no goza, por ejemplo, la de Heidegger.

⁶¹ ÄT, p. 47/44.

⁶² Se podría objetar que, aun cuando excluya el concepto *determinado*, Adorno considera que el momento conceptual es constitutivo del ámbito estético. Pero entonces se habría de insistir en que no es para Kant menos necesaria la presencia de la “legalidad conceptual”, del entendimiento en general, en la estructura del juicio estético. Véase *supra* sección 2.

un modo tal que podría llevar a pensar que Dios o las ideas (morales) cumplirían de nuevo, también en el ámbito estético, ese papel mediador y reductor de la diferencia o la alteridad. Pero debe recordarse en este punto que en el ámbito estético lo moral sólo comparece en tanto que simbolizado, testimoniando, pues, su diferencia respecto a la apariencia, a la exterioridad misma –inherente a lo estético– en la que se hace presente⁶³. En el juzgar estético se asoma la sombra de lo moral vinculada a la experiencia de cierta trascendencia, pero la forma de trascendencia (estética) que aquí acontece no es la de la “pura” cosa-en-sí, la de una absoluta exterioridad, sino más bien la del propio fenómeno que, negándose como tal, se desborda hacia lo que es en-sí, la del fenómeno que se desvela como algo más que lo que el sujeto “determina”, que se excede y excede al sujeto mismo. Acontece aquí en verdad la experiencia del límite –de la grieta y del gozne– en el que el fenómeno se toca con la cosa en sí a la vez que se diferencia de ella⁶⁴.

Así que si la ausencia del concepto en lo bello kantiano nos puso ya en el camino de detectar en su estética un reconocimiento inusitado de la alteridad, su asunción en este plano de cierta trascendencia, unida a su rechazo de una auténtica “exposición” de cualquier contenido racional, nos obliga ahora a relacionar esa presencia de lo otro con la del exceso o el autodesbordamiento. Es decir, de forma más o menos encubierta, Kant aparece ahora comprometido con un posicionamiento que conlleva la asunción de la heteronomía del ámbito estético. Ahora bien, si esto es así, resulta imposible obviar la cercanía de ese “plus” que para Adorno determina la autotranscendencia de lo estético al exceso que lo fenoménico kantiano padece cuando es bello, al exceso por el que Kant vincula este ámbito al moral o incluso al religioso. Reconoce el mismo Adorno:

Hay alguna analogía con el carácter doble de la cosa kantiana en tanto que un en-sí trascendente y un objeto constituido subjetivamente, la ley de sus apariciones.⁶⁵

De hecho, si volvemos ahora al lugar en que Adorno alaba la estética kantiana por afirmar que el verdadero arte es “como si” fuera *natura*, constatamos que efectivamente atisbó también en lo bello natural kantiano –negado categóricamente por Hegel– la afirmación de una doblez irreductible (a cualquier identidad) como un

⁶³ Cf. KU, § 59.

⁶⁴ Para una justificación detenida del rechazo de la interpretación que insiste en la vinculación de lo moral a las ideas racionales o al dios racional con objeto de conjurar la amenaza de irracionalidad que acecha a la estética kantiana, cf. Pérez (2007). Basándose en la relación negativa de las ideas estéticas con las racionales y en la propia “negatividad” que entraña la experiencia de lo sublime (cf. KU, §§ 27-29, 49), asumo allí la lectura de la teoría kantiana que, en términos generales, mantiene tanto Eugenio Triás como Felipe Martínez Marzoa cuando defienden su autonomía frente a lo moral (al menos en la medida en que la moralidad está referida a una trascendencia externa).

⁶⁵ ÄT, p. 153/138.

rasgo propiamente estético. Tras resaltar la ambigüedad inherente a lo bello natural dice Adorno: “Pocos elementos de lo bello natural se han transferido a las obras de arte tan perfectamente como este carácter doble”⁶⁶. Si resulta tan urgente salvar el momento “natural” de lo estético para Adorno es también porque expone de la forma más patente esa naturaleza paradójica y antinómica, esa “duplicidad” esencial de lo estético que la Modernidad ha silenciado⁶⁷.

No se trata meramente de que en ciertas experiencias estéticas o en alguno de sus “momentos” acontezca esta epifanía del límite, esta transgresión de la identidad unitaria: la experiencia estética es en sí misma –tanto en Kant como en Adorno– la experiencia de un límite. Y tampoco se trata simplemente de que el objeto esté ahora cargado de un “plus” que lo excede, sino de que la propia experiencia, el juicio mismo, tiene la estructura del exceso: dicho de otro modo, de que también el sujeto está atrapado en ese movimiento “desmesurado”, desbordado por él⁶⁸. El límite del que hablamos no es únicamente el que separa y une al fenómeno y la cosa-en-sí, sino el que, en general, separa y une al sujeto y al objeto, a todos los opuestos kantianos y modernos.

Volvamos rápidamente sobre la estructura básica del juicio estético kantiano: su unidad se asienta únicamente sobre el esquema de la imaginación que determina la relación entre entendimiento e imaginación como una relación de “libre juego”. Ahora bien, este esquema no designa sino el lugar intermedio, el “entre”, en el que se “encuentran” la imaginación y el entendimiento: no refiere en ningún caso a una ley externa respecto a la propia relación (como lo es el concepto o la idea racional) que rijan dicho encuentro⁶⁹. De este modo resulta superado, ya a primera vista, el dualismo fijo que caracteriza el punto de partida del sistema crítico: mientras permanezcamos en el ámbito estético la sensibilidad y la espontaneidad (del entendimiento) no podrán oponerse como extremos enfrentados ni claramente contradistinguidos. La fluidez así conquistada conlleva cierta “fragilidad” para este juzgar,

⁶⁶ ÄT, p. 111/100.

⁶⁷ Dice Adorno: “El concepto de lo bello natural hurga en una herida” (ÄT, p. 98/88). Ha de quedar claro en todo caso que Adorno no se propone una recuperación del ámbito de lo bello natural kantiano, ni del de la naturaleza bella del XVIII en general, para nuestro tiempo (nuestra naturaleza simplemente no es ya aquella): se trata antes bien de la reivindicación del *momento natural*, máximamente explícito en la belleza natural pensada por Kant, para todo arte auténtico, también para el nuestro.

⁶⁸ En este sentido explica Megill la vuelta, desde Nietzsche, de muchos de los buscadores de una postmodernidad, de los “profetas de la extremidad”, a lo artístico como resultado del descubrimiento del potencial que encierra el “ékstasis” propio de lo estético: es este desquiciamiento (de la obra y del sujeto) o este carácter “ekstático” el que abre la posibilidad de deconstruir los “centrismos” que ha generado la firme razón subjetiva de Occidente; y ello es así precisamente porque el sujeto entra, en lo estético, en contacto con lo otro-de-sí, con “la diferencia” (cf. Megill, 1985).

⁶⁹ Incluso en la primera *Crítica* resulta difícil asignar al esquematizar de la imaginación un lugar propio y sustantivo (cf. Heidegger, 1929).

ya que la unidad de la razón que así comparece no puede ser, en efecto, más firme que la de un libre juego, pero, a cambio, el juicio gana en autonomía: la relación de los opuestos en la que él consiste no depende ya de ninguna instancia trascendente⁷⁰. Ella misma se da su propia ley, nada la precede y, en este sentido, se revela previa a la identidad de los opuestos que en ella participan⁷¹.

Sin duda el *locus* kantiano en el que tiene lugar este fenómeno de unificación y diferenciación de los opuestos es el Juicio (*Urteilkraft*), o sea, la última determinación del sujeto kantiano⁷². Pero, a estas alturas, resulta evidente que esta subjetividad no podrá caracterizarse ya como una unidad sustantiva. El sujeto kantiano aparece ahora como el propio gozne en el que se constituyen los extremos de las dicotomías, como la propia relación bidireccional (dialéctica) en la que ellos se solicitan a la vez que se excluyen⁷³. Claramente distinguido tanto del entendimiento como de la razón en sentido estricto ya no precisa de ninguna unidad “pura”, absoluta y trascendente, que, soldando sus fisuras, le confirme su soberanía: muy al contrario, la trascendencia pertenece a su naturaleza más íntima. El sujeto kantiano, devenido Juicio (estético), topándose por fin con la fisura que lo constituye, no puede más que trascenderse a sí mismo⁷⁴. Este sujeto niega, pues, la identidad del sujeto de la Modernidad en la misma medida en que lo hace el adorniano: afirma su propio desquiciamiento y su finitud. Expone ya la tragedia del sujeto moderno al poner por fin al descubierto su ambigüedad radical y su exceso: su carácter trágico-

⁷⁰ Es imposible no recordar aquí la insistencia de Adorno en el “momento lúdico” de lo estético (Cf. *ÄT*, p. 64/59.). Pero además se ha de reparar en que este rasgo estético suele demostrar su relevancia en aquellas filosofías que se han vuelto a lo estético en busca de una concepción de la libertad: piénsese por ejemplo en el “impulso de juego” de Schiller o en el “juego estético” del joven Nietzsche.

⁷¹ Cabe decir que el rígido dualismo kantiano no es tanto “superado” como “fluidificado” o, si se prefiere, “dialectizado”. En este sentido Cascardi caracteriza acertadamente la relación de los extremos del juicio estético kantiano como una relación dialéctica (cf. Cascardi, 1992).

⁷² Si no fuera así no tendría por lo demás sentido alguno la acusación adorniana que tacha su estética de “subjetivista”.

⁷³ Ya en el trabajo más arriba mencionado, Pérez (2003), he relacionado –con objeto de mostrar la heterogeneidad del planteamiento kantiano respecto a la dialéctica hegeliana– esta estructura del juicio estético con una comprensión de la subjetividad que la despoja necesariamente de cualquier forma “fuerte” de identidad. En este contexto comenté allí las lecturas de la estética kantiana que hacen por una parte Bubner cuando afirma que su sujeto ya no es “identificable” y por otra Martínez Marzoa cuando retrotrae el sujeto kantiano a la “*Natur*” de los parágrafos § 45 y § 46 de la *Crítica del Juicio* como a la “desconocida raíz común” que liga las oposiciones que tejen el sistema crítico.

⁷⁴ En este sentido la *Crítica del Juicio* acaba por corroborar y “fundamentar” la tesis kantiana, que se remonta a la primera *Crítica*, de la finitud de la razón (moderna). Puede recordarse ahora la argumentación de Heidegger que vincula esta tesis al esquematizar de la imaginación trascendental de dicha *Crítica* en tanto que fuente última de la temporalidad (cf. Heidegger, 1929). No es casual que la segunda parte de la tercera *Crítica*, ocupándose de la teleología, piense también las bases trascendentales sobre las que podrían asentarse los ensayos menos “puros” con los que en el pasado Kant había intentado mediar tiempo y pensamiento.

co⁷⁵. O, dicho de otra manera, da voz a la tragedia que la Modernidad ha tratado, vanamente, de silenciar⁷⁶.

6. Conclusión

Recapitulemos brevemente. La *Teoría estética* de Adorno se rebela contra la disociación entre estética y conocimiento que la Ilustración y la Modernidad en general han establecido: esta disociación puede ser finalmente letal no sólo para el pensamiento estético sino para la esfera estética en general. Entiende que este divorcio es cómplice en última instancia del dominio del sujeto moderno y de la Identidad que lo determina como razón sobre su otro: el elemento conceptual es el que corresponde al sujeto de la ciencia (moderna) que, centrado en su conquista del conocimiento absoluto, se desentiende de lo estético hasta el punto de regalarle una autonomía sin matices que, en realidad, puede acabar por aniquilarlo. Por eso su esfuerzo por vincular lo estético a lo conceptual y a la verdad es inseparable de su reivindicación del reconocimiento de la alteridad (respecto del sujeto) en lo estético: paradójicamente, si en este ámbito se reconociera verdaderamente al objeto, si junto al sujeto (del gusto) se tuviese en cuenta también el momento de la objetividad, lo estético expresaría por fin su necesidad (intrínseca y constituyente) de su otro, del pensamiento o del elemento conceptual.

⁷⁵ Los pensadores que nuestra época –nuestra posmodernidad y nuestro pensamiento débil– ha determinado como los pensadores de la finitud por excelencia, a saber, Nietzsche y Heidegger, comparten sin duda esta concepción trágica de la verdad del hombre. En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche deja claro que su reivindicación del arte, que es esencialmente trágico, descansa sobre su asunción de que el ser mismo, el “Uno primordial”, no es más que una hendidura originaria que se expresa en una contradicción (trágica). Éste es también el ser del hombre y, en consecuencia, sólo porque nuestra condición es radicalmente trágica expresa el arte (trágico) nuestra verdad (cf. Nietzsche, 1874, cap. 25). De modo paralelo, Heidegger se detiene a leer el primer canto del coro de *Antígona* para mostrar que si el hombre es lo más “pavoroso” de la *physis* ello se debe a que –dado que el Ser es *pólemos*– su determinación esencial es el propio combate con el ser mismo, la lucha (trágica) en la que excede y combate su propio ser (cf. Heidegger, 1935, pp. 136 ss.).

⁷⁶ Es bien sabido que es mérito precisamente del Idealismo postkantiano el elaborar por fin, dentro de la historia moderna, la tragedia filosóficamente. Pero en este punto conviene recordar la opinión de Nietzsche al respecto cuando piensa la especificidad de la tragedia como lo “otro” de la vocación teórica o socrática de Occidente: mientras con Kant esta inclinación decadente habría topado con sus limitaciones, o incluso con su mentira, el Idealismo postkantiano la habría en cambio restablecido para renunciar, con ello, a la posibilidad de una concepción verdaderamente trágica (cf. Nietzsche, 1874, cap. 20). Cabe evocar también en este sentido, y también en sintonía con nuestro cuarto apartado, la lectura que J.-M. Domenach hace de la presencia de la tragedia en Hegel: aun cuando en principio la contradicción trágica se convierte en el motor mismo del sistema hegeliano, esta misma ubicuidad acaba por neutralizarla (cf. Domenach, 1969, pp. 88 ss.). Podríamos decir que la tragedia es “mediada” con el pensamiento para poder ser finalmente “integrada”, superada.

Por eso la crítica a la estética de Kant es a la vez una crítica a su disociación de lo conceptual y lo estético y a su subjetivismo, a su olvido del momento objetivo: siendo una estética del gusto (del sujeto) no se hace cargo de la heteronomía constitutiva de lo estético y, por ende, de su relación con la esfera del conocimiento. La expulsión kantiana del concepto aparece así como el gesto evidentemente responsable del olvido de la conexión de lo estético con la verdad y de la conversión de lo estético en un ámbito meramente subjetivo.

Sin embargo, en el apartado anterior se ha mostrado que precisamente la exclusión kantiana del concepto sirve finalmente al reconocimiento de la alteridad, del momento “natural”, “material” u objetivo, en lo estético. El concepto corresponde en Kant al sujeto intelectual (y racional) de la ciencia moderna. La unidad del concepto (que transfiere al objeto) es, pues, inseparable de la unidad del sujeto. De modo que la exclusión kantiana del concepto del ámbito estético ha de pensarse en relación con el desbordamiento de la subjetividad, con la apertura del sujeto a lo otro de sí. Ciertamente este otro no puede ser lo objetivo kantiano: el objeto en Kant es sólo posible según la regla conceptual. Pero es obligado entonces pensar que esta alteridad acogida por el Juzgar estético será más auténtica que la del “objeto” de la *Crítica de la razón pura*. La gran provocación kantiana que hacía posible el establecimiento de una total autonomía de lo estético y que hacía posible también la crítica adorniana parece ahora también posibilitar la asunción de la heteronomía que Adorno exige.

Más aún, el punto previo insinúa que Adorno se ha hecho cargo de todo ello, que la simpatía que a la postre le profesa a Kant –antes que a Hegel– da testimonio de que él mismo atisbó esta visión bajo el exilio kantiano del concepto⁷⁷. ¿Por qué no retira entonces Adorno su crítica a Kant?

Ciertamente, Kant, acogiendo de forma más o menos explícita un “momento” natural o inconsciente en todas las formas de lo bello, acoge en su estética alguna forma de alteridad, hace un sitio a aquello que se resiste al saber del sujeto, que insiste en su opacidad (para la razón subjetiva). Ciertamente se asoma, así, a la concepción de un sujeto que sólo es en el límite con su otro, colindando con lo natural (en tanto que privado de conciencia y voluntad), y que, además, *es* con anterioridad a cualquier regla unitaria, libre del yugo de cualquier perfecta identidad, carente en sí mismo de tal identidad. Pero en ningún lugar llega Kant a establecer a partir de aquí ese nexo de lo estético (y de su sujeto) con la verdad y con el conocimiento que Adorno exige a la teoría estética. Ahora bien, hemos visto que el mismo Adorno

⁷⁷ Leemos en la *Teoría estética*: “Paradójicamente, la metafísica hegeliana del espíritu causa algo así como la cosificación del espíritu en la obra de arte como su idea fijable, mientras que la duplicidad kantiana entre el sentimiento de lo necesario y su simultánea ausencia o apertura sigue más fielmente la experiencia estética que la ambición mucho más moderna de Hegel de pensar el arte desde su interior, no desde fuera mediante su constitución subjetiva” (ÄT, p. 141/127).

muestra cómo la asunción de la alteridad, la aceptación de la presencia y la libertad de lo otro del sujeto, es la condición que posibilita el reconocimiento de ese vínculo. ¿Por qué, entonces, no efectúa Kant este reconocimiento? ¿Por qué, en lugar de ello, establece incluso el divorcio entre el terreno del auténtico saber y el de la estética? Sin duda porque esto supondría una revisión del enfoque trascendental y del propio sistema que afectaría incluso al primer servicio que éste rindió a la Modernidad y a su sujeto, esto es, porque cuestionaría la misma fundamentación del saber moderno a la que en principio responde el edificio crítico.

Es claro que para dar ese paso Kant habría de pensar una forma de conocimiento y de verdad distinta a la determinada en la *Crítica de la razón pura* como la única posible⁷⁸. Es decir, es evidente que no sólo tendría que añadir un nuevo campo de verdades a las relativas a los fenómenos, sino que habría de rectificar la tesis allí mantenida de que sólo éstas merecen tal nombre. Pero el problema sería en realidad aún más profundo. Recordemos ahora que –como ya se ha dicho *en passant*– el Juicio constituye la dimensión más profunda de la subjetividad kantiana y, a la vez, aquella en la que se encontrarían sus otras dos, el uso teórico y el uso práctico de la razón: es, pues, la última verdad de la subjetividad kantiana. Así pues, de reconocerse ahora “otra” verdad, un nuevo contenido de verdad, para el ámbito estético, la verdad teórica no debería entonces simplemente coexistir con ella, no sólo habría de resignarse a perder el monopolio que se le había asegurado en la *Crítica de la razón pura*, sino que además habría de reencontrar en ella su fundamentación, la fundamentación de su sólida y unitaria identidad. Pero es claro que –dado el modo en que se ha determinado el Juicio de la tercera *Crítica*– el juzgar determinante de la ciencia sólo se podría asentar sobre el juzgar reflexionante de la *Urteilkraft* como sobre una grieta y una herida: sobre el vacío o la nada que padece la (auténtica) subjetividad y que la lanza a la búsqueda de unidad (o universalidad). Sería entonces la experiencia estética como constatación de la grieta que nos constituye, del sufrimiento originario, quien ofrecería la “razón” de la teoría, quien pondría de manifiesto el porqué del quehacer teórico, la necesidad de “elevarse” a la unidad del concepto y, claramente, la unidad y la firmeza que aún hoy detenta el saber de la ciencia no podrían entonces salir bien paradas.

El punto de vista aquí adoptado pretende efectivamente que este sería el resultado coherente de la *Crítica del Juicio*: que las conclusiones a las que ella llega, concretamente en el juzgar estético, dado el lugar que el Juicio ocupa desde el principio en el sistema, obligarían en buena lógica a una revisión del sistema de este calibre. Y pretendo también que el que Kant no la haya efectuado justifica y legiti-

⁷⁸ El mismo Adorno pone de relieve la heterogeneidad que ha de haber entre el conocimiento de lo estético y el sancionado por Kant: “El carácter de apariencia de las obras de arte tiene como consecuencia que el conocimiento de las obras se enfrenta al concepto de conocimiento de la razón pura kantiana” (cf. *ÄT*, p. 166/149).

ma la crítica adorniana, explica que, a pesar de que Adorno ha encontrado en Kant una verdad que es en realidad “más” dialéctica que la hegeliana, mantenga sin embargo su distancia respecto a él. Sin duda, de haber dado Kant este paso, el paso que Adorno le exige, el saber de la ciencia moderna resultaría en su sistema despojado de la solidez que confieren los fundamentos, las instancias originarias, pero a cambio habría ganado su auténtica verdad: su unidad se reconocería asentada en una búsqueda, en un deseo, en un “gusto” y en un dolor. Y no sólo lo estético sería reconocido morada de la verdad, sino que además la verdad podría exponer orgullosa, sin temor a la pérdida de la objetividad y de la dignidad, su íntima relación con el sufrimiento y con el tiempo, desvelar su origen en la herida del tiempo, revelar su humilde procedencia. En la medida en que es Adorno quien se atreve a dar el paso –el paso que en buena lógica pide el propio reconocimiento kantiano de lo bello natural– bien se puede decir que, al menos en el plano estético, es en Adorno donde Kant encuentra su verdad⁷⁹.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Th. W., (1971), *Drei Studien zu Hegel*, en *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Frankfurt am Main, Suhrkamp (cito según la traducción de Víctor Sánchez: *Tres estudios sobre Hegel*, Madrid, Taurus, 1991).
- Adorno, Th. W., (1972), *Ästhetische Theorie*, en *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Frankfurt am Main, Suhrkamp (cito según la traducción de Jorge Navarro: *Teoría estética*, en *Obra completa*, vol. 7, Madrid, Akal, 2004 y por la abreviatura ÄT, indicando primero la página alemana y luego la española).
- Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. (1969), *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, traducción de Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 1994.
- Beck, L. W. (1969), *Early German Philosophy. Kant and His Predecessors*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Cascardi, A. J. (1992), *The Subject of Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Domenach, J.-M. (1969), *El retorno de lo trágico*, traducción de Ramón Gil, Barcelona, Península.
- Gadamer, H.-G. (1960), *Verdad y Método*, traducción de Ana Agud y Rafael de Agapito, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1993.
- Gethmann-Siefert, A.-M. (1984), *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*, Bonn, Bouvier.

⁷⁹ Al tratar la “superación” hegeliana del concepto kantiano de experiencia considera el propio Adorno, en cambio, que Kant encuentra su verdad ya en Hegel. Cf. “La sustancia experiencial” en Adorno (1971).

- Gómez, V. (1998), *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Madrid, Cátedra.
- Hegel, G. W. F. (1802), *Fe y saber*, traducción de Vicente Serrano, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- Hegel, G. W. F. (1830), *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, traducción de Ramón Valls Plana, Madrid, Alianza Universidad, 1997.
- Hegel, G. W. F. (1842), *Lecciones sobre la estética*, traducción de Alfredo Brotóns, Madrid, Akal, 1989.
- Heidegger, Martin (1929), *Kant y el problema de la metafísica*, traducción de Gred Ibscher Roth y revisión de Elsa Cecilia Fros, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Heidegger, Martin (1935), *Introducción a la metafísica*, traducción de Ángela Ackermann, Gedisa, Barcelona, 2003.
- Heidegger, Martin (1935/36), “El origen de la obra de arte”, en *Caminos del bosque*, traducción de Arturo Leyte y Helena Cortés, Madrid, Alianza Universidad, 1995.
- Heidegger, Martin (1936), *Hölderlin y la esencia de la poesía*, traducción de Juan D. García Bacca, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Hölderlin, F. (1795), “Juicio y ser”, en *Ensayos*, traducción de Felipe Martínez Marzoa, Madrid, Hiperión, 1990.
- Kant, I. (1764), *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, en *Kant's Gesammelte Schriften*, vol. 2, edición de la *Königliche Preussische Akademie der Wissenschaften*, Berlín, Reimer, 1912 (cito por la traducción de Luis Jiménez: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, Madrid, Alianza, 1990).
- Kant, I. (1790), *Kritik der Urteilskraft*, en *Kant's Gesammelte Schriften*, vol. 5, edición de la *Königliche Preussische Akademie der Wissenschaften*, Berlín, Reimer, 1913 (cito según la traducción de Manuel García Morente: *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991 y por la abreviatura KU).
- Martínez Marzoa, F. (1987), *Desconocida raíz común*, Barcelona, Visor.
- Martínez Marzoa, F. (1992), *De Kant a Hölderlin*, Barcelona, Visor.
- Megill, A. (1985), *Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, Berkeley, University of California Press.
- Nietzsche, Friedrich (1874), *El nacimiento de la tragedia*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 2002.
- Pérez, Berta (2003), “Hegel y la Crítica del Juicio”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, vol. 20.
- Pérez, Berta (2007), “La hermenéutica de la tragedia de Kant a Nietzsche: ¿rehabilitación o neutralización?”, en F. Arenas-Dolz, L. Giancristofaro y P. Stellino (eds.), *Nietzsche y la hermenéutica*, Valencia, Nau Llibres.

Žižek, S. (1999), *The Sublime Object of Ideology*, London/New York, Verso.
Žižek, S. (2001), *Enjoy Your Symptom!*, New York, Routledge.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Lectura 02: La verdad está en juego: Adorno, Kant y la estética. Berta M, Pérez.

1. Investiga sobre el pensamiento de la razón moderna y vincula a una práctica contemporánea de arte.
2. Qué implica dar la espalda a Hegel en cuestiones de fenómenos artísticos.
3. Qué implicaciones tiene la Teoría Estética de Adorno para las prácticas artísticas.
4. Investiga sobre el concepto de la belleza abordado por Kant.
5. Qué significa el estado contemporáneo de las cosas para Adorno.
6. ¿ Qué relaciones tiene la Estética con tu producción artística?
7. En relación con la lectura: cuál es tu postura más cercana para abordar la estética. Por qué.

**Lectura 03: La estética
filosófica y la interpretación
del arte contemporáneo. Lima,
María Herrera.**

CRÍTICA, Revista Hispanoamericana de Filosofía. Vol. 38, No. 113 (agosto 2006): 61-73

LA ESTÉTICA FILOSÓFICA Y LA INTERPRETACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO. ENSAYO CRÍTICO SOBRE *LAS RAZONES DEL ARTE*

Gerard Vilar, *Las razones del arte*, Antonio Machado Libros,
Madrid, 2005 (La Balsa de la Medusa, 147), 255 pp.

MARÍA HERRERA LIMA
Instituto de Investigaciones Filosóficas
Universidad Nacional Autónoma de México
mariahl@filosoficas.unam.mx

Gerard Vilar examina en este libro y en otro de sus trabajos recientes (Vilar 2000) la situación de la estética filosófica actual frente a los cambios experimentados en la concepción de las artes —particularmente en las artes plásticas— durante la segunda mitad del siglo XX. Estos cambios plantean de nuevo algunas de las viejas preguntas: ¿qué es el arte? y ¿cómo debe ser?, pero de modo tal que no pueden ser respondidas por las teorías disponibles; de ahí que Vilar sostenga que una teoría estética satisfactoria en nuestros días debe ser capaz de dar cuenta de estas nuevas experiencias. Con este objetivo, reinterpreta el “mundo del arte” como un mundo de razones institucionalizado a partir de la noción desarrollada por Arthur Danto, en su ya larga trayectoria de trabajo sobre estos temas. Discute también el trabajo de Nelson Goodman, otro filósofo importante en la redefinición del objeto de estudio de la teoría estética contemporánea. Como bien lo señala el mismo Danto en su libro más reciente, una de las aportaciones más destacadas de Goodman consistió en desvincular el estudio de la representación en las artes visuales de la idea de belleza y de concepciones ingenuas del realismo pictórico (Danto 2003, p. 58). Vilar responde también a algunas de las críticas más frecuentes a la estética filosófica, principalmente las que señalan su desconocimiento o desinterés por lo que sucede en el mundo de las artes; de modo que ofrece en este libro una versión propia, que caracteriza como una estética comunicativa y pragmática, a partir de una consideración mejor informada del arte contemporáneo.

Vilar comparte con Danto el rechazo de los diagnósticos pesimistas sobre la subordinación de las artes al mercado y, en general, su

desacuerdo acerca de lo que le parecen formas de reducir estos temas a análisis sociológicos. Pero lo más importante a mi juicio, y en lo que centraré este comentario, plantea problemas filosóficos, en particular dos de ellos que trataré con algún detalle, si bien no en el orden en que los presenta el autor. El primero (1), que en términos generales sigue la formulación de Danto, se refiere a la cuestión de la identidad de las obras de arte: para Danto, el reto de formular una definición más amplia, capaz de abarcar las instancias anómalas o rebeldes del arte actual. Este problema es planteado por Vilar de la siguiente manera: “Lo que hay que indagar es qué hace que un objeto y acción cualquiera, en determinadas circunstancias, sea experimentado como una obra de arte” (Vilar 2005, p. 19). El segundo (2) se refiere a la clase de teoría que puede ser adecuada para cumplir estas tareas y es en parte consecuencia del primero, es decir, la cuestión de si efectivamente estos dos autores logran ir más allá de una “teoría institucional”. La restricción de Vilar “en determinadas circunstancias”, en la cita anterior, nos da la clave para situar este problema. Es decir, si la identidad de las obras de arte es vista ante todo a partir de un síntoma: la dificultad para comprender algunas de sus manifestaciones; y esta dificultad a su vez consiste en que un objeto artístico pueda confundirse con un objeto de la vida ordinaria, el carácter “artístico” de dichos objetos parece reducirse a sus condiciones de exhibición. Este tema se había planteado desde principios de siglo con los “*ready-mades*” de Marcel Duchamp (la rueda de bicicleta o el urinal que pretendía exhibir en una galería, y otros experimentos) y si la explicación que se ofrece se limita al hecho de que puedan ser reconocidos por el público como obras (u objetos) artísticos, dicha explicación parece depender exclusivamente del lugar y la manera en que se presentan estos objetos. En otras palabras, la confusión podría presentarse si encontráramos en la calle la rueda de bicicleta de Duchamp, o nos topáramos con las cajas de *Brillo*¹ de Andy Warhol en el supermercado; en cambio, no tendríamos problema para identificar lo que son, aunque nos causaran sorpresa, si los encontráramos en una galería de arte o un museo. La pregunta pertinente, entonces, podría ser en vez de: *¿qué son?* (identidad), simplemente: *¿por qué están ahí?* (decisiones institucionales).

De cómo se formule la pregunta, y del tipo de respuesta que se ofrezca, dependerá el carácter —y también el valor y la utilidad— de esas teorías. Por ejemplo, los casos difíciles a los que aludíamos arriba pueden ser vistos de distintas maneras: como resultado de

¹ *Brillo* es una marca de esponjas o fibras de limpieza.

una actitud transgresora o como un gesto irónico del artista (incluso como una burla o tomadura de pelo, como pretendían los dadaístas); como una decisión de los curadores y críticos (el *dictum* del mundo del arte), o como alguna combinación de esos factores, además de consideraciones de orden económico. En el primer caso, se trata de explicaciones internas al proceso histórico de las artes y sus formas de autocomprensión; en los dos últimos, se trata de explicaciones externas, referidas al contexto de las obras (exhibición, discursos de justificación y promoción), más que a sus condiciones de producción (intención de los artistas, uso de recursos formales y técnicos para la elaboración de las obras). La solución que propone Vilar de una estética pragmática, como veremos más adelante, considera estos problemas ante todo desde la perspectiva de la recepción.

Vilar defiende, como Danto, una idea del arte como expresión simbólica, o metafórica (Goodman), que, a pesar de no poder acceder al tipo de explicaciones de otros procesos culturales —más regulares o estables—, no carece del todo de razones. Si bien, Vilar señala algunas restricciones a los juicios estéticos: las razones que provienen del mundo del arte (Vilar 2005, p. 27),² tendríamos, no obstante, que establecer la clase de razones que se consideran válidas en esta esfera y cómo delimitar esa esfera de validez, si no queremos reducirla al ámbito institucional. Además, deberíamos distinguir entre los motivos de los creadores (ahora meros “productores”) y las razones de los receptores, y dentro de estos últimos, entre el público en general, guiado por intereses personales y presumiblemente heredero de una cierta cultura de la “apreciación estética”, y el mundo de los curadores, galeristas, promotores y críticos, vinculados de modo más estrecho a intereses comerciales y de otros órdenes (políticos, ideológicos, etc.). Esta clase de distinciones no siempre se establece con suficiente cuidado y ha dado lugar a numerosos malentendidos aun entre los filósofos, como en el caso del debate sobre la “teoría institucional” de George Dickie, que este último se ha encargado de aclarar (Dickie 1993, pp. 73–78). Es por ello importante reclamar un espacio de mayor rigor y distancia crítica para el trabajo teórico; en este ámbito con frecuencia se confunden las pretensiones justificatorias de los propios artistas y los críticos de arte con lo que podría considerarse de modo legítimo una explicación teórica. Pero esto no supone, por otra parte, adoptar una postura conservadora, o que baste simplemente con retomar las teorías clásicas; es ciertamente

² Todas las citas a Vilar se refieren a su libro de 2005, en adelante cito sólo las páginas.

necesaria una revisión profunda de las insuficiencias de las teorías estéticas tradicionales que han pecado también de parcialidad y que poseen por ello un rango explicativo limitado. Dichas teorías, o bien hacían descansar todo el peso de la concepción de lo estético en la experiencia subjetiva (a la manera de la estética kantiana y de otros tipos de teorías del arte como, por ejemplo, las teorías del arte como expresión), o pretenden establecer la naturaleza del arte solamente a partir de propiedades de las obras o de la acción de producirlas. Estas maneras de entender las artes han enfrentado una larga y peculiar crisis, no sólo porque los cuestionamientos de las vanguardias que pusieron en entredicho las categorías tradicionales se iniciaron hace ya más de un siglo, sino porque la crisis ha sido de algún modo auto-inducida: es producto de la dinámica transgresora que desencadenó el arte moderno. Además, se ha visto acompañada por una sucesión de discursos apologeticos de cada nuevo movimiento o manifestación artística, más que por reflexiones serias o suficientemente coherentes y críticas. Lo que existe es más bien un panorama de comentarios dispersos, o de buenos trabajos analíticos sobre cuestiones puntuales (como los del mismo Goodman), pero que no intentan reconstruir conceptualmente este fenómeno en su totalidad. Esta última tarea está aún pendiente, si bien trabajos como el que comentamos ahora apuntan en esa dirección, desde un horizonte de preguntas distinto al de las teorías tradicionales.

(1) Comencemos entonces por el primero de los temas antes indicados, el de la identidad de las obras de arte en el nuevo contexto generado por esa historia de rebelión y cuestionamiento de las creencias recibidas. Para explicar la inclusión de esas nuevas obras que no caben en las descripciones de las teorías estéticas tradicionales, y que Danto considera como contraejemplos de éstas (*renegade counterexamples*), Danto acude a una especie de experimento mental en el que se invita a imaginar un conjunto de objetos “indiscernibles” entre sí, es decir, que no pueden distinguirse atendiendo exclusivamente a sus rasgos perceptibles. Ésta es una pregunta que Danto se planteó en uno de sus primeros libros sobre problemas estéticos (Danto 1981), que continuaba investigaciones previas sobre problemas epistemológicos, donde, como dice Jerry Fodor, Danto reconsidera problemas estéticos a la luz del trabajo filosófico de varias décadas sobre problemas de intencionalidad y representación (Fodor 1993, p. 41). Uno de los recursos para explicar las diferencias entre esos “pares” de ejemplos (además de los arriba mencionados, Danto ha propuesto otros) es acudir al contexto, establecer distinciones entre cada uno

de ellos en términos de sus relaciones, o, como dice Fodor, entenderlos, en este caso a la obra de arte, como “constituida en parte por su etiología intencional, por haber sido concebida como una obra de arte” (Fodor 1993, p. 46). Para Fodor, lo anterior implica que “la intención de que una cosa sea una obra de arte es en parte la intención de que esa cosa tenga un público” (1993, p. 46). De modo que la intención de haberlas concebido para ser exhibidas distingue a las “*Brillo Boxes*” de Warhol de las cajas de *Brillo* del supermercado que fueron hechas solamente para servir de empaques. Pero, además, lo que le parece crucial a este autor no es solamente que las obras hayan sido hechas para exhibirse, sino que pretenden afectar al público *de una cierta manera*. En este punto Fodor coincide con Danto, al postular una conexión entre el arte y la retórica, y considera como éste que: “una de las tareas del arte [es] menos representar al mundo que representarlo de tal manera que sea la causa de que lo veamos de un modo especial y con una cierta actitud” (Fodor 1993, p. 46). La línea de argumentación de Danto va más bien en la dirección de una explicación histórico-contextual, pero un aspecto del comentario de Fodor sobre Danto es relevante también para la propuesta de Gerard Vilar: el que se refiere a la intención comunicativa de las obras de arte. Si, como sostiene Fodor, la intención del arte como vehículo de comunicación es afectar a su público de una cierta manera, esto, al menos en parte, se debe al reconocimiento del público de que la intención (ya sea del hablante o del artista en cuestión) es la de producir ese efecto, y ésta es, a su vez, su condición reflexiva.

El reconocimiento de esa intención por parte del público del arte —la necesidad de las obras de ser interpretadas— es una condición importante en la propuesta de Vilar, ya que con ello busca otorgar sentido aun a algunas de las obras más controvertidas del arte actual. No obstante, es una condición que no necesariamente se cumple en algunas de las obras que ofrece como ejemplos; en muchas de ellas nos enfrentaríamos con grandes dificultades si pretendiéramos entenderlas en términos de un gesto comunicativo. Respecto a las cajas de *Brillo*, dice Fodor, si para entender su sentido requerimos la mediación de la explicación de Danto, esa obra habría fracasado como vehículo de comunicación, y si las obras se definen como objetos intencionales en la manera antes descrita, habrían fracasado también como obras de arte. En esta descalificación Fodor incluye una buena parte del llamado “arte conceptual” contemporáneo (1993, p. 50), ya que a menudo requiere largas y tediosas explicaciones por parte de los artistas o los críticos.

Aquí valdría la pena matizar: la recepción del [nuevo] arte que sostienen Danto y Vilar no se limita al reconocimiento de esos objetos como arte. Una vez conseguido ese primer paso, tendrían que esperarse otros efectos o respuestas por parte del público; si bien creo que Fodor tiene razón al apuntar el problema sobre el carácter comunicativo que se atribuye a estas exhibiciones. Especialmente porque estos objetos no poseen un significado por sí mismos y requieren textos que los acompañen para “fijar” una interpretación; además de que dependen en gran medida de contextos institucionales (mayor que la usual) para establecer su recepción correcta.

Vilar atribuye a las obras, aun a las más controvertidas, o poco convencionales, una pretensión de inteligibilidad. Le parece, como a Max Raphael, un autor casi olvidado,³ que las obras presentan implícitamente ciertas demandas, que “piden” ser escuchadas o interpretadas (Vilar 2005, pp. 23 y 147). Para ello, supone que las obras son acerca de algo (“*aboutness*” en la terminología de Danto), o que, como decíamos arriba, establecen una comunicación con su público. Pero, ¿cómo se entiende esa relación? y ¿de qué modo pueden salvarse las objeciones arriba señaladas?, ¿en qué consisten estos “artefactos interpretables”? (como los llama Fodor), ya que en buena medida se ha desmantelado la vieja concepción de las “obras” como objetos diseñados, elaborados o contruidos deliberada y cuidadosamente por sus autores, y como portadores de una carga de significados (creencias y valores) culturalmente sedimentados. Ahora resulta mucho más difícil establecer con claridad por qué tenemos que otorgarles el viejo trato a objetos que carecen de esas características. En cambio, si lo que tenemos frente a nosotros es una nueva clase de producto cultural, que requiere formas diferentes de atención (que bien podrían no distinguirse de otras prácticas: como las del espectáculo o el mundo del entretenimiento, o en el caso de las cajas de *Brillo* del ejemplo de Danto, de los anuncios publicitarios), probablemente tendríamos que acudir a un nuevo vocabulario para describirlos.

Las explicaciones históricas a la manera de Danto, y que sugiere también Vilar en su recorrido por la historia de la teoría estética en la introducción del libro que aquí comentamos, pueden explicarnos cómo llegamos hasta aquí, de qué modo la sucesión de rechazos de las categorías tradicionales en la historia del arte desde las vanguardias de principios del siglo XX ha hecho posible que esos objetos inusuales —que constituyen gran parte de la producción actual, como lo documenta Vilar— sean exhibidos y de alguna manera recibidos por

³ No citado por Vilar.

un público entrenado para aceptarlos. Pero no nos dice qué son (ya que no pueden ser descritos en términos de la concepción recibida del arte) ni tampoco ofrece criterios para evaluarlos. ¿En qué podría consistir su éxito o fracaso? ¿solamente en el hecho de ser aceptados por los galeristas y curadores?, dado que no sabemos qué es lo que queda fuera, ni tenemos claras las razones que pueden haber conducido a su selección, más allá de ciertas modas, en parte inducidas por el propio mundo del arte.

Sin detenernos en las críticas a la propuesta de Danto desde la historia del arte —que tienen que ver con el hecho de que los objetos ordinarios y lo que se presentaba en las galerías y museos no eran realmente “indiscernibles”, esto es: las cajas de *Brillo* de Warhol estaban pintadas y no eran idénticas a los empaques de fibras limpiadoras, etc.—, el meollo de las críticas dirigidas a esta manera de enfrentar el problema de la identidad de las obras desde la filosofía, como las de Richard Wollheim y Joseph Margolis (Wollheim 1993, y Margolis 1998), entre otros, radica en cuestionar esta forma de discutir el problema de la ontología de las obras de arte. Ciertamente, nos dice Wollheim, nadie sostiene que la idea de “arte” o de las “obras de arte” dependa solamente de rasgos perceptibles, ni tampoco que sean la clase de conceptos que poseen condiciones de aplicación determinadas. No obstante, sí puede afirmarse que poseen algo más débil que él llama “presupuestos de aplicabilidad” y que tiene que ver justamente con el hecho de ser “objetos que fueron hechos con la intención general de ser obras de arte” (Wollheim 1993, p. 33). Por lo tanto, se distinguen de objetos que no fueron hechos con esa intención, además de existir diferencias más puntuales entre las intenciones que dieron lugar a cada uno de ellos. De modo que, en todo caso, dice Wollheim, tendríamos que proponer “experimentos mentales” diferentes para que fueran útiles para el problema en cuestión.

Wollheim pregunta además a Danto si la “indiscernibilidad” de su ejemplo es sólo inicial, la del primer momento, o si es última, es decir, si se mantiene hasta el final (Wollheim 1993, p. 35). En el primer caso, se trataría de identificarlas como una clase de objetos culturales (obras de arte), en el segundo, propiamente el de la interpretación, se habría superado la confusión inicial (en el caso de los “indiscernibles”) y se trataría de llevar a cabo la operación normal de evaluar y comprender las obras, incluyendo sus significados simbólicos. Wollheim rechaza que exista una separación radical entre la percepción y la interpretación, por lo que esas etapas se entremezclan en la práctica; además de que es posible interpretar dos objetos de

diferente manera a pesar de que no existan diferencias perceptibles entre ellos. En desacuerdo con Danto y la concepción estrecha de la percepción que éste suscribe,⁴ Wollheim sostiene que contamos con suficiente evidencia fenomenológica para “apoyar la idea de que nuestra percepción de las obras de arte se modifica por las creencias que poseemos acerca de lo que son y lo que significan” (1993, p. 36).

En este punto, valdría la pena distinguir entre dos clases de explicaciones adicionales que pueden ser necesarias para algunas obras. En la primera, por ejemplo, en el caso del arte abstracto, aun si las explicaciones enriquecen su comprensión, de ningún modo sustituyen la contemplación de los cuadros. En la segunda, en casos como los de las cajas de *Brillo*, o del llamado arte conceptual, nos encontramos ante una situación nueva, ya que en esos ejemplos el sentido de las obras depende de explicaciones externas a los objetos. En esta nueva situación enfrentamos una disyuntiva para la teoría estética: o bien, como proponen Danto y Vilar, se intenta incorporar las anomalías de los casos difíciles a una concepción ampliada del arte; o se considera la posibilidad, que creo que tendría que quedar abierta, de que estas obras no puedan asimilarse a una concepción del arte con pretensiones de validez más general. Respecto a este problema, mi postura es más cercana a la de Wollheim en su crítica a la pretensión de definir todo el arte (incluido el pasado) a partir de lo que se produce ahora; éste es un tema importante que no ha recibido suficiente atención por parte de los filósofos.

La respuesta que ofreció Danto a estas críticas modifica algunas de sus primeras propuestas —como en el caso de la idea del mundo del arte—, pero, en términos generales, simplemente las reitera. En su respuesta a Wollheim y a otros (Fodor), Danto quiere insistir en la necesidad de una definición del arte que sea independiente de sus propiedades manifiestas, pero que al mismo tiempo conserve alguna clase de referencia simbólica y sea inmune a contraejemplos (los *renegade counterexamples* de Warhol y Duchamp). En lo que respecta a su primera caracterización del mundo del arte, acepta que se trataba de una teoría que era al menos en parte sociológica, o “institucional”, aclarando que no tenía la pretensión de ser una explicación completa del fenómeno artístico (Danto 1993, pp. 203–204). En efecto, como reconoce en su respuesta a Dickie, esa clase de explicación se refiere a las condiciones que hacen posible que un objeto *sea visto* como una obra de arte, pero no dice nada acerca de lo

⁴ Wollheim discute con Danto en este artículo aspectos de la teoría de la percepción que no podemos tratar aquí con detalle.

que las *hace ser arte* (Danto 1993, pp. 203–204).⁵ Para esto último, reitera su formulación inicial de una definición que debe estipular condiciones necesarias y suficientes para el arte; en otras palabras, confirma un compromiso “esencialista” que no es compartido por Gerard Vilar.

Más allá, entonces, de la buena o mala fortuna del intento de Danto de combinar una concepción que él mismo describe como hegeliana o contextualista, con una definición que describe a su vez como esencialista, consideremos ahora las consecuencias de desvincularlas en la propuesta de Vilar.

De acuerdo con Vilar, la ontología del arte se transformó como consecuencia de lo que llama el “desafío neowittgensteiniano” (pp. 52 y s.) y comenta, entre otros, el famoso artículo de Paul Ziff contra la idea de una definición del arte; no es posible, sostiene Vilar, recoger en una definición la variedad de usos que ha desencadenado la nueva pluralidad de las prácticas artísticas, cuando mucho, podemos aspirar a describirlas (Ziff 1953; *cf.* Vilar 2005, p. 45). Comenta también las propuestas de Morris Weitz y William Kennick de acudir a la idea de “parecidos de familia” para entender el arte como una especie de juego, en el que, a pesar de no encontrar propiedades que sean comunes a todas y cada una de sus instancias, sí podemos observar semejanzas o una especie de parentesco entre ellas (Vilar 2005, pp. 56–57). A pesar de no seguir puntualmente estas propuestas en atención a las objeciones recibidas en el tiempo transcurrido desde que fueron formuladas (pp. 61–63), Vilar conserva la idea de una concepción más abierta del arte, y específicamente de Weitz, la idea de formas de “reconocimiento” como orientaciones para identificar las obras en un panorama de cambios frecuentes y, algunas veces extremos, en el arte contemporáneo. Pero tanto estos indicadores, como los “síntomas” de lo estético de Nelson Goodman que considera a continuación, nos dejan en una situación de indefinición, ya no tanto acerca de lo que es el arte, sino al menos de *cómo* funciona la comunicación artística, como señala el mismo Vilar en la conclusión de ese primer capítulo (pp. 76–77).

Su contribución a este tema puede encontrarse, no obstante, en lo que Vilar elabora a partir de la concepción del arte como representación simbólica, que formula, en parte, siguiendo el trabajo de Nelson Goodman. De ésta podemos mencionar dos aspectos: el sentido metafórico de estas obras poco usuales (que no se limitan al objeto, sino que incluyen el entorno en que se presentan y que Vilar describe

⁵ Las cursivas son mías.

como sus condiciones pragmáticas); en segundo lugar, la idea de una recepción crítica y un cierto efecto psicológico que atribuye a estas obras y que describe, a su vez, como una función “compensatoria”. Estos modos de recepción se proponen como lecturas que decodifican sentidos (o identifican razones) y como una apertura a experiencias posibles (p. 149). De estos últimos temas se ocupa en la sección final de su libro.

Podemos pasar ahora al aspecto relacional del concepto ampliado de arte, entendido como una referencia al contexto y al origen de las obras, que Vilar adopta en la forma de un mundo institucionalizado de razones.

(2) El segundo problema a considerar se refiere, entonces, a la llamada teoría institucional del arte, a la que Vilar dedica el segundo capítulo de su libro, y que está presente además en muchas de las discusiones subsecuentes (capítulos 3 y 4). Danto reformuló su primera versión del “mundo del arte” para evitar la acusación de atribuir de modo arbitrario a las decisiones de los curadores, galeristas y críticos (o de los mismos artistas) la concesión del “estatus de obra de arte” a cualquier cosa. No se trata, como lo señalaron algunos de sus críticos, de una especie de “bautismo”. En la respuesta a Dickie, ya mencionada antes, Danto habla de ese discurso de razones en el que participan muchos individuos y que, aunque constituye un trasfondo institucional, requiere también un conocimiento previo de la historia del arte y, presumiblemente, de algunos requisitos (o “razones”) para decidir qué objetos son aceptados en la “comunidad de las obras de arte”. Esta afirmación coincide con la manera en que Vilar formula su definición pragmática del arte: “arte es todo aquello que en algún momento los seres humanos consideramos como arte”, y añade: “esto es, lo que sea o no el arte dependerá de una comunidad que lo considere como tal” (p. 174).

Lo que esta segunda formulación agrega a la anterior es que para justificar esa presencia se apela a razones, a un “discurso” que se modifica con el tiempo y que no coincide exactamente con un conocimiento experto en el sentido tradicional (*connoisseurship*) (Danto 1993, pp. 197, 204). Danto es, sin embargo, ambiguo acerca de la clase de conocimiento que se requiere para la identificación de esos casos difíciles. En el ejemplo que él rechaza, el del conocimiento experto tradicional, de lo que se trataba era de clasificar y evaluar obras que tenían como marco de referencia creencias compartidas o, para seguir con la imagen del juego, que operaban dentro de un conjunto de reglas reconocibles, de tal modo que era posible plantear

discusiones razonables sobre conflictos de interpretación. No resulta nada claro, en cambio, a qué clase de razones puede apelarse una vez desmantelado el conjunto de creencias acerca de lo que es y debe ser el arte, o en otras palabras, cuando “todo vale”.

Éste puede ser también un problema para la propuesta de Vilar, ya que rechaza la idea de criterios (p. 218) como orientación de las decisiones —puesto que no sería posible aplicarlos en condiciones de innovación constante— y parece adoptar, en cambio, algo semejante a la idea de Danto sobre el papel de las descripciones y prescripciones de los artistas y críticos que establecen el sentido de las obras (su carácter metafórico no evidente) o que, de modo más extremo, toman el lugar de éstas, como en algunos de los ejemplos que incluye en su libro (los “manuales de instrucciones” de Yoko Ono). La respuesta que da Vilar a esto último es que estas explicaciones forman parte de las obras (siguiendo la expresión usual de los artistas sobre el carácter “discursivo” del nuevo arte). Esto salvaría, en parte, la objeción de reducir las decisiones a la esfera institucional, al incluir la redefinición de la práctica por parte de los artistas; si bien para esclarecer la naturaleza del nuevo fenómeno no basta con apelar a ese supuesto carácter “discursivo”.

Una sugerencia interesante de Vilar es la de considerar el famoso ensayo sobre la “deshumanización del arte” de Ortega y Gasset como una especie de diagnóstico de la situación actual del arte. Al referirse a ese “arte nuevo que sólo quiere hablar de sí mismo” (p. 42), Ortega observa una curiosa inversión en la relación del arte con las ideas: en vez de que la idea sirva de guía a la construcción del objeto (obra de arte) la “cosa” (objeto artístico) se transforma en instrumento de la idea (pp. 43, 44). Así, parecería anticipar lo que sostienen de modo más extremo algunos estudiosos del arte actual, como Tom Wolfe, a quien cita Vilar: “el arte contemporáneo depende cada vez en mayor medida de un discurso estético convincente sin el que no valdría nada” (p. 204). Pero lo que ahí se llama teoría o discurso estético es más la expresión de motivos de los actores (sin que se establezcan límites o restricciones a éstos), que una reflexión filosófica sobre las obras o las prácticas artísticas. Es sumamente cuestionable que esa clase de discurso pueda tomar el lugar, por un lado, del trabajo de investigación empírica sobre los nuevos modos de producción y los públicos del arte (en este sentido una teoría institucional es necesariamente, al menos en parte, sociológica); y por otro, de la reflexión filosófica sobre el arte y la experiencia estética en un sentido más amplio.

Gerard Vilar considera que la filosofía del arte ha sido de algún modo rebasada por la “desobjetualización” que ha sufrido el arte a consecuencia de los cambios recientes, y lo que requeriríamos ahora sería una forma de investigación ampliada a cualquier experiencia estética en la vida ordinaria, en cierta forma, un retorno a la idea de lo “estético” independiente de la filosofía del arte. Pero este abandono de la teoría estética podría tener consecuencias indeseables.

A Vilar le parece que la idea (o definición) del arte de Danto como un “significado encarnado” (que efectivamente peca de vaguedad) debe completarse con “un entramado de razones”, algo que parece sin duda deseable, aunque haría falta mayor claridad respecto a la clase de razones a las que puede apelarse, y sobre la manera de proceder para dirimir conflictos entre interpretaciones rivales. Pero aún si consiguiéramos esto último, parece que estaríamos todavía dentro de la esfera de una “teoría institucional”. Uno de los argumentos a los que acude Vilar para defender la idea de que un contexto de razones subyace al aparente desorden o irracionalidad del mundo del arte actual, consiste en suponer que tras las coincidencias en las narrativas sobre los artistas y los juicios sobre el valor de sus obras, reflejadas, entre otras cosas, en las adquisiciones de los museos o las preferencias de los compradores, existe una especie de acuerdo tácito (p. 27). Pero más allá de aceptar que estos procesos obedecen a una serie de reglas informales como cualquier práctica social, habría que aceptar que no se trata de procesos deliberativos que, por ejemplo, ofrezcan garantías de imparcialidad (en la participación de los interesados o afectados por esas decisiones) o que estén sujetos a algún otro procedimiento que nos permita la atribución de lo que Habermas llama racionalidad comunicativa. Por lo menos en lo que se refiere al ámbito institucional, se trata más bien de negociaciones y decisiones de índole muy diversa (algunas de ellas ciertamente guiadas por principios éticos o estéticos), pero que, en términos generales, no podríamos calificar como acuerdos racionales. De ahí que la analogía que propone Vilar entre el mundo del arte, entendido institucionalmente, y alguna idea de democratización en esta esfera (capítulo 6) parece, cuando menos, problemática, aunque no puedo tratarla aquí con el detalle que merece.

Podemos afirmar, para concluir, que éste es un libro particularmente abierto a lecturas diferentes. He seguido lo que considero sus planteamientos filosóficos más importantes, pero he dejado fuera, inevitablemente, muchos otros temas; entre ellos: una interesante discusión acerca de las formas de escritura de la crítica de las artes, o de los vínculos entre las nuevas formas de experiencia de las sociedades

contemporáneas y la cultura popular de masas, así como sobre los nuevos desarrollos en las artes visuales descritos en sus ejemplos. Gerard Vilar ofrece, en cualquier caso, una bienvenida ocasión para acercarse a estos temas, muchas veces polémicos, y una oportunidad para reflexionar sobre la situación actual de la estética filosófica.

BIBLIOGRAFÍA

- Danto, A., 2003, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Open Court, Chicago.
- , 1993, “Responses and Replies”, en Rollins 1993, pp. 193–216.
- , 1981, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Dickie, G., 1993, “A Tale of Two Artworlds”, en Rollins 1993, pp. 73–78.
- Fodor, J.A., 1993, “Dejà vu All over Again: How Danto’s Aesthetics Recapitulates the Philosophy of Mind”, en Rollins 1993, pp. 41–54.
- Margolis, J., 1998, “Farewell to Danto and Goodman”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 38, no. 4, pp. 353–374.
- Raphael, M., 1968, *The Demands of Art*, trad. Robert Guterman, Princeton University Press, Princeton.
- Rollins, M. (comp.), 1993, *Danto and his Critics*, Blackwell, Cambridge, Mass.
- Vilar, G., 2005, *Las razones del arte*, Antonio Machado Libros, Madrid (La Balsa de la Medusa, 147).
- , 2000, *El desorden estético*, Ideabooks, Barcelona.
- Wollheim, R., 1993, “Danto’s Gallery of Indiscernibles”, en Rollins 1993, pp. 28–38.
- Ziff, P., 1953, “The Task of Defining a Work of Art”, *The Philosophical Review*, vol. 62, pp. 58–78.

Recibido el 26 de junio de 2006; aceptado el 5 de septiembre de 2006.

Lectura 03: La estética filosófica y la interpretación del arte contemporáneo. Lima, María Herrera.

1. Qué es el arte.
2. Qué significa desvincular el concepto de la representación al mundo de las artes.
3. Qué significa el arte como expresión simbólica.
4. Realiza esquemas en función de los modelos para entender el arte según la lectura.
5. El arte depende un público para percibirse como tal. Reflexión.
6. Por qué el arte ha rebasado las explicaciones filosóficas de entre ellas, la estética para su explicación en el mundo.
7. Qué implicaciones tiene para la Estética los movimientos sociales.

**Lectura 04: El instinto del arte.
Belleza, placer y evolución
humana. Denis Dutton.**

Denis Dutton, *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*, trad. Carme Font Paz, Paidós, Barcelona, 2010, 368 pp.

Después de la publicación de *El origen de las especies*, Charles Darwin no tardó mucho tiempo en darse cuenta de las implicaciones que su teoría de la evolución por selección natural tendría sobre nuestra concepción de los seres humanos como parte de un reino natural donde los organismos mutan y se adaptan en su proceso de supervivencia. En *El origen del hombre* extendió su teoría no sólo para explicar características biológicas de los seres humanos, sino también para dar cuenta de muchos rasgos culturales como productos de ese proceso de evolución, entre ellos, el desarrollo de la comunicación y del lenguaje, de normas morales y de cooperación, pero también del arte. Así, Darwin sienta las bases para una explicación naturalista del arte. Darwin escribe, por ejemplo, sobre el origen de la música:

Todos estos hechos relacionados con la música y el habla apasionada se vuelven inteligibles hasta cierto punto, si damos por sentado que nuestros antepasados medio humanos utilizaban los tonos musicales y el ritmo durante el periodo del cortejo, cuando los animales de todo tipo se excitan no sólo por amor, sino por las fuertes pasiones de los celos, la rivalidad y el triunfo. Debemos suponer que los ritmos y las cadencias de la oratoria se derivan de facultades musicales previamente desarrolladas. Por eso podemos entender cómo es posible que la música, el baile, el canto y la poesía sean artes tan antiguas. Podemos ir incluso más lejos y [...] suponer que los sonidos musicales sentaron una de las bases para el desarrollo del lenguaje. (cap. XIX)

De este modo, según Darwin, las artes nacen como parte del proceso de cortejo, que tiene claras funciones reproductivas dentro de la selección sexual, la cual es una forma de la selección natural.

Estas tesis evolucionistas se han aplicado muy fructíferamente a la aparición y el desarrollo del lenguaje, el conocimiento, la mente, la moralidad, la religión y, sólo recientemente, al arte. En todas estas áreas, muchos investigadores han pensado que cientos de miles de años de evolución no solamente han marcado nuestra biología, sino también nuestra psicología, así como las formas en las que nos relacionamos con el medio ambiente y con otros individuos. El darwinismo social de Spencer, la sociobiología y, en los últimos tiempos, su heredera, la psicología evolucionista, han tratado de explicar algunas de estas áreas. El arte, sin embargo, había permanecido un poco al margen de este tipo de explicaciones —si no desde el punto de vista

Crítica, vol. 44, no. 132 (diciembre 2012)

de quienes han cultivado las disciplinas mencionadas, sí desde el punto de vista de los estetas y los teóricos del arte—. Denis Dutton, profesor de filosofía del arte en la Universidad de Canterbury en Nueva Zelanda, fallecido a fines de 2010, sostenía que el enfoque básico de la teoría darwinista se puede aplicar fructíferamente al campo del arte y de la experiencia estética. Creía también que este enfoque podría contrarrestar el relativismo cultural que han favorecido muchos antropólogos (y yo añadiría también a los construccionistas sociales, los deconstruccionistas, los posmodernos y los hermeneutas), quienes sostienen que “puesto que el significado de un concepto se construye sobre la base de otros conceptos y formas culturales en las cuales está inmerso, los conceptos nunca pueden compararse de un modo inteligible entre culturas” (p. 110). Esto relativizaría culturalmente el concepto de arte, haría que distintas prácticas que se suelen considerar artísticas, cuando se encontraran en distintas culturas, fueran incomparables e incluso que pudiéramos negarnos a considerarlas como arte (“¡Pero ellos no tienen nuestro concepto de arte!” es la afirmación del relativista cultural que Dutton analiza en un capítulo con ese título). El naturalismo de Dutton se opone a esto: cree que el arte y la experiencia estética se basan en rasgos universales con un origen natural —o más precisamente evolutivo—, y que hay evidencia empírica para afirmar esto.

Dutton retoma la tesis de Darwin y trata de desarrollarla a partir del marco conceptual de la psicología evolucionista, que han impulsado teóricos como Leda Cosmides, John Tooby o Steven Pinker, entre otros muchos. La psicología evolucionista nos propone descubrir nuestra naturaleza humana —un concepto muy criticado y negado por cantidad de filósofos en el pasado— a través del análisis de los problemas adaptativos de nuestros antepasados en el Pleistoceno: trata de explicar cómo evolucionaron los mecanismos psicológicos que les ayudaron a resolver esos problemas. Cualquier libro de historia del arte nos dice que las primeras muestras de arte se originaron hace muchos miles de años (las pinturas de las cuevas de Altamira datan de hace unos 35 mil años), así es que es muy posible, sostendrá Dutton, que éstas hayan surgido como parte de la evolución de ciertos rasgos psicológicos de nuestros antepasados. El arte, podríamos afirmar, surgió como un fenómeno natural.

Dutton parte del hecho de que “todas las culturas humanas exhiben algún modo de conducta expresiva que las tradiciones europeas identificarían como artística [aunque] esto no significa que todas las sociedades posean todas las formas de arte” (p. 50); y si todas las culturas humanas han desarrollado arte, entonces, según la psicología

evolucionista, el arte debió poseer, en el momento de su aparición, algún valor adaptativo o de supervivencia. La teoría de la evolución debería ser capaz de explicarnos no sólo cómo surgió, sino también por qué ha permanecido con nosotros. Según Dutton: “La única manera de entender la universalidad del arte es [...] comprenderlo de una forma naturalista, en función de las adaptaciones evolucionadas que subyacen a las artes y las ayudan a constituirse como tales” (p. 302). Pero el enfoque naturalista debe explicarnos no sólo que el arte ha surgido como resultado de un proceso de adaptaciones evolutivas que actúan bajo la presión de la selección natural, sino que también tiene implicaciones en lo que se refiere al juicio de gusto y a la experiencia estética: según esto, algunos de nuestros gustos y preferencias estéticas serían innatos y universales, y no resultado de procesos culturales o construcciones sociales —ésta sería una vía muy diferente de la búsqueda de universales estéticos que plantea Platón o de la del realismo estético, por mencionar sólo dos teorías universalistas—. Así pues, el naturalismo estético tiene implicaciones, por un lado, para una teoría del arte y, por el otro, para una teoría de la experiencia estética. Analicemos brevemente lo que dice la teoría en cada uno de estos temas.

Dutton afirma que el arte posee un valor adaptativo y así se explica su surgimiento y su permanencia en el proceso de evolución. Esta tesis les debe resultar contraintuitiva a todos aquellos que reivindican el carácter no utilitario del arte como uno de sus rasgos esenciales. Decir que el arte tuvo un valor adaptativo para nuestra especie en el momento de su aparición es afirmar que ya desde entonces tenía un valor instrumental y no puro o desinteresado, como lo sostuvo Kant. Es más, la tesis del origen naturalista de las artes parece contraintuitiva también desde el punto de vista de la misma teoría de la evolución: la selección natural tiende a deshacerse de lo ineficiente y de lo que sobra, de lo que no tiene una utilidad directa en el proceso de adaptación. En un contexto hostil, de escasez y de lucha por la supervivencia, como en el que vivieron nuestros antepasados pleistocénicos, parece poco probable que haya surgido un fenómeno como el arte, que se caracteriza por su falta de utilidad, su opulencia y su derroche de recursos, pero esto es algo que Dutton responde en el capítulo 7 de su libro apelando ingeniosamente al concepto de “consumo conspicuo” de Thorstein Veblen, según el cual la belleza y el arte están directamente relacionados con el estatus económico y social, con la dominancia y, a fin de cuentas, con la selección sexual. Podríamos decir que esta explicación no es muy diferente de la que pretende dar cuenta de la cola del pavo real.

Crítica, vol. 44, no. 132 (diciembre 2012)

Ahora bien, la idea de que el arte tuvo un valor adaptativo no es la única alternativa que tiene el naturalista estético (de hecho, Dutton bien podría caer en la categoría que los críticos de la psicología evolucionista, como Stephen Jay Gould, llaman “panadaptacionismo”, es decir, querer explicar todo como producto de un proceso de adaptación). Steven Pinker, por ejemplo, ha sostenido que el arte no tiene un valor adaptativo, sino que es un subproducto del proceso de evolución, un *sprandel*, como lo llaman los biólogos evolucionistas —una característica fenotípica subproducto de otras características que sí tienen valor adaptativo, algo así como un epifenómeno—. No todos los rasgos biológicos ni todas las prácticas culturales son adaptaciones; algunos son efectos derivados o subproductos de rasgos que sí son adaptaciones. Así, por ejemplo, si bien la estructura ósea de los vertebrados es una adaptación, el color blanco de los huesos es sólo un efecto secundario. Dutton argumenta en sentido contrario y afirma —a partir de algo que ya Pinker había sostenido— que la ficción nos da una clara muestra de adaptación darwiniana en el caso del arte. La aparición del discurso de ficción, base de la literatura, se encuentra en el desarrollo de la imaginación, que es, según Cosmides y Tooby, fundamental para nuestra humanidad y un rasgo cognitivo ya integrado a nuestra naturaleza mediante la evolución. La imaginación, a su vez, depende directamente del desarrollo del pensamiento contrafáctico, a través del cual podemos, por ejemplo, prever y calcular lo que sucedería si siguiéramos un curso de acción en lugar de otro; las bases que posibilitaron el discurso de ficción tuvieron un valor para la supervivencia de nuestros antepasados. Posteriormente, el discurso de ficción serviría a nuestros antepasados como una forma de educación, de moralización, así como para facilitar una base cultural y conocimientos técnicos a los miembros de una comunidad; ése, se ha dicho, es uno de los objetivos principales de obras clásicas como la *Ilíada* y la *Odisea*. Dutton arma una argumentación convincente en el caso del discurso de ficción, pero creo que es más difícil extender la argumentación a otras prácticas artísticas como la arquitectura o la escultura. En todo caso, no creo que afirmar que el arte es un producto derivado del proceso de evolución sea degradarlo como práctica cultural. No sé hasta qué punto el valor del arte depende de si éste tuvo valor adaptativo o fue sólo un subproducto; en todo caso, cualquiera de las dos hipótesis se da dentro del marco de la teoría darwinista.

Puesto que el libro de Dutton trata de desarrollar una teoría del arte desde una perspectiva naturalista, parece justo que nos diga qué es lo que, desde esa perspectiva, podemos caracterizar como

Crítica, vol. 44, no. 132 (diciembre 2012)

“arte”. Dutton ofrece una lista de características que, solas o en conjunto, tratan de responder a la pregunta de si está justificado que llamemos “arte” a un objeto, a una actuación o a cierta actividad. Estas características son: 1) placer directo, 2) habilidad y virtuosismo, 3) estilo, 4) novedad y creatividad, 5) crítica, 6) representación, 7) foco especial, 8) individualidad expresiva, 9) saturación emocional, 10) desafío intelectual, 11) las tradiciones y las instituciones del arte, y 12) experiencia imaginativa. Así, un objeto artístico se valora como una fuente de placer en sí mismo —y no por ser instrumentalmente valioso para producir algo que también sea placentero—; ciertos colores o sonidos pueden ser agradables a la vista o al oído, y esto puede tener una explicación evolucionista. Tal vez el mismo tipo de explicación valga para otras características, como que el arte ofrece una experiencia imaginativa —para la cual, según dije, los psicólogos evolucionistas han dado ya una explicación—, o que la experiencia de las obras de arte está llena de emoción. Sin embargo, no me parece sencillo dar una explicación naturalista de otras características de esta lista, como el estilo o la crítica. ¿En qué sentido el estilo cumplió una función adaptativa (o fue un derivado de ella) en la aparición del arte? Por otro lado, puesto que esta lista trata de caracterizar el arte en general, independientemente de factores culturales o sociales, resulta difícil aceptar que ciertas formas de arte contemporáneo, digamos, el arte abstracto, cumplan con rasgos como la representación. Sin embargo, Dutton no dice que sea necesario que cualquier obra que calificamos como “arte” deba cumplir con todas las características de su lista; bastaría que cumpliera alguna. Pero esto nos hace pensar que si distintas obras pueden ejemplificar distintas características de su lista, entonces parecería que no habría nada en común entre diferentes obras o actividades que llamamos “arte”. En todo caso, la lista de Dutton es tan amplia y general que bien pueden haber cosas muy distintas. Supongo que es uno de los problemas de cualquier definición del arte: mientras más restrictiva sea una definición o una caracterización del fenómeno, más cuestionable será y más cosas estará dejando fuera. Además, una definición teórica del arte que especifique de modo particular determinadas características que toda obra debe cumplir para ser arte, terminará inmovilizando la naturaleza misma del arte, que es un fenómeno abierto y cambiante —sobre todo si lo vemos como parte de un proceso cambiante como el de la evolución—. Finalmente, alguien podría pensar que bien se pueden incluir otros rasgos, por ejemplo, que el arte se caracteriza por ser una práctica social y por darse siempre dentro de ese contexto, un rasgo que se podría explicar perfectamente en términos naturalistas

Crítica, vol. 44, no. 132 (diciembre 2012)

(aunque sobre este rasgo tendríamos todavía que decir en qué se diferencia la práctica social del arte de otras prácticas sociales no artísticas). En cualquier caso, el problema de la lista de Dutton, como el de cualquier lista de características definitorias del arte, es que está sujeta a discusión y a que se incluyan o se dejen fuera distintos rasgos.

Creo que vale la pena mencionar que no todos los partidarios de una estética naturalista han pensado que su labor sea formular una teoría del arte. Hume, por ejemplo, trata de explicar más la naturaleza del juicio de gusto estético que la naturaleza del arte. Hume sostiene que hay una naturaleza humana que implica la existencia de juicios estéticos estables y criterios objetivos; las obras de arte que superan la prueba del tiempo poseen cualidades que apelan a características de esa naturaleza humana —ejemplifican valores apreciados universalmente dados rasgos innatos de nuestra naturaleza—. Pero Hume no nos dice cuáles son esas características que tienen, o deben tener, las obras de arte. Otro enfoque naturalista en estética, como el de John Dewey en *El arte como experiencia*, tampoco desarrolla una teoría del arte, aunque sí de la experiencia estética —que debe verse, nos dice, siempre en el contexto más amplio de la experiencia en general—. Tal vez esta reticencia de otros teóricos naturalistas en estética a formular teorías del arte se deba a que, desde un punto de vista naturalista, resulta más convincente explicar cómo evolucionaron nuestros sentidos y nuestra percepción para ser como son que explicar qué es lo que hace que el arte sea arte, o explicar por qué naturalmente tendemos a valorar ciertas cosas en vez de otras o por qué experimentamos como bellas, digamos, ciertas armonías o ciertos intervalos musicales en vez de otros.

Sin embargo, nuestra explicación naturalista de la experiencia estética no tendría por qué afectar nuestro concepto de lo que es, o debe ser, el arte. Doy un ejemplo para explicarme: buena parte de la teoría musical del siglo XX se basó en la teoría de que la mente es lo que Pinker llama una “tabla rasa”, es decir, que la mente no tiene ningún rasgo innato determinado por la naturaleza, y entonces se puede moldear el gusto musical a través de la educación. En otras palabras, esta teoría se basaba en un rechazo de la idea de naturaleza humana. De este modo, como sucedió con el dodecafonismo de Arnold Schönberg y de la Escuela de Viena, se podía entrenar el gusto auditivo para encontrar combinaciones atonales agradables que escuelas musicales anteriores encontrarían disonantes, o para encontrar belleza en intervalos tonales menores al medio tono, como sucedía con el Sonido Trece de Julián Carrillo o de otros microtonalistas, incluso en música

Crítica, vol. 44, no. 132 (diciembre 2012)

intencionalmente disonante o estridente como la de Edgar Varèse o Karlheinz Stockhausen. Sin embargo, desde un punto de vista naturalista, se podría argumentar que la mente no es una tabla rasa y que el oído no puede encontrar naturalmente agradable cualquier combinación armónica o cualquier estridencia; que, dada la estructura natural del oído, éste encontrará más agradables las melodías tonales que las atonales o las microtonales y que por eso la música tradicionalmente se ha desarrollado en ese sentido. Esto puede ser cierto, pero no tiene por qué afectar nuestras ideas acerca de lo que es, o debe ser, la música. Ni la música dodecafónica de Schönberg ni mucha de la música experimental contemporánea deja de ser arte si coincidimos con una teoría acerca de lo que naturalmente a los seres humanos nos parece bello o armónico. Aquí, a diferencia de lo que sucede con otras formas de naturalismo, la llamada “ley de Hume” sigue en pie.

Con todo, la psicología evolucionista puede decirnos mucho sobre cómo evolucionaron nuestros sentidos y percepción y, con ellos, la experiencia estética. Creo que éste es un terreno muy fértil para la estética naturalista, donde hay ya mucho trabajo empírico hecho; por ejemplo, según presupuestos como éstos se ha desarrollado la estética ambiental, que se originó como una investigación acerca de la apreciación estética de ambientes naturales, pero que se ha extendido a la apreciación estética de casi cualquier cosa que no sea el arte. Asimismo, como parte de la hoy tan en boga “filosofía experimental”, se ha desarrollado la estética experimental, basada en la psicología empírica, que explica algunos rasgos psicológicos innatos de la experiencia estética. Tal vez un ejemplo de ello se encuentra en un caso utilizado por Dutton, el de *America's Most Wanted*, un cuadro realizado por Vitaly Komar y Alexander Melamid a partir de una encuesta sobre las preferencias artísticas aplicada en Estados Unidos a gente procedente de distintos países (la encuesta se puede consultar en internet). El resultado fue un paisaje bastante convencional y sin grandes cualidades artísticas, que incluía montañas, un lago, algunos animales y la figura de un héroe nacional. El experimento se realizó en otros países y el resultado fue muy similar. Sin embargo, si bien esto se podía explicar en términos de características transculturales, innatas y universales del gusto estético, también se podía explicar, como lo hizo Arthur Danto, como resultado de la influencia de las imágenes popularizadas a través de los calendarios publicados en Estados Unidos. En todo caso, esto señala un problema que enfrenta cualquier naturalismo: la dificultad de distinguir dónde termina lo natural y comienza lo cultural.

Crítica, vol. 44, no. 132 (diciembre 2012)

La formulación de una teoría del arte y de la experiencia estética se encuentra entre los temas centrales de un enfoque como el de Dutton, pero él trata de hacernos ver cómo la estética naturalista también tiene cosas interesantes que decir acerca de algunos de los problemas más debatidos por la estética contemporánea: la falacia intencional, la falsificación o la explicación de movimientos artísticos como el dadaísmo. Dutton afirma que “los argumentos sobre estas cuestiones nacen de intuiciones sobre la naturaleza y el valor del arte profundamente arraigadas, pero contradictorias, que todos nosotros compartimos. [...] la evolución es la clave para entender [...] por qué estas cuestiones son tan polémicas” (p. 233). Así por ejemplo, en torno al problema de las falsificaciones —que es el caso de dos obras de arte iguales, pero a las que les asignamos un valor diferente: apreciamos el original, mientras que despreciamos la falsificación—, Dutton dice que “las paradojas de la falsificación vienen determinadas por unas funciones adaptativas contradictorias de las obras de arte” (p. 259). Si bien, por un lado, nos sentimos inclinados a tratar las obras de arte de un modo desinteresado, por otro, las tratamos “como pruebas de aptitud darwinianas”, “como exhibiciones de habilidad”, producto “de un sistema de información que surgió de la selección sexual” (p. 259); por ello, tendemos a dar un mayor valor a los originales que a las falsificaciones, a pesar de que sean idénticas.

Hay múltiples cuestiones estéticas sobre las que una perspectiva naturalista puede arrojar nueva luz. El libro plantea muchas, pero me gustaría mencionar una en especial: parece seguirse de un enfoque evolucionista la atribución de experiencias estéticas y capacidades artísticas a los animales. Dado que hay muchas similitudes, y sobre todo un proceso de continuidad, entre los animales humanos y los no humanos, no es extraño que muchas prácticas también las compartamos con ellos: la danza o el canto, por ejemplo, o bien que ciertas experiencias estéticas tengan un origen común. “Las aves hembras —dice Darwin en *El origen del hombre*— escogen como pareja al macho de canto más dulce y melodioso” (cap. III). El mismo tipo de explicación evolucionista acerca del origen de prácticas estéticas funciona tanto en los animales humanos como en los no humanos. Esto condujo a alguien muy cercano a la sociobiología, el zoólogo Desmond Morris, en *La biología del arte* (1961), a argumentar que algunos primates son capaces de producir obras pictóricas que podríamos llamar “arte”. Sin embargo, Dutton sostiene que los animales no hacen arte. Pueden producir obras sorprendentes, pero éstas no responden a ningún tipo de planificación ni contexto intelectual,

Crítica, vol. 44, no. 132 (diciembre 2012)

no responden a ningún tipo de intención creativa que busque la obtención de placer una vez terminada la obra, algo característico de las prácticas artísticas humanas. El libro, entonces, se refiere a una práctica cultural propia de los seres humanos y producto de su muy particular proceso de evolución.

Cualquiera que sea nuestra posición acerca del naturalismo en general, y del naturalismo estético en particular, creo que vale la pena la lectura de *El instinto del arte*, un libro con una perspectiva diferente y significativa de los fenómenos estéticos. Algunos podrán encontrar problemas particulares en el modo en que aborda distintos problemas estéticos (como el de los rasgos característicos del arte, que ya mencioné), o en el tipo de enfoque naturalista que defiende (por ejemplo, cabe preguntar por qué no se menciona el tema de los memes, que son, según Dawkins y Dennett, unidades culturales que evolucionan según un esquema algorítmico adaptativo, ya que, en opinión de algunos, podría resultar una idea muy fructífera para una explicación naturalista del arte, aunque para otros sea un concepto científicamente contradictorio); incluso habrá quien descubra problemas generales con el enfoque naturalista del libro. No obstante, el libro de Dutton invita a la reflexión acerca de hasta qué punto puede serle de utilidad a la estética este tipo de enfoque. Cada vez nos parece menos escandalosa la idea de que los seres humanos somos producto de un proceso de evolución de cientos de miles de años; sería muy extraño que ese proceso que moldeó nuestra biología y nuestras capacidades psicológicas no hubiera dejado ninguna huella en nuestra sensibilidad y en nuestra facultad de juzgar estéticamente y de producir arte. La estética, y la filosofía en general, debe hacerse cargo de las implicaciones de esta idea. En este sentido, *El instinto del arte* constituye una aportación muy significativa y estimulante para pensar el arte y la experiencia estética desde un punto de vista naturalista.*

GUSTAVO ORTIZ-MILLÁN
Instituto de Investigaciones Filosóficas
Universidad Nacional Autónoma de México
gmom@filosoficas.unam.mx

*Agradezco a Gemma Argüello y a un dictaminador anónimo de *Crítica* sus comentarios a una versión previa de este texto.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Lectura 04: El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana. Denis Dutton.

1. Cuáles son las teorías que incluye Denis Dutton para su teoría estética.
2. Según Dutton: cuál es el lugar de nacimiento de las artes.
3. Qué implica percibir a la estética sólo como un gusto cultural adquirido.
4. El arte tiene una evolución natural al estilo darwiniano.
5. Desarrolla un texto para indagar sobre la percepción que tienes acerca del arte.
6. Reflexiona sobre la postura: el arte nació como un fenómeno natural.
7. Qué implicaciones tiene la lectura para tu producción: el campo afectivo parte del mundo natural.

**Lectura 05: Pensar la
seducción desde la estética.
Castañeda, Claudia.**



Tango. Marilyn Robertson

PENSAR LA SEDUCCIÓN DESDE LA ESTÉTICA

Claudia Fernanda Barrera Castañeda

Antecedentes

La etimología de “seducción” proviene del latín *se-ducere*, que quiere decir separar del “buen camino”, “desviar del bien” o “empujar al error”, y para el siglo XVII ya tiene una connotación religiosa de la moral cristiana, en la cual la seducción (*seductio*) como sustantivo se entiende como corrupción o maniobra falsa. Pero si bien estamos frente al significado que actualmente guarda la seducción, desde la Vulgata, es decir, desde la traducción de la Biblia hecha por San Jerónimo directamente del hebreo al latín —entre finales del siglo IV y principios del siglo V—, *seducere* es traducido del griego *apatáo*, que significa engañar, defraudar, traicionar. Se-duc-ción significa entonces desde la etimología latina llevar aparte a alguien o llevárselo consigo, cosa que en términos de la tradición judeo-cristiana tiene connotaciones morales contrarias al ascetismo y al manejo “de virtudes” ordenadas por la religión. De otra parte, para el derecho penal la seducción se constituye en delito desde el rapto y como fuente de engaño. Como vemos, todos estos orígenes son nefastos para tratarla desde una perspectiva filosófica y estética. Sin embargo, la seducción está ligada a la atracción y se encuentra en constante movimiento, genera por sus poderes una fuerza y energía que acapara nuestra emotividad y sensibilidad. Por esto, ella pertenece al campo de la estética. Asociada a la literatura de los don-juanés y del poder manipulador en la política, así como a la historia de los pueblos como forma psicológica para someter, la seducción ha sido despojada de su comprensión positiva y desligada de su fuerza creativa y de sus poderes afectivos.

En el psicoanálisis, la seducción está relacionada con una enfermedad o un trauma, o con la idea de una sexualidad truncada revelada en el síntoma. La política mercantil la utiliza siempre como un valor de intercambio comercial para acrecentar su poder. La estrategia publicitaria saca provecho de nuestros instintos y pulsiones desde la seducción de las

imágenes y la manipulación de los sentidos. Jean Baudrillard —en su libro *De la seducción y Las estrategias fatales*— ha estudiado los aspectos sociológicos, en los cuales se encubre el símbolo y el emblema de lo comunicado para dejar ver el aspecto estratégico y escabroso que opera en el simulacro de la vacuidad de las sociedades de consumo. Sociedades en donde la manipulación por dominación y la falsa apariencia no permiten que la seducción revele sus potencias atractivas. Sin embargo, la seducción propicia toda estética reintegrando una fuerza creativa como suplemento y desbordamiento de lo que genera lazos desde la relación y lo atractivo. La estética y la apariencia en la seducción de las formas sensibles de la realidad, así como la imaginación y una fuerza que nos une a la alteridad en el cosmos, demuestran que la seducción no tiene tan sólo connotaciones manipuladoras, sino que al contrario, como en la química, en la física y en las pasiones, sus fuerzas atractivas y repulsivas predominan de forma originaria. Por esto, invertir su negatividad manifiesta más allá de sus connotaciones psicológicas y sociológicas peyorativas permite reflexionar una estética reveladora de una nueva dimensión fuertemente crítica, con respecto a una racionalidad únicamente demostrativa y conceptual. La seducción pensada como fuerza o como poder abre paso a otras perspectivas en la filosofía, reintroduciendo la atracción, lo sensible y el afecto para pensar una nueva subjetividad.

La seducción en la filosofía

La seducción como concepto presenta dos problemas: el primero, sobre el fundamento en donde se concibe la validez de lo filosófico desde la verdad demostrativa; y el segundo, sobre la apariencia y forma expresiva de lo que “se muestra” en la realidad como verdad. Observando los aspectos de la seducción en donde las imágenes y las intuiciones, instintos e impulsos, se expresan, la materia y el espíritu son atraídos y encontramos su origen en el fundamento de lo relacional y de lo vital.

La filosofía se propone demostrar y su método casi siempre es racional y no de orden emocional. Por eso, la seducción que pertenece al mundo de lo sensible interfiere con la idea de que pueda ser pensada filosóficamente. Ella crea un lenguaje de significación y expresión en valores asimilados a la producción de la imaginación e inserción en el mundo de la vida con diversas maneras de sentir y de pensar, ya que la sensación genera la emoción, la encargada de fijar en nuestro sistema afectivo valores para construir nuestras relaciones. Ninguna estética es ajena de una ética, porque el mundo es experiencia estético-cultural antes de ser experiencia moral, ética o política. Y más aún, ninguna conciencia puede producir acciones creativas y productivas sin una imaginación que cree y genere espacios para dinamizar las fuerzas atractivas y repulsivas. El mundo es estético-cultural desde la concepción misma de la estética de una tradición que incluye no sólo el estudio de su relación con el arte, sino con las formas sensibles que hacen posible la construcción de nuestra subjetividad. Dichas formas sensibles provenientes de nuestro medio social educativo y cultural van forjando el imaginario de nuestra estructura psíquica. De ahí que valoremos el mundo dentro de una concepción estética que revierte los valores tomados de nuestro idioma materno, la concepción religiosa o el entorno del cual procedemos. Esta estética no proviene de una filosofía del arte sino de la formación de la subjetividad. Es ella la encargada de reagrupar los valores de nuestro contexto sociocultural.

El arte dentro de sus variaciones forja una ontología por el valor estético que se le atribuye a la obra, ya que todo objeto introducido en la esfera de la estética puede ser una obra. Fue con Marcel Duchamp que la pregunta por la revaluación de lo artístico se presenta desde el concepto y la idea. El valor estético se acerca a la idea más que al contenido de la belleza. No se trata de pensar una estética para el arte desde la “belleza” misma, como lo propone la prolongación de la tradición aristotélica, sino de pensar el arte como una fuerza productora y dinamizadora para la vida y su belleza gracias a la seducción ejercida por la energía creativa y plástica que la obra contiene. No olvidemos que para los griegos la armonía, la proporción y la belleza estaban dentro de su entorno arquitectural, social y sensible. Existían disposiciones para que el arte naciera en este pueblo de estetas. Aristóteles, como pensador de su cultura, fundamenta la “belleza” en el arte como registro, retomado por los romanos y posteriormente por otros pueblos indoeuropeos hasta la actualidad.

Fernando Pessoa, en “El retorno de los Dioses” de sus *Notas para una estética no aristotélica*, resalta el objetivo del arte desde la fuerza o la energía y no desde la belleza en donde se enmarca toda la tradición de la estética aristotélica. El arte precolombino contiene esa fuerza y esa energía que no puede equipararse con el arte de los griegos, pero que refleja el valor de la “belleza” en una expresividad atractiva y repulsiva. Así, por ejemplo, la diosa “Coatlicue” —“la



señora de la falda de serpientes”, la madre-tierra— es creada según Carlos Fuentes de la imagen de lo desconocido. La seducción ejercida era tan enorme que inspiraba terror y admiración. “El panteón azteca reactivaba, con un sentido terrible de la actualidad, el caos, la fuerza bruta. El terror asaltaba todo ser humano que era puesto frente a frente con el tiempo de los orígenes”.¹ Más que llamarle arte desde nuestra perspectiva vemos una estética diferente de lo que produjo la tradición occidental. Contraste con el cual apreciamos la profundidad de las diferentes concepciones culturales.

La materialidad del imaginario de los elementos agua, tierra, fuego y aire ha sido trabajada por el filósofo Gaston Bachelard a través de las poéticas, gracias a las cuales se espiritualizan las imágenes literarias de la naturaleza, el espacio, la ensoñación y las mitologías para que los poderes de la seducción nos atraigan y liguen de manera espontánea.

¹ Carlos Fuentes, *Reflexions sur l'Espagne et le Nouveau Monde*, Gallimard, Paris, p. 105.



Antes de la asimilación cultural de la fuerza estética que contiene la seducción encontramos sus fuerzas atractivas y repulsivas en la naturaleza. Las poéticas ponen en evidencia las fuerzas de la naturaleza de las cuales somos dependientes. La mitología inspirada en ellas ya no despierta en la vida moderna ninguna tradición de lo sagrado y lo espiritual. Raymond Ruyer, hablando de la expresividad que debe contener la filosofía perdida en los meandros de la significación y de la demostración, nos permite cuestionarnos nuestras concepciones acerca de la naturaleza, puesto que nos debemos a ella, así no nos demos cuenta en las grandes metrópolis donde vivimos: “Aquel que no cree que una divinidad del bosque o de la fuente puede vengarse si ensuciamos su nacimiento o si derribamos el bosque, terminará por destruir todas las fuentes y todos los bosques porque no verá sino agua y bosque.”² Este cuestionamiento es de gran importancia, porque si bien la filosofía pretende racionalmente buscar el

² Raymond Ruyer. *L'expressivité. Revue de métaphysique et de morale*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 74.

significado de la realidad revelando la verdad, ha impedido que subsistan las creencias y los lenguajes míticos que preservan la relación de admiración y amor que tiene el hombre con la naturaleza.

Mostrar la seducción desde las fuerzas atractivas y repulsivas permite desplazar los criterios de legitimación de *la ratio filosófica* subrayando cómo se rediseña el lugar de su constitución ontológica a través de *la imaginación*. El imaginario es solidario de los sistemas simbólicos y de los modos de constitución de la realidad, permitiendo que la materia poética y la materia científica justifiquen la seducción existente en el cosmos, en la vida orgánica e inorgánica. Junto con la imaginación como creadora de una nueva subjetividad de orden existencial y de la constitución del consciente y del inconsciente, el hombre funda su estructura afectiva por el imaginario, y así produce la realidad. Divergiendo del racionalismo dogmático y siguiendo una tradición filosófica en donde la vida es creadora de dinamismo, la seducción se presenta como intuición y en la imaginación *como capacidad creadora*. La intervención del *pensamiento intuitivo* pone en comunicación la significación, la expresividad y la afectividad en un lenguaje abierto a la creación de visiones nuevas.

Para Kandinsky la intuición ocupa el primer lugar, y en la revista *Bauhaus* 2/3 de 1928 concibe la relación entre razón e intuición en los términos siguientes:

Las grandes épocas artísticas han tenido siempre su “teoría” que era tan evidente en su necesidad como lo era y lo es en el caso del campo científico. Estas “teorías” no han podido nunca reemplazar el elemento de la intuición porque el saber en sí y para sí es estéril. Tiene que conformarse con suministrar los medios y el método. En cuanto a la intuición, es fértil, ya que necesita los medios y el método para alcanzar su fin. Pero el fin no puede ser conseguido sin los medios y, en este caso, la intuición sería también estéril³.

Por ello el imperativo de unir la lógica y la esfera de la intuición para que lo sensible pueda tener un lugar en el conocimiento. Es así como la razón puede organizar verdaderamente un método de coherencia lógica y de creatividad expresiva.

Pensar los poderes de la seducción

En el síntoma de su distorsión de lo social, la seducción encubre el símbolo y el emblema de lo comunicado para dejar ver el aspecto estratégico y escabroso que opera en el simulacro de la vacuidad en las sociedades de consumo. La seducción de los seductores donjuanescos y aquella de la manipulación política, no deja ver las dimensiones de sus

³ Hajá Dúchting, *Kandinsky*, Taschen, Paris, 2007, p. 75



Hasta nuestros días todo el aparato político está construido en “hacer aparecer” y “aparentar”, utilizando la seducción como estrategia de manipulación

fuerzas atractivas. La seducción pertenece al mundo de lo sensible y existe como fundamento relacional de las creaciones simbólicas e imaginarias. Tanto en la sensibilidad como en el pensamiento y en la materialidad de la naturaleza las fuerzas contrarias de la atracción y de la repulsión se manifiestan. Es por esto que la seducción no puede ser relegada a consideraciones alejadas de la filosofía. Al considerarla dentro del contexto filosófico, fuera de su etimología habitual y sus usos peyorativos, se pone en evidencia su organización desde el pensamiento intuitivo, en donde la imaginación y el mito recuperan su ámbito atractivo y misterioso.

Las fuerzas expresivas y simbólicas del cosmos se presentan en la realidad *como apariencia*. Lo real puede ser *apariencia* y es allí donde la manifestación del arte se presenta para revitalizar la comprensión filosófica de lo que es la estética de la seducción. Baltasar Gracián, en su libro *El Discreto*, presenta el *ser-atraído* revelando “su verdad” en la apariencia, gracias a la belleza y a la forma de enunciación en el discurso. La atracción producida por el exterior es presentada gracias a las virtudes del hombre de la corte del siglo XVII en diversas historias. En el Realce XIII —“Hombre de ostentación. Apólogo”—, Gracián nos narra la fábula del pavo real en donde existe una ontología del “ser del aparecer”, puesto que *la verdad* se revela en el aparecer de la belleza. Las aves se reúnen para denunciar al pavo real —‘el pavón de Juno’— como indigno de la especie, instigados por algunos pájaros no muy bellos y, además, envidiosos, como la corneja, el cuervo y la picaza. Lo acusan de ostentación cuando abre su extraordinaria rueda de plumas, destello de luz y originalidad. La Envidia había invadido a estas aves hasta el punto de querer impedirle al pavón de Juno abrir su penacho; no arremetieron contra su hermosura sino contra su ufanía, al impedirle mostrar sus gracias. El pavo real, sabiendo que las afrentas vienen más de los cercanos que de los lejanos, los interpela diciéndoles: “¿De qué sirviera la realidad sin la apariencia? La mayor sabiduría hoy encargan políticos que consiste en hacer parecer.”⁴ Hasta nuestros días todo el aparato político está precisamente construido en “hacer aparecer” y “aparentar”, utilizando la seducción como estrategia de manipulación. Luego, desplegando su verdad,

⁴ Baltasar Gracián, *El Discreto*. Tomado del libro de la versión original de 1646. Realce XIII http://es.wikisource.org/wiki/El_Discreto

el pavo real dice: “¿de qué sirvieran tanta luz, tanto valor y belleza si la ostentación no los realizara?”⁵ Una ontología proveniente de la realidad y de lo que se muestra existe cuando la belleza seduce por su autenticidad y esplendor. Interpeladas las aves por el pavón de Juno, éste intenta hacer entrar en razón a sus congéneres y decide mostrarles de nuevo la rodela abriendo a la luz sus colores, osadía que le costó la arremetida de todas las aves en su contra y aun dicen que del susto le quedó aquella voz que le denomina y significa *PAVOroso*. En escena funesta interpone el león su autoridad para limitar la contienda, llamando de una parte a la modestia y de otra al silencio. Buscó el león un tercero para limar asperezas y resolver la controversia, proponiendo a la Vulpeja (la zorra), quien, juez ecuánime y desapasionado, explicó los argumentos de lo imposible que es negarle a la naturaleza su hermosura, sin concederle el alarde. Pero para calmar los ánimos de la Envidia, le ordena al pavo real que al mismo tiempo de abrir su rueda, baje su mirada hacia la fealdad de sus patas para moderar su ostentación.

Este libro, destinado al político del siglo XVII, permite nutrir las reflexiones del hombre virtuoso de la corte (el discreto). Esta estética cargada de seducción permite pensar que cuando ella es auténtica y aparece como verdad no se asimila para nada al engaño, a la artimaña o al ardid. Es por el contrario la expresión de la verdad, revelada en la realidad con su poesía y su libertad. Aquí la seducción contiene criterios de una estética que, más allá de explicar la significación de los conceptos, presenta la expresividad del mundo y de la realidad. El aparecer de la realidad con sus matices contiene la atracción de lo que seduce por una estética ligada al sentido de la virtud y de la belleza. Valores espirituales para la materialidad poética del universo.

La fuerza de lo estético y del arte no pudo ser vencida en Latinoamérica por el dominio de la conquista y las humillaciones recibidas por los pueblos originarios. Todo lo contrario, el patrimonio artístico es de una gran riqueza, puesto que la obra de arte pertenece al enigma de lo universal y a la rebeldía de la creatividad. Pero si con el arte hemos salido victoriosos, las orientaciones filosóficas no han sido expuestas como pilares de autonomía y autodeterminación de nuestros pueblos. Una cultura que produce pensamiento es una cultura que no se doblega a imposiciones fundamentando sus valores y creencias. Uno de los flagelos de nuestra educación es el desconocimiento de nuestros pueblos de

⁵ *Ibidem*.

origen y de lo que aún queda de ellos. Cuando se habla de seducción a través de los afectos, se habla de apertura y de reconocimiento del otro: eso es precisamente de lo que carecieron los europeos en sus colonizaciones. La voluntad de dominación se puso en marcha reduciendo cualquier potencia afectiva a la sumisión por falta de reconocimiento de la diferencia. Para que la seducción se presente debe haber un correlato, una relación de dos o más componentes. El fundamento intuitivo de la seducción no opera de la misma manera que el pensamiento demostrativo ni permite que se la confine a ciertas concepciones utilitaristas.

Hablando de la América Precolombina y más exactamente del arte mesoamericano, Octavio Paz, en *Los privilegios de la vista*, señala aquel arte aterrador de los pueblos en donde éste y la religión amalgamaban un sin número de fuerzas atractivas y repulsivas, las figuras-piedra, que tienden más hacia una transmisión de fuerza-emoción y poderes de lo sagrado que hacia un arte escultórico. Sin embargo, actualmente, en nuestra mentalidad y sensibilidad sólo podemos establecer un lazo directo con la escultura. La parte de aquella significación de lo sagrado queda reducida a testimonios inconexos de una historia amputada y recuperada hacia la evangelización y el desenfrenado discurso de “una historia oficial” marcada por un quehacer minucioso de borrar la memoria de las grandes culturas americanas. En nuestra mentalidad, ahora occidental y paradójicamente sin confrontación con nuestras culturas ancestrales y africanas, la religiosidad queda casi siempre confinada a la comprensión de las creencias católicas, que se cuidan bien de excluir cualquier otra posibilidad de espiritualidad, so pretexto de castigo en las formas psicológicas de la culpa y del pecado que constriñen cualquier expresión de libertad y encuentro con nuestras creencias ancestrales. A modo de ejemplo, es difícil poder acceder a una comprensión de lo que significaron los sacrificios y los cultos religiosos en civilizaciones en donde se adelantaron todos los desarrollos astronómicos, físicos y matemáticos para la comprensión del cosmos y de la vida, mucho antes de que Occidente tuviese pleno conocimiento de ellos.

Para Octavio Paz, la destrucción del imperio azteca se debió a la imposibilidad de ver la diferencia por parte de los habitantes de Tenochtitlán, más que al poderío del armamento español. Sin embargo, es importante reflexionar que la destrucción de las culturas y de sus pensamientos en Nuestra América tuvo su origen en el enfrentamiento capital entre dos formas de concepción del mundo totalmente divergentes. Aquella en donde la realidad era parte de los dioses y en donde los cultos y los ritos tenían un alto valor, al punto de que los sacrificios eran parte vital y necesaria para engendrar y continuar la subsistencia humana. Y la de la España medieval, con una historia de intolerancia y engaño para enfrentar a los enemigos de los reyes católicos y desarrollar sus conquistas imperiales, sin ninguna tradición mitológica y arraigada a la naturaleza, pese a ser heredera de la cultura

Una cultura que produce pensamiento es una cultura que no se doblaba a imposiciones fundamentando sus valores y creencias

grecolatina, como todos los pueblos bárbaros de Europa occidental. Dos psicologías imperiales, los unos dotados para la guerra de conquista por el valor de cambio del oro y el poder político; y los otros con sus guerras de conquista por el valor de cambio asimilado en territorio y riquezas provenientes de la adoración hacia los dioses y el poder del Sol, habitante de la tierra. Paz olvida la dimensión enigmática de esas civilizaciones autóctonas que jamás conoceremos, pero que sabemos eran hijas del Sol y de las ofrendas a sus dioses. Antonin Artaud, reflexionando sobre el sentido de la barbarie en el *Heliogábalo o el anarquista coronado*, plantea que Occidente opera de acuerdo con su origen en la madre Grecia para apoyar una tradición de dominio imperial con su hija Roma: “Desde el punto de vista geográfico había siempre esta franja de barbarie en torno de lo que hemos querido llamar el Imperio Romano, y en el Imperio Romano tenemos que posicionar Grecia quien históricamente inventó la idea de barbarie. Y desde este punto de vista, somos nosotros gente de Occidente, los dignos hijos de esta madre estúpida, ya que, los civilizados somos nosotros mismos y que todo el resto que nos da la medida de nuestra universal ignorancia se identifica con la barbarie.”⁶ Heredera de la barbarie, pero también perteneciente a ella desde las luchas españolas por el dominio geográfico, político y económico, para Nuestra América el asunto es diferente, puesto que el vacío cultural y mitológico ha hecho que no podamos salir del laberinto histórico en el cual quedamos atrapados. Arrasados los imperios originarios, acallados y muertos los dioses, la dura herencia de la cristiandad hará de nuestros pueblos sumisos instrumentos de su propia subvaloración y destrucción.

¿Pero qué tiene que ver la conquista de América con una estética de la seducción? Hemos dicho que el valor de la seducción es el de construir e instruir la racionalidad junto al imaginario y la intuición para darle el justo valor que expresa el deseo desde la atracción. José Lezama Lima, en *La Expresión Americana*, propone el método mítico en lugar del narrativo; se trata de darle preponderancia a la construcción de las eras imaginarias dejando de lado la historiografía para comprender nuestros orígenes perdidos. En la segunda inactual, Nietzsche expresaba la necesidad de ir más allá de la historiografía por un método que la supere y se ocupe de la vida. La evocación de un método para “pensarnos” a través del imaginario, la cultura y la mitología pondría en movimiento los lazos con una arqueología “de cultura Latinoamericana”, que implica la reconstrucción de nuestra memoria. Injertar

⁶ Antonin Artaud, *L'Héliogabale ou l'anarchiste couronné. L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1979, p.14.

la tradición cultural desde una arqueología latinoamericana a Occidente significa recomponer el mito, la tradición oral y las culturas mestizas. La idea de irrumpir desde los orígenes arrasados y de hacer un esfuerzo por comprender nuestras antiguas tradiciones, culturas y formas de conocimiento, nos permitiría aportar a la cultura universal ciertas valoraciones vitales primordiales en cuanto a las referencias originarias de Nuestra América. Lejos de evitar —lo que es imposible— servirnos del pensamiento eurocéntrico, estaríamos dándole comprensión al pensamiento universal con la espiritualidad, la historia y los conocimientos ancestrales para nuevas formas de apropiación de la cultura hacia la Europa conquistadora y la cultura universal. Es por esto que la imaginación y todos los discursos universales de Europa que permitan otro método que se oponga al dogmatismo, la demostración meramente racional y a una filosofía materialista y utilitarista, deben ser tenidos en cuenta.

Para pensar una estética de la seducción es necesario redimensionar tanto los fundamentos del pensamiento occidental como el discurso periférico de un pensamiento propio concebido dentro de la lógica binaria del pensamiento crítico. Nuevos presupuestos desde la atracción como fuerza y energía, con sus poderes de una relación estetizante en donde la subjetividad aprisionada en los meandros de una racionalidad etnocéntrica sea renovada. Desafío que multiplique el imaginario y vivifique la extraordinaria capacidad vital y artística de articulaciones de caminos paralelos a los habituales. Se trata de pensar *una voluntad mestiza* y no racial integrando diferencias, encontrando lugares de expresión.

Subjetividad y seducción

El problema de Occidente y sus múltiples producciones de poder, como el racismo o el colonialismo, ha sido orientado por una voluntad que domina, controla y somete desde la época del imperio romano y sus dogmas religiosos. Una responsabilidad constante en la producción misma del pensamiento filosófico y su práctica debe ser entonces cuestionada. Por esto nos permitimos preguntarnos por qué la seducción se concibe casi siempre dentro de una instrumentalización y en sus aspectos negativos. La seducción es tenida en cuenta en la actualidad para dimensionar el juego de la imposición y de la dominación. La teoría es útil partiendo del presupuesto de reivindicar las democracias o establecer políticas autorreguladoras, y disponer de una maquinaria de estrategias de control y disciplina. Por eso, para el andamiaje de poder la seducción es el dispositivo por excelencia de las estrategias psicosociales y publicitarias que en la actualidad reaniman modelos mediáticos de control para el consumo y la pérdida de los valores culturales ancestrales. Vista como dispositivo, permite reproducir una de-

⁷ De ellas habló Felix Guattari desde el concepto de *ecosofía* social y mental, como forma de habitar nuestros territorios de existencia contra la uniformización del capitalismo.

subjetivación para el consumo y su reproducción. Sin embargo, la seducción como *intuición*, es decir, como capacidad atractiva, emocional y afectiva de toda subjetividad, es recuperada para promover el pensamiento de la utilidad y el aburguesamiento en todos los estratos de las sociedades modernas. Todas las estrategias comerciales están montadas bajo los mecanismos de dispositivos de placer y de confort en donde los esclavos modernos, anteriormente proletarios, son piezas de las democracias gubernamentales, quienes autorregulan sus gustos y formas de vida a través de la seducción mass-mediática del poder neoliberal. Las poblaciones de los países del antes llamado tercer mundo no logran aún superar su subdesarrollo cultural, pero la idea es liberar nuevas ideas e instaurar discursos que desde la teoría vayan generando prácticas efectivas de experimentación⁷ para transfigurar la seducción en un poder de la imaginación que logre recuperar nuestros mitos, así como también la cultura ancestral de espiritualidad mitológica que nos deberá permitir comprender quienes fuimos, antes de habernos convertido en mestizos culturales, mezcla de indios, negros y europeos.

La estética de la seducción pretende recuperar las fuerzas relacionales y los legados culturales que heredó Nuestra América desde la conquista. La estética aportada por España es un ejemplo de la fuerza cultural del pensamiento católico que pertenece a nuestro inconsciente colectivo. Valorarlo no quiere decir olvidar el método mítico para comprender de dónde proviene la gran devoción de los pueblos latinoamericanos. Por esto no podemos deslegitimar el legado español, fuente de nuestras creencias actuales. Una cultura mestiza es precisamente una cultura que valora sus múltiples concepciones, sin condenar pasados y retomando dignamente sus legados. Sin embargo, sin la reconstrucción de nuestros valores y culturas prehispánicas cargamos con el peso del dominio conquistador de los Imperios con sus múltiples hegemonías, de los cuales no nos hemos podido liberar todavía, producto de un discurso pedagógico que inferioriza e imposibilita cambios. Legado de violencia que esteriliza y amordaza, de teorías políticas extranjeras, legado de muerte que quiere silenciar toda forma de pensamiento que se oponga al discurso oficial de Europa o Estados Unidos en todas las esferas de nuestra vida e historia.

Buscando forjar una nueva subjetividad a través de la dinámica de una construcción relacional, atractiva y profundamente poética, contenida en el mito, se dispondrán las eras imaginarias de las cuales fuimos cortados pero de las cuales hemos de servirnos de manera obstinada y ferviente. Nuestro idioma español es un gran instrumento, junto con la literatura y las artes, para fecundar un devenir-imaginario de las nuevas eras que están por fundarse en Nuestra América. ■

Claudia Fernanda Barrera Castañeda. Colombiana, doctora en filosofía. Actualmente está vinculada a un grupo de investigaciones de la Universidad París 8. Ha publicado varios artículos sobre el filósofo René Schérer. Actualmente enseña filosofía en París y ha escrito el libro *Puissances de la séduction. La présence poétique au monde l'Harmattan 2009*. Ha dictado conferencias en América Latina y en España.

SUMARIO

Carlos Véjar Pérez-Rubio

MARTÍ Y EL CARIBE

La patria grande está formada, según dirá Martí en su texto fundador “Nuestra América”, “por las naciones románticas del continente y por las islas dolorosas del mar”. El prócer cubano se refería en esta última frase a la esclavitud africana presente en el sistema de plantaciones, columna vertebral no sólo de su patria, sino del área caribeña toda. Roberto Fernández Retamar, poeta y ensayista cubano, reflexiona en este ensayo sobre las motivaciones vitales martianas, y nos dice: “Sea el Caribe desde 1898 hasta hoy el testimonio de cuanto alimentó su esperanza y agobió su corazón”.

LOS INDOCUMENTADOS LATINOAMERICANOS EN ESTADOS UNIDOS Y ESPAÑA

Los indocumentados constituyen el sector de la población inmigrante más vulnerable, padece tanto las adversidades del viaje hacia el país de destino como la explotación laboral, la economía sumergida, la expulsión y la discriminación, que pueden conducir a la violación de los derechos humanos. El investigador español Ernesto Barnach-Calbó Martínez, analiza en este artículo la situación actual de los indocumentados latinoamericanos insertos en las corrientes migratorias dirigidas a Estados Unidos y a España, señalando las semejanzas y diferencias entre ambas.

AL GRAN PUEBLO ARGENTINO, SALUD

Desde fines del período colonial y a través de las primeras décadas independientes hallamos en Argentina numerosas expresiones de orgullo patrio. De acuerdo con ellas, el país estaba destinado a ocupar un lugar privilegiado en América y el mundo. El historiador argentino Hernán G. H. Taboada afirma en este artículo que si bien esta era una característica criolla americana bastante general, que se manifestó en un poderoso optimismo en los años de la independencia, en Argentina se magnificó Curiosamente, persistió en los años de anarquía y entre los autores del exilio.

PENSAR LA SEDUCCIÓN DESDE LA ESTÉTICA

Según sostiene en este ensayo la filósofa colombiana Claudia Barrera, la seducción ha sido reducida al ámbito de la psicología o de la antropología y a aspectos puramente sociológicos. La moda, los artificios, las manipulaciones, la publicidad y los mitos de la sociedad de consumo la deslegitiman y utilizan sus poderes. Para pensarla desde la filosofía —y la estética— es necesario precisar y reevaluar las concepciones en donde se hallan los fundamentos de lo relacional y de la atracción. Forjar una nueva subjetividad a través de la dinámica de una construcción atractiva y poética.

LA SINIESTRA MANO ZURDA Y EL HEMISFERIO CEREBRAL DERECHO

El presente artículo del científico ecuatoriano Gustavo Vega Delgado pasa revista a la relación entre el cerebro derecho y el uso de la mano izquierda. Menciona a célebres zurdos en el arte, la política y el deporte, como Leonardo da Vinci, Napoleón, Marilyn Monroe, Pelé, Obama y el escultor Gaspar Sangurima. Relaciona la genética con el uso de la mano izquierda, critica la represión de la sociedad contra los que usan dicha mano, justifica los aspectos simbólicos positivos de izquierda-derecha en la cultura y recomienda el cultivo y adiestramiento del hemisferio cerebral derecho.

LA ECONOMÍA VERDE EN EL CAMINO HACIA EL DESARROLLO SOSTENIBLE

El ambientalista panameño Guillermo Castro H. plantea en este artículo que uno de los efectos más notables de la crisis ambiental global ha sido el estímulo ofrecido a formas innovadoras de poner el conocimiento al servicio del desarrollo sostenible. Esa vinculación encuentra hoy un entorno cada vez más receptivo y un interés por los problemas relacionados con la sostenibilidad y el aprovechamiento de las oportunidades de un mercado de servicios ambientales de creciente importancia en la economía mundial. La economía verde será la economía de la sostenibilidad.

SUMARIO

Floriano Martins

MARTÍ E O CARIBE

A pátria grande está formada, segundo dirá Martí em seu texto fundador, “Nossa América”, “pelas nações românticas do continente e pelas ilhas dolorosas do mar”. O prócer cubano nesta última frase se referia à escravidão africana presente no sistema de plantações, coluna vertebral não somente de sua pátria, mas sim da totalidade da área caribenha. Roberto Fernández Retamar, poeta e ensaísta cubano, refletiu sobre as motivações vitais martianas, e nos diz: “Seja o Caribe desde 1898 até hoje o testemunho de quanto alimentou sua esperança e angustiou seu coração”.

OS CLANDESTINOS LATINO-AMERICANOS NOS ESTADOS UNIDOS E NA ESPANHA

Os clandestinos constituem o setor da população imigrante mais vulnerável, padecem tanto as adversidades da viagem até o país de destino como a exploração de trabalho, a economia submersa, a expulsão e a discriminação, que podem conduzir à violação dos direitos humanos. O pesquisador espanhol Ernesto Barnach-Calbó Martínez analisa neste artigo a situação atual dos clandestinos latino-americanos inseridos nas correntes migratórias dirigidas aos Estados Unidos e à Espanha, apontando as semelhanças e diferenças entre ambas.

AO GRANDE POVO ARGENTINO, SAUDAÇÕES

Desde finais do período colonial e através das primeiras décadas independentes encontramos na Argentina numerosas expressões de orgulho pátrio. De acordo com elas, o país estava destinado a ocupar um lugar privilegiado na América e no mundo. O historiador argentino Hernán G. H. Taboada afirma neste artigo que embora esta fosse uma característica *criolla* americana bastante geral, que se manifestou em um poderoso otimismo nos anos da Independência, na Argentina ela se tornou imensa. Curiosamente, persistiu nos anos de anarquia e entre os autores do exílio.

REFLETIR SOBRE A SEDUÇÃO A PARTIR DA ESTÉTICA

Segundo defende neste ensaio a filósofa colombiana Claudia Barrera, a sedução foi reduzida ao âmbito da psicologia ou da antropologia e a aspectos puramente sociológicos. A moda, os artificios, as manipulações, a publicidade e os mitos da sociedade de consumo a deslegitimam e utilizam seus poderes. Para refletir sobre ela a partir da filosofia —e da estética— é necessário precisar e reavaliar as concepções onde se encontram os fundamentos do relacional e da atração. Forjar uma nova subjetividade através da dinâmica de uma construção atrativa e poética.

A SINISTRA MÃO SURDA E O HEMISFÉRIO CEREBRAL DIREITO

O presente artigo do cientista equatoriano Gustavo Vega Delgado revisa a relação entre o cérebro direito e o uso da mão esquerda. Menciona célebres surdos na arte, na política e no esporte, como Leonardo da Vinci, Napoleão, Marilyn Monroe, Pelé, Obama e o escultor Gaspar Sangurima. Relaciona a genética com o uso da mão esquerda, critica a repressão da sociedade contra os que usam esta mão, justifica os aspectos simbólicos positivos de esquerda-direita na cultura e recomenda o cultivo e adestramento do hemisfério cerebral direito.

A ECONOMIA VERDE A CAMINHO DO DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL

O ambientalista panameño Guillermo Castro H. propõe neste artigo que um dos efeitos mais notáveis da crise ambiental global tem sido o estímulo oferecido a formas inovadoras de por o conhecimento a serviço do desenvolvimento sustentável. Essa vinculação encontra hoje um ambiente cada vez mais receptivo e um interesse pelos problemas relacionados com a sustentabilidade e o aproveitamento das oportunidades de um mercado de serviços ambientais de crescente importância na economia mundial. A economia verde será a economia da sustentabilidade.

SUMMARY

Silvia Elguea Véjar y David Stea

MARTI AND THE CARIBBEAN

The great homeland is formed, according to Martí in his text "Our America", "by the romantic nations of the continent and the painful islands of the sea." The Cuban national hero in this last sentence referred to African slavery in the plantation system, the backbone of not only his country but the entire Caribbean area. Roberto Fernández Retamar, Cuban poet and essayist, reviews in this essay Martí's vital motivations, and says: "The Caribbean Sea from 1898 to today is the testimony of what fueled his hope and overwhelmed his heart."

ILLEGAL LATINAMERICAN IMMIGRANTS IN THE UNITED STATES AND SPAIN

Illegal immigrants is the most vulnerable group among immigrant population, it suffers both the hardships of travel to the country of destination and labor exploitation, as well as underground economy, expulsion and discrimination, which can lead to the violation of human rights. The Spanish researcher Ernesto Barnach-Calbó Martínez, analyzes in this article the current situation of Latin American illegal immigrants inserted in the migration flows to the United States and Spain, pointing out the similarities and differences.

TO THE GREAT ARGENTINEAN PEOPLE, CHEERS

Since the late colonial period and through the early decades of independence we can find in Argentina many expressions of national pride. According to them, the country was destined to occupy a privileged place in America and the world. Argentinean historian Hernán G. H. Taboada stated in this article that while this was a fairly general American Creole feature, manifested in a strong optimism in the years of independence, in Argentina was magnified. Interestingly, it persisted in the years of anarchy and among the authors of exile.

THINKING THE SEDUCTION FROM THE AESTHETIC

Colombian philosopher Claudia Barrera argues in this essay that seduction has been reduced to the field of psychology or anthropology and purely sociological aspects. Fashion, tricks, manipulations, advertising and the myths of consumer society delegitimize it and use their powers. From the philosophic and aesthetic point of view, it is necessary to clarify and reevaluate the concepts of the relational and the attraction. Create a new subjectivity through the dynamics of a poetic and attractive construction.

THE SINISTER LEFT HAND AND THE RIGHT CEREBRAL HEMISPHERE

This article of Ecuadorian scientist Gustavo Vega Delgado reviews the relationship between the right brain and the use of the left hand. He mentions some famous left handed artists, politicians and athletes, such as Leonardo da Vinci, Napoleon, Marilyn Monroe, Pele, Obama and the sculptor Gaspar Sangurima. Relates genetics with the use of the left hand, criticizes the repression of society against those left handed, justifies the positive symbolic aspect of left-right in the arts field and recommends training of the right brain hemisphere.

GREEN ECONOMY TOWARDS SUSTAINABLE DEVELOPMENT

The environmentalist Panamanian Guillermo Castro H. mentions in this article that one of the most remarkable effects of the global environmental crisis has been the stimulus given to the innovative use of knowledge at the service of sustainable development. Now a days, this faces an atmosphere more receptive and interested in issues related to sustainability and the opportunities of an environmental services market of increasing importance in the global economy. Green economy will be the economics of sustainability.

SOMMAIRE

Liz Wong-Urdanivia

MARTI ET LE CARIBE

La grande patrie est composée, dira Martí dans son texte fondateur "Notre Amérique", "par les nations romantiques du continent et par les îles douloureuses de la mer". L'héro cubain se referait dans cette dernière phrase à l'esclavage africain dans les plantations, colonne vertébrale non seulement de sa patrie, mais de tout le Caribe. Roberto Fernández Retamar, poète et intellectuel cubain, réfléchit dans cet essai sur les motivations vitales de Martí et nous dit : "Que le Caribe soit témoin depuis 1898 à aujourd'hui de tout cet espoir déchu qui a fini pour briser son cœur".

LES SANS PAPIERS DE L'AMERIQUE LATINE AUX ETATS UNIS ET EN ESPAGNE

Les sans papiers sont aujourd'hui le secteur de la population immigrante la plus vulnérable, ils souffrent les adversités du voyage vers le pays de destin et l'exploitation du travail, l'économie souterraine, l'expulsion et la discrimination, qui peuvent conduire à la violation des droits humains. Le chercheur espagnol Ernesto Barnach-Calbó Martínez analyse dans cet article la situation actuelle des sans papiers latino-américains insérés dans les courants migratoires vers Etats-Unis et l'Espagne, montrant les ressemblances et les différences.

AU GRAND PEUPLE ARGENTIN, MON ADMIRATION

Depuis la fin du période colonial et à travers les premières décennies indépendantes nous trouvons en Argentine de nombreux exemples de fierté nationale. En accord avec elles, le pays était destiné à occuper une place privilégiée en Amérique et dans le monde. L'historien argentin Hernán G. H. Taboada affirme dans cet article que même si c'est une caractéristique créole américaine assez répandue, qui s'est exprimée dans un vigoureux optimisme pendant les années de l'indépendance, il avait fini pour se magnifier. Et curieusement, il est perduré dans les périodes d'anarchie et parmi les écrivains exilés.

PENSER LA SEDUCTION A TRAVERS L'ESTHETIQUE

Dans cet essai la philosophe colombienne Claudia Barrera, nous dit que la séduction a été réduite à la psychologie ou à l'anthropologie ou à des aspects sociologiques. La mode, les artifices, les manipulations, la publicité et les mythes de la société de consommation ont utilisés ses pouvoirs et ont fini pour l'enlever toute légitimité. Pour l'étudier dans la philosophie et l'esthétique est nécessaire de préciser et évaluer les conceptions qui la fondent. Construire une nouvelle subjectivité dans une dynamique poétique.

LA SINISTRE MAIN GAUCHE ET L'HEMISPHERE CEREBRALE DROIT

Cet article du scientifique équatorien Gustavo Vega Delgado analyse la relation entre le côté droit du cerveau et la main gauche. Il nous rappelle de gauchers célèbres dans l'art, la politique, le sport, tels que Leonardo da Vinci, Napoleon, Marilyn Monroe, Pelé, Obama et le sculpteur Gaspar Sangurima. Il met en relation la génétique avec l'usage de la main gauche, critique la répression de la société contre les gauchers, justifie les aspects symboliques positifs de gauche-droit dans la culture et nous conseille l'usage de l'hémisphère droit du cerveau.

L'ECONOMIE VERTE DANS LE CHEMIN DU DEVELOPPEMENT SOUTENU

L'écologiste panaméen Guillermo Castro H. avance dans cet article que l'un des effets le plus marquants de la crise écologique a été l'incitation à mettre au service du développement soutenu de formes innovantes de la connaissance. Cette relation trouve aujourd'hui un intérêt croissant pour tout ce qui touche les opportunités d'un marché de services écologiques dans l'économie mondiale. L'économie verte sera l'économie du développement soutenu.

Lectura 05: Pensar la seducción desde la estética. Castañeda, Claudia.

1. Qué piensas sobre el concepto de seducción como definición histórica.
2. Cuáles son los dos problemas que presenta la seducción para abordarse como concepto.
3. Reflexiona sobre la idea: ninguna estética es ajena de una ética.
4. Define el concepto de ontología y relaciona con una pieza de arte.
5. Define el síntoma desde la seducción.
6. Define el concepto de apariencia
7. La lectura se vincula a tu proceso de producción artística. Reflexiona en un texto.

**Lectura 06: los peligros de la
estética en “la obra de arte en
la época de su
reproducibilidad técnica.
María Mercedes Andrade.**

Los peligros de la estética en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”

POR **MARÍA MERCEDES ANDRADE***

FECHA DE RECEPCIÓN: 16 DE JULIO DE 2009
FECHA DE ACEPTACIÓN: 21 DE SEPTIEMBRE DE 2009
FECHA DE MODIFICACIÓN: 5 DE OCTUBRE DE 2009

RESUMEN

En este artículo se discute el texto de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, se analiza la crítica de Benjamin de una “estética desinteresada” y se exploran las dos alternativas que plantea el texto: la estetización de la política y la politización de la estética. Con el fin de ilustrar las advertencias de Benjamin acerca de los “peligros de la estética” se establece una comparación con el cuento de Franz Kafka *En la colonia penitenciaria*. Finalmente, el artículo subraya algunos puntos comunes de Benjamin con la tradición estética alemana.

PALABRAS CLAVE:

Estética; política; Walter Benjamin; Franz Kafka; obra de arte; reproducción técnica.

The Dangers of Aesthetics in “The Work of Art in the Era of Its Technical Reproducibility”

ABSTRACT

This article engages with Walter Benjamin's essay, “The Work of Art in the Era of Its Technical Reproducibility”. It analyzes Benjamin's criticism of a “disinterested aesthetic” and explores the two alternatives that he suggests: the aestheticization of politics and the politicization of aesthetics. In order to illustrate the warnings that Benjamin makes regarding the “dangers of aesthetics,” the article makes a comparison with Franz Kafka's story, *In the penal colony*. It concludes by underlining some of the similarities between Benjamin and the German aesthetic tradition.

KEY WORDS:

Aesthetics, Politics, Walter Benjamin, Franz Kafka, Works of Art, Technical Reproduction.

Os perigos da estética na “Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”

RESUMO

Neste artigo o texto de Walter Benjamin “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” é discutido; analisa-se, igualmente, a crítica de Benjamin duma “estética desinteressada” e exploram-se as duas alternativas colocadas pelo texto: a estetização da política e a politização da estética. Visando a ilustração das advertências de Benjamin sobre os “perigos da estética”, estabelece-se uma comparação com o conto de Franz Kafka *Na colônia penal*. Finalmente, o artigo destaca alguns pontos comuns de Benjamin como a tradição estética alemã.

PALAVRAS CHAVE:

Estética, política, Walter Benjamin, Franz Kafka, obra de arte, reprodução técnica.

* Ph.D. en Literatura Comparada, SUNY Stony Brook, Estados Unidos, M.A. en Filosofía, New School for Social Research, Estados Unidos; M.A. en Literaturas Hispánicas, SUNY Stony Brook, Estados Unidos. Este artículo hace parte del Proyecto FAPA “Lecturas de Walter Benjamin”, financiado por la Universidad de los Andes. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran: Una personalidad “proteica y múltiple”: modernidad, colección e identidad en *De sobremesa. La Habana elegante* (www.habanaelegante.com) 46, 2009; Metáforas de una nación en crisis: una visión panorámica de la novelística del Nueve de Abril en la década del cincuenta. *Revista Nuestra América: Revista de estudios sobre la cultura latinoamericana* (en prensa); The Limits of the Modern Nation in *El Gráfico. Revista Hispánica Moderna* 60, No. 2: 143-157, 2007. Actualmente se desempeña como profesora asociada del Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia. Correo electrónico: maandrad@uniandes.edu.co.

En un cuento de Franz Kafka titulado *En la colonia penitenciaria*, de 1914, el narrador describe una colonia penal ubicada en una isla imaginaria, donde mediante el uso de “un aparato singular” (Kafka 1995, 5) se pone en práctica un extraño método de castigo. Se cuenta que un explorador extranjero ha sido invitado por el nuevo comandante de la isla a presenciar la ejecución de un prisionero, la cual está a cargo de un personaje identificado como “el oficial”, defensor entusiasta del procedimiento. El oficial le explica al explorador las virtudes del proceso y el funcionamiento detallado de la máquina de ejecución, mientras observa el aparato “con cierta admiración”, a la vez que lo limpia y pule con esmero y con respeto (Kafka 1995, 5). El aparato consta de tres partes, la primera de las cuales se denomina “la Rastra”: “las agujas están colocadas en ella como los dientes de una rastra, y el conjunto funciona, además, como una rastra, aunque sólo en un lugar determinado y con mucho más arte” (Kafka 1995, 10). La parte inferior es “la Cama”, una plataforma cubierta de algodón que se amolda al cuerpo del condenado, quien se acuesta boca abajo sobre ella, atado mediante unas correas y con una pequeña mordaza de fieltro que ahoga sus gritos. Finalmente el “Diseñador”, del mismo tamaño que la Cama, está ubicado en la parte superior del aparato y de él se suspende la Rastra. Dentro del Diseñador se ponen los patrones o diseños que guiarán el funcionamiento de la Rastra. La sentencia, dice el oficial, “consiste en escribir sobre el cuerpo del condenado, mediante la Rastra, la disposición que él mismo ha violado” (Kafka 1995, 14), sin juicio previo y sin que se le haya explicado su condena, durante doce horas consecutivas hasta que “se haga justicia”, es decir, hasta causarle la muerte.

Durante la explicación del oficial llama la atención cómo éste expresa siempre su admiración y veneración por la máquina, celebrando su precisión y complejidad. Constantemente invita al explorador, quien desapruueba en silencio, a “apreciar la labor de la Rastra y de todo el aparato”, a prestar atención a los “muchísimos adornos” (Kafka 1995, 24) de los diseños, a “admirar” (Kafka 1995, 32) el procedimiento judicial, e intenta convencerlo de que la Rastra tiene “mucho más arte” (Kafka 1995, 10) que la herramienta ordinaria del mismo nombre. A lo largo del cuento se enfatiza así en repetidas ocasiones que la actitud del oficial evidencia una apreciación estética de la máquina, una fascinación con su

belleza y perfección. Aunque el régimen del nuevo comandante que gobierna la colonia no apoya este sistema de castigo, el oficial aún recuerda los tiempos gloriosos en los cuales cada ejecución era un evento público anticipado por todos:

Ya un día antes de la ceremonia, el valle estaba completamente lleno de gente; todos venían sólo para ver; por la mañana temprano aparecía el comandante con sus señoras; las fanfarrias despertaban a todo el campamento; yo presentaba un informe de que todo estaba preparado; todo el estado mayor –ningún alto oficial se atrevía a faltar– se ubicaba en torno de la máquina [...] La máquina resplandecía, recién limpiada [...] Y entonces empezaba la ejecución. Ningún ruido discordante afeaba el funcionamiento de la máquina. Muchos ya no miraban; permanecían con los ojos cerrados, en la arena; todos sabían: ahora se hace justicia (Kafka 1995, 34).

Comienzo este ensayo con una referencia al cuento de Kafka no sólo por tratarse de un autor por cuya obra Walter Benjamin demostró un gran interés, sino porque considero que este cuento puede iluminar el argumento benjaminiano que me propongo discutir a continuación.¹ El cuento de Kafka plantea interrogantes en torno a la estetización de la violencia y en torno a las relaciones entre estética y política que guardan una gran afinidad con aquellas que Benjamin plantea, además de dar cuenta de los aspectos comunales y rituales de un espectáculo que se torna ciego ante cuestiones éticas y políticas. Este texto de Kafka, como se verá más adelante, coincide en muchos aspectos con los planteamientos de Benjamin en su famoso ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y por ello puede servir de ilustración en su discusión. Por otra parte, con frecuencia se ha leído “En la colonia penitenciaria” como una representación alegórica de la vida bajo sistemas políticos totalitarios, y, dada la preocupación de Benjamin con este problema a lo largo del ensayo sobre la obra de arte, un diálogo entre los dos textos puede resultar iluminador.²

1 Benjamin escribió cuatro textos sobre Kafka: “Franz Kafka: de la construcción de la muralla china”, que fue presentado como una pieza para radio en 1931; “Franz Kafka: en el décimo aniversario de su muerte”, publicado en el *Jüdischer Rundschau* en 1934; “Reseña de Franz Kafka de Max Brod”, una reseña crítica de la biografía escrita por Max Brod, escrita en 1938 y nunca publicada, y la carta a Gershom Scholem sobre Franz Kafka, escrita en 1938.

2 Ver el ensayo de Russell Samolsky, *Metaleptic Machines: Kafka, Kabbalah, Shoah*, donde el autor hace un recuento de las lecturas de Kafka como prefiguraciones del nazismo (Samolsky 1999).

En una carta escrita a Max Horkheimer en 1935 Walter Benjamin comenta los alcances del ensayo en el cual trabajaba entonces, y señala cómo sus reflexiones en dicho texto “avanzan en la dirección de una teoría materialista del arte” (Benjamin 1994, 509).³ De manera más radical, sostiene que “el momento en el que se cumple el destino del arte ha llegado para nosotros, y yo he captado su firma” (Benjamin 1994, 509), con lo cual deja claro que su texto da cuenta de cambios profundos en los campos de la producción artística y de la estética. Confirmando las expectativas de su autor, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” llegaría a marcar un hito en las discusiones sobre estética durante el siglo XX.⁴ Además de hacer una descripción de los cambios radicales que, según Benjamin, han afectado la obra de arte durante el desarrollo de la modernidad industrial, dicho ensayo constituye una crítica directa de algunas nociones fundamentales de la tradición estética moderna, a la vez que, en mi opinión, desde otra perspectiva mantiene un nexo con otros elementos del pensamiento moderno, tales como la defensa de una cierta noción de racionalidad, el llamado a la crítica y la creencia en el potencial utópico del arte.

Uno de los aspectos más notables del texto, si bien no necesariamente el más estudiado, es el cuestionamiento de una noción de estética “pura”, según la cual el juicio estético se caracterizaría por su desinterés, y la esfera estética, por su autonomía. Dicho de otra manera, en este texto Benjamin evidentemente entabla una discusión con la estética moderna y, en particular, con la herencia kantiana de la cual se desprenderían nociones “tradicionales” (Benjamin 2003a, 252) como “la creatividad y el genio, el valor eterno y el misterio” (Benjamin 2003a, 252).⁵ A estas nociones “tradicionales” Benjamin opone una propuesta consecuente con los presupuestos marxistas sobre los cuales se articula su texto, y que según él lograrían darle a la teoría del arte “una forma

verdaderamente contemporánea” (Benjamin 1994, 508). Para algunos esta propuesta supone un cuestionamiento de toda la filosofía estética moderna e incluso la destrucción de modelos estéticos anteriores. Sin embargo, desde otro punto de vista es preciso reconocer que su discusión mantiene un diálogo con dicha tradición e, incluso, conserva ciertos elementos de ella.⁶ En este ensayo me interesa discutir por qué y de qué manera en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, y en general en la obra tardía de Benjamin, se cuestiona la noción de una estética “pura”, a la vez que se establece un diálogo con la filosofía estética anterior. Para ello me referiré al cuento de Kafka, puesto que considero que es posible leerlo como un ejemplo del tipo de “estética pura” cuyos peligros Benjamin devela en su ensayo.

Según plantea Kant en la *Crítica del juicio*, el juicio estético difiere del “juicio de conocimiento” (Kant 1961, 45) en que su “motivo determinante sólo puede ser subjetivo” (Kant 1961, 45), aunque, al igual que el juicio de conocimiento, goza de universalidad (Kant 1961, 55). Para Kant el placer que produce lo bello es un “placer puro desinteresado” (Kant 1961, 47), un placer que nada tiene que ver con la existencia del objeto sino únicamente con su representación. En esta medida, el juicio sobre lo bello se diferenciaría no sólo del conocimiento sino también del juicio sobre lo bueno, el cual Kant califica como interesado o dependiente de la existencia del objeto. De ahí que para Kant el juicio estético “sea meramente contemplativo” (Kant 1961, 51), un placer “ajeno a todo interés” (Kant 1961, 53). Según esta caracterización, el terreno de la estética se distingue no sólo del campo del conocimiento, sino también del campo de la *praxis* humana, de la ética tanto como de la política.

Como explicaré posteriormente, Benjamin se opone a la noción de un juicio estético meramente contemplativo, en primer lugar, cuestionando la posibilidad de una estética totalmente desligada de otras ramas del quehacer humano, y en segundo lugar, argumentando que la actitud de contemplación ha caducado y que cualquier supervivencia de la idea de un juicio estético neutro encierra para el presente en el cual Benjamin escribe una serie de peligros que no pueden ser ignorados. Por esta

3 Todas las traducciones de textos consultados en inglés son mías.

4 Benjamin publicó la primera versión de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en 1935, en el *Zeitschrift für Sozialforschung*. La segunda versión (1936), así como la tercera (1938), son versiones ampliadas y revisadas, que Benjamin no publicó en vida. La tercera versión, como anota el editor de *Walter Benjamin: Selected Writings*, Vol. 4, sirvió de base para la primera publicación alemana de los escritos de Benjamin en 1955 (Eiland y Jennings 2003, 270). En este ensayo me referiré a la tercera versión, tal y como aparece en la traducción al inglés. Ver Benjamin (2003a).

5 Según Kai Hammermeister en *The German Aesthetic Tradition*, a pesar de las obvias diferencias entre los autores de la tradición germánica de la estética moderna, “se establecieron posiciones paradigmáticas en la filosofía estética durante el período del idealismo alemán y el romanticismo” (Hammermeister 2002, xii). El ensayo de Benjamin interpela justamente a esta tradición.

6 Para Alexander Gelley, “no hay duda de que sus textos [los de Benjamin], especialmente los del último período, anticiparon y en parte estimularon la reacción masiva en contra de la estética que hemos presenciado en las últimas dos o tres décadas. Pero esto no debería oscurecer el papel central que ciertos elementos de la tradición estética cumplieron en su pensamiento” (Gelley 1999, 935).

razón, más allá de las numerosas lecturas que se han hecho del ensayo de Benjamin sobre la obra de arte y que tienden a enfocarse en la transformación del arte en la modernidad industrial, con la concomitante pérdida de aquello que él denomina “aura”, quiero resaltar aquí en qué medida dicho ensayo encierra una teoría sobre los peligros de la estética, así como una propuesta para su renovación. Me interesa analizar por qué para Benjamin la noción de una estética “pura” supone una propuesta peligrosa, discusión que está íntimamente ligada a la relación entre estética y política que se propone en el ensayo sobre la obra de arte y en toda la obra tardía de Benjamin.

A lo largo de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” Benjamin resalta el carácter histórico de la obra artística, en primera instancia, en lo que se refiere al ámbito de la tecnología empleada para su producción y reproducción. Desde este punto de vista, el ensayo es evidentemente una elaboración de lo propuesto por Marx en el “Prefacio” a la *Contribución a la crítica de la economía política*, a saber, que “el modo de producción de la vida material condiciona el proceso de vida social, política e intelectual en general. No es la conciencia de los hombres la que determina la realidad, sino, por el contrario, es la realidad social la que determina la conciencia” (Marx y Engels 1946, 37).⁷ Fiel a esta noción, Benjamin propone que los cambios en la tecnología de la producción de la obra artística tienen efectos sobre “todas las áreas de la cultura” (Benjamin 2003a, 252), si bien sólo hasta el momento es posible reconocer el significado de dichos cambios. Benjamin hace un recuento histórico de las transformaciones en las tecnologías de producción y reproducción de obras artísticas desde la Edad Media hasta el surgimiento del cine, mostrando cómo en la época en la que escribe, la época de la “reproducción técnica” (Benjamin 2003a, 254), ocurre un cambio fundamental en la obra de arte, en la medida en que gracias al desarrollo de nuevas tecnologías se pierde su carácter único, y con ello, la noción de su autenticidad (Benjamin 2003a, 254). Así, con la reproducción técnica se pierde el “aura” del objeto, se “devalúa el aquí y el ahora de la obra de arte”, a la vez que se “separa el objeto reproducido de la esfera de la tradición” (Benjamin 2003a, 254).

Ya en la descripción que hace Benjamin de la obra de arte en épocas anteriores a su reproducción técnica está implícita una primera crítica de la noción de un juicio estético meramente contemplativo, así como de

la supuesta autonomía de la esfera estética, mediante la conexión que Benjamin establece entre la apreciación de la obra de arte y el ritual. Para Benjamin, en épocas anteriores a la reproducción técnica la recepción de la obra de arte estaba “incrustada” en el contexto de la tradición y “hallaba su expresión en un culto” (Benjamin 2003a, 256). Benjamin señala cómo las primeras obras artísticas surgieron al servicio de la magia y de la religión, y argumenta que todas las formas posteriores de recepción y creación de la obra que se fundamentaban en su existencia aurática, es decir, en su carácter único e irreplicable, eran, de un modo u otro, extensiones o variaciones de esta actitud de culto. Con estas afirmaciones estaría cuestionando la supuesta neutralidad del juicio estético, señalando que en realidad la obra de arte dentro de este sistema tiene una función específica, un “valor de uso”, y que, por lo tanto, está vinculada a otros aspectos de la vida humana y no constituye una esfera aparte: “el valor único de la obra de arte ‘auténtica’ tiene su base en el ritual, fuente de su valor de uso original” (Benjamin 2003a, 256). Según Benjamin, el “culto secular de la belleza” (Benjamin 2003a, 256), que abarcaría el período desde el Renacimiento hasta el surgimiento de la fotografía, no sería otra cosa que una modalidad de la función religiosa de la obra de arte. Así, la idea de un juicio estético puramente contemplativo, la idea de la autonomía de la esfera artística y aquellas nociones que Benjamin denomina como “tradicionales”, serían elementos constitutivos de una sacralización del campo del arte, la versión laica de una actitud teológica en la cual la obra artística reemplazaría el culto a la divinidad. La idea de “arte puro” no es entonces otra cosa que una “teología negativa” (Benjamin 2003a, 256), una secularización de prácticas y creencias originalmente ligadas al culto de lo sagrado.

Dado el conocimiento de Benjamin de la obra de los románticos alemanes, pueden traerse a colación las reflexiones de Friedrich Schlegel en su *Conversación sobre la poesía*, de 1799, como un ejemplo de esta tendencia a entender el arte como una religión. Así, para Schlegel, los seres humanos “no tenemos nunca ni tendremos jamás otro objeto ni otra materia de toda nuestra actividad y alegría que el único poema de la divinidad, del que somos parte y fruto: la tierra. Somos capaces de oír la música del mecanismo infinito, de comprender la belleza del poema, porque en nosotros vive también una parte del poeta, una chispa del espíritu creador” (Schlegel 2005, 34). Con Schlegel la poesía y, en general, el arte son elevados al nivel sagrado hasta el punto de que la poesía adquiere connotaciones religiosas. Semejantes aproximaciones tanto a la creación estética como a su recepción ilustrarían la

7 Cito aquí la versión del “Prefacio” que aparece en la antología de textos de Karl Marx y Friedrich Engels titulada *Sobre la literatura y el arte*.

tesis de Benjamin de que durante la modernidad, en las épocas anteriores a la reproducción técnica, el arte estaba ligado a la función ritual.

Una vez Benjamin ha redefinido la apreciación desinteresada de la obra como una variante del culto y del ritual, y, por lo tanto, cuestionado la “pureza” del juicio estético, el segundo nivel de su argumento en contra de la estética contemplativa tiene que ver con su descripción de la manera como la obra de arte se ha transformado a lo largo de la historia, y cómo ciertos modos de su recepción se han visto alterados por los cambios tecnológicos. Para Benjamin las nuevas formas artísticas –tales como la fotografía y el cine– que han surgido con el desarrollo de la tecnología y para las cuales la reproductibilidad no es una mera contingencia sino una característica fundamental cambian radicalmente el estatus de la obra de arte. Con la pérdida del “aquí y el ahora” de la obra se desvanece la preocupación por su autenticidad y se esfuma su valor de culto. Dichos cambios, por lo tanto, exigirían una actitud diferente por parte del público que se aproxima a obras de este tipo, obligándolo a abandonar actitudes de veneración ligadas a la producción de obras anteriores a la reproducción técnica. No obstante, las reflexiones sobre el arte no se ajustan de manera inmediata a los cambios tecnológicos: el debate decimonónico acerca de si la fotografía es un arte o no, o el de comienzos del siglo XX en torno al cine, serían muestras de la dificultad por parte del público y de los críticos para comprender el alcance de los cambios ocurridos en el terreno del arte. De todas maneras, estos cambios implicarían que las nociones de estética anteriores deben ser abandonadas, pues desde que la reproducción tecnológica logró separar al arte de su función de culto, asegura Benjamin, “toda apariencia de autonomía en el arte desapareció para siempre” (Benjamin 2003a, 258). Según Benjamin, a los cambios en la obra de arte, así como a los cambios que deberán acompañarlos en el campo de la teoría estética, se les suman los cambios ocurridos en los modos de percepción del ser humano. Los cambios tecnológicos están ligados al surgimiento de las masas urbanas, que exigen una proximidad con los objetos y exhiben una pasión por superar el carácter único del objeto (Benjamin 2003a, 255). A través de la reproducción técnica se lograrían ambas metas. Adicionalmente, Benjamin señala que las nuevas formas artísticas fundamentadas en la reproducción técnica requieren modos de aprehensión para los cuales la “concentración y evaluación” (Benjamin 2003a, 267) ya no son apropiadas: “las masas buscan distracción” (Benjamin 2003a, 264), dice Benjamin, con lo cual se refiere, por un lado, a su interés por buscar la diversión

a través del espectáculo, así como a la ausencia de concentración que propician las nuevas tecnologías.⁸

Benjamin no explica en detalle qué representan para él la función de culto de la obra de arte y su asociación con el ritual. Sin embargo, tanto a partir de algunos comentarios del ensayo sobre la obra de arte como de otros textos suyos de la época se puede deducir que las connotaciones de éstos son primordialmente negativas. Si bien Benjamin menciona que con la pérdida del aura se pierde también un sentido de totalidad y de integración, como en el caso del actor de cine, quien constituye para él un modelo de alienación y fragmentación de la experiencia (Benjamin 2003a, 260), también es cierto que los términos que Benjamin utiliza al hablar del declive de la función de culto revelan su actitud negativa hacia ella. Ya desde un comienzo habla de cómo la reproducción técnica “emancipa la obra de arte de su sumisión parasítica al ritual” (Benjamin 2003a, 256), lo cual indica claramente que dichas transformaciones son percibidas como algo positivo. Por otra parte, como ya se ha dicho, Benjamin resalta los orígenes de la función de culto en la magia y la veneración de lo sagrado. Así, por ejemplo, al hablar de la manera errada como algunos autores han comprendido el cine, señala que hay quienes equivocadamente insisten en buscar en él “si no de hecho un significado sagrado, sí al menos uno sobrenatural” (Benjamin 2003a, 259), es decir, un significado que correspondería al período anterior a la reproducción técnica. Benjamin se refiere a los comentarios sobre cine del poeta Franz Werfel como un ejemplo de la incompreensión de los críticos de este nuevo medio, y señala cómo Werfel aspira a que el cine logre dar expresión a “lo fantástico, lo maravilloso y lo sobrenatural” (Benjamin 2003a, 259), nociones que Benjamin claramente no ve como pertinentes para las nuevas tecnologías, pues corresponderían a la etapa anterior de la obra de arte. Asimismo, resalta las conexiones entre lo ritual y lo escondido, misterioso y secreto: “el valor de culto como tal tiende hoy, al parecer, a mantener la obra fuera de la vista: ciertas estatuas de dioses son sólo asequibles para el sacerdote en la cámara del templo” (Benjamin 2003a, 257). Por otra parte, la obra de arte en su función de culto propicia un encantamiento que es comparable con el ser absorbido por ella: “una persona que se concentra frente a una obra de arte es absorbida por ella; entra dentro de la obra al igual que, según la leyenda, un pintor chino entró en su cuadro terminado

8 El término alemán *Zerstreuung*, que Benjamin utiliza aquí, significa, por un lado, “entretenimiento” y, por otro, “distracción”, en el sentido de “dispersión”.

mientras lo contemplaba” (Benjamin 2003a, 268). La contemplación de la obra de arte está ligada, por lo tanto, a una identificación con ella, a un acercamiento y compenetración, a una pérdida de distancia.

En otros textos Benjamin ha dejado más clara su posición con respecto al encantamiento producido por el misterio y la magia de la obra de arte. En su ensayo “¿Qué es el teatro épico?”, publicado originalmente en 1938, Benjamin discute la obra de Brecht, el polo opuesto del arte contemplativo, dado que se dirige no a un público desinteresado sino a personas “que tienen un interés en la materia” (Benjamin 2003b, 302). Para él, Brecht ha logrado superar aquellos elementos del teatro que aún tienen las huellas de su origen en el ritual (Benjamin 2003b, 307), con lo cual puede decirse que su obra aparece como el contrario de la obra de arte “aurática” y como un tipo de obra acorde con los cambios tecnológicos ocurridos a partir del siglo XIX y, especialmente, durante el XX. Benjamin celebra la manera como el teatro épico de Brecht no permite la compenetración del público con los personajes, pues en él “prácticamente no se apela a la empatía del espectador. El arte del teatro épico consiste en producir sorpresa, en lugar de empatía” (Benjamin 2003b, 304), impidiendo compenetración e identificación. La sorpresa en las obras de Brecht tiene que ver con la forma como en éstas se interrumpe constantemente el contexto (Benjamin 2003b, 305), imposibilitando una fusión del público con los personajes y, en cambio, invitando a la reflexión y a la crítica. Según Benjamin, la obra de Brecht propicia “shocks”, los cuales logran generar intervalos que “socavan la ilusión del público y paralizan su disposición a la empatía. Estos intervalos ocurren con el fin de que el público pueda responder de manera crítica a las actuaciones de los actores” (Benjamin 2003b, 306). Según estas descripciones, lo valioso de la obra de Brecht es haber superado la tendencia a la ilusión y la empatía que hasta entonces habrían prevalecido en el teatro, generando, en cambio, una actitud activa y crítica por parte del público. En el ensayo sobre la obra de arte Benjamin encuentra la posibilidad de esta misma actitud crítica en el público que ve la actuación de un actor en la pantalla de cine. Para Benjamin, a diferencia de la experiencia “total” de la obra de teatro tradicional, en la cual el espectador se ve transportado a otra realidad, la experiencia del cine es fragmentaria y no existe ningún tipo de contacto personal con el actor, razones por las cuales “el público puede tomar la posición de crítico” (Benjamin 2003a, 260). Más aún, “es inherente a la tecnología del cine [...] que todo el que lo presencia lo hace como un cuasi-experto” (Benjamin 2003a, 262), es decir, como un analista.

Por otra parte, es pertinente señalar que en la obra tardía de Benjamin –notablemente, en su texto inconcluso el *Libro de los pasajes*–, términos como “magia”, “mito” y “ensueño” tienen connotaciones negativas, pues se asocian con lo que Susan Buck-Morss ha llamado el “reencantamiento del mundo social” (Buck-Morss 1997, 253) en el capitalismo. Como señala Buck-Morss, al contrario que Weber, Benjamin ve el siglo XIX como el escenario de un nuevo encantamiento. Se trata de un período que presencia el retorno de fuerzas míticas a través del triunfo de la “fantasmagoría”, “un show de ilusiones ópticas de linternas mágicas” (Buck-Morss 1997, 81). Para Benjamin, con el capitalismo “un nuevo sueño se apoderó de Europa, y, a través de él, la reactivación de fuerzas míticas” (Benjamin 1999, 391). Apoyándose en la noción de Marx de fantasmagoría que aparece en el capítulo de *El capital* dedicado al análisis del fetichismo de la mercancía, la propuesta de Benjamin en este libro consiste en develar la realidad que se oculta detrás de ese mundo fantasmagórico.⁹ Por esta razón, la palabra “despertar” aparece de manera recurrente en el *Libro de los pasajes*, ya que a Benjamin le interesa encontrar el antídoto de la magia hipnótica del mundo del comercio y la mercancía. Así, por ejemplo, Benjamin compara su labor con la del surrealista Louis Aragon, en los siguientes términos: “mientras que Aragon persiste en el terreno del sueño, aquí la preocupación es encontrar la constelación del despertar” (Benjamin 1999, 458). Más aún, identificando el mundo del encantamiento con la locura, propone que su labor consiste en “avanzar con el hacha afilada de la razón” (Benjamin 1999, 456). Con esto quiero reforzar que términos como encantamiento y magia tienen implicaciones claramente negativas dentro de la obra benjaminiana, y que sus referencias a ellos en el ensayo sobre la obra de arte tienen una intención crítica.

Para Benjamin la actitud contemplativa ante la obra de arte da como resultado la alienación (2003a, 270), entendida como la automarginación del individuo y la parálisis de la crítica. Retomando el cuento de Kafka con el cual comencé este ensayo, la estetización de la máquina, su contemplación “desinteresada” por parte del oficial, quien ante todo ve la perfección de su funcionamiento y lo sublime de los antiguos rituales, le impiden criticar el sistema judicial de la colonia como sí lo puede hacer un observador externo, como lo son

9 Dice Marx en *El capital*: “la forma de la mercancía y la relación de valor de los productos del trabajo dentro de la cual aparece no tienen relación alguna con la naturaleza física de la mercancía y las relaciones materiales que de allí surgen. No es otra cosa que una relación específica entre hombres que asume aquí, para ellos, la forma fantástica [*die phantasmagorische Form*] de una relación entre cosas” (Marx 1990, 165).

el explorador y el lector del texto. Según la interpretación de Danielle Allen, “la obsesión del oficial con la belleza de su máquina le impide un análisis ético riguroso de sus prácticas de castigo. Su belleza, definitiva a sus ojos, constituye una distracción” (Allen 2001, 333). El culto a la belleza del aparato absorbe al oficial hasta el punto de impedirle comprender la relación entre la obra (en este caso, la máquina y/o la ejecución) y sus dimensiones éticas y políticas, y, por lo tanto, presenta una visión parcial y sesgada que limita la posibilidad de reflexión acerca de los efectos de la máquina. De esta manera, el cuento de Kafka mostraría cómo la actitud contemplativa del oficial y la supuesta neutralidad de su juicio estético obstruyen la posibilidad de una reflexión ética. Más aún, la situación del oficial mostraría justamente lo falaz de la supuesta neutralidad de su actitud contemplativa, pues resulta evidente tanto para el lector como para el explorador que su actitud no es ajena a la ideología a la cual pertenece, sino que, por el contrario, ambas son inseparables. Es decir, la percepción estética “desinteresada” del oficial, su veneración de la máquina y su nostalgia ante los aspectos rituales de la puesta en escena de la justicia bajo el régimen del comandante anterior son posibles únicamente porque el oficial participa de una cierta ideología.¹⁰

La situación del oficial sería signo de una ausencia de distancia, de una compenetración del personaje con los valores del antiguo sistema. Esta compenetración del oficial con el sistema se torna literal hacia el final del cuento, cuando el personaje –al comprender que el explorador tampoco comparte su apreciación por la máquina y que, por ende, el sistema será abolido por el nuevo comandante– se sacrifica a sí mismo y se convierte en el último objeto de aquel ritual. Su suicidio obedece, más que a una preocupación práctica sobre su incierta situación laboral bajo el nuevo régimen, a su lealtad total al sistema anterior y su imposibilidad de aceptar una visión diferente del mundo.

Volviendo al ensayo, si bien la recepción puramente contemplativa de la obra de arte se ha hecho obsoleta con

el advenimiento de nuevas tecnologías, Benjamin considera que la actitud ritual subsiste de manera peligrosa en el presente en el que escribe. Puede concluirse de lo expuesto hasta el momento que la actitud puramente contemplativa encierra para Benjamin el peligro de dificultar el pensamiento crítico. Para Benjamin, como se ve en el ensayo sobre Brecht, una característica positiva de las obras de arte posauráticas es la incitación a la reflexión, mientras que la actitud contemplativa, que se aísla de las reflexiones éticas y políticas, lleva, según él, a una parálisis crítica. Con respecto a este punto es preciso no olvidar que el argumento de Benjamin en contra de la actitud contemplativa en la época posaurática se debe leer dentro del contexto del ascenso del fascismo en la Alemania de su época, y que el ensayo sobre la obra de arte hace parte del proyecto benjaminiano de crítica del fascismo. Según afirma Benjamin en el “Epílogo” de su ensayo, el fascismo logra apropiarse de formas de percepción de la obra de arte anteriores a la reproducción técnica y las usurpa para sus propios fines: “la violación de las masas, a las cuales el fascismo con su culto del *Führer* pone de rodillas, tiene su contraparte en la violación de un aparato que presiona para que sirva en la producción de valores rituales” (Benjamin 2003a, 269). Es interesante que esta producción de valores rituales por parte del fascismo sea para Benjamin una “violación” del aparato político, con lo cual sugiere que se trata de un uso ilegítimo “de aquellos”. Sin embargo, esto no quiere decir que Benjamin esté exonerando la producción de estos valores en las épocas auráticas, sino que más bien señala la violencia y el peligro que implica la producción de estos valores en una cultura masificada. El argumento sería que en la cultura contemporánea la producción de valores rituales y de culto –que, como Benjamin ha venido sugiriendo, paralizan la posibilidad crítica– encierra peligros antes insospechados.

Para Benjamin, “el resultado lógico del fascismo es la estetización de la vida política” (Benjamin 2003a, 269). Dentro del contexto del ensayo esta estetización significa justamente el encantamiento y la parálisis de la posibilidad de reflexión, cuyos opuestos Benjamin encuentra en la obra de Brecht y, al menos en potencia, en el cine. La estetización de la política que se logra en el fascismo impide la reflexión al inducir a las masas a la contemplación del espectáculo y al explotar la fascinación con el ritual.¹¹ Según Lutz Koepnick, “la

10 La situación del oficial se puede analizar haciendo referencia a la noción de ideología según la interpretación del término que hace Louis Althusser. En *Ideología y aparatos ideológicos estatales* Althusser explica que dichos “aparatos” (Althusser 1971, 142), tales como los sistemas legal, político o educativo, ejercen su poder principalmente “mediante la ideología” (Althusser 1971, 145), es decir, mediante el poder de convencimiento que ejercen sobre el individuo que llega a aceptar el sistema, y no en primera instancia mediante la fuerza bruta. Althusser insiste en que la ideología “interpela a los individuos como sujetos” (Althusser 1971, 170), es decir, afecta sus acciones, prácticas y creencias (Althusser 1971, 169), en suma, su visión del mundo.

11 Existen numerosos ejemplos del uso del espectáculo durante el nazismo, así como varios estudios al respecto. Para citar tan sólo dos ejemplos de estudios relativamente recientes, véase el artículo de Brigitte

organización de sensaciones auráticas en una cultura posaurática es el eje de la política estética” (Koepnick 1999, 5). La estética del fascismo lograría revivir, dentro del contexto de una cultura de masas, el tipo de sensaciones pertenecientes a una época previa a la reproductibilidad técnica, creando un falso sentimiento de comunidad y opacando la posibilidad de cualquier pensamiento independiente. Para Koepnick, el fascismo lograría generar una satisfacción “simbólica” (Koepnick 1999, 65) y producir efectos de autenticidad a través de lo que Siegfried Kracauer denominó en otro contexto “el ornamento de la masa” (Kracauer 1995).

Otro caso ejemplar de la estetización de la vida política sería el de los futuristas, quienes con su glorificación de la guerra constituyen, para Benjamin, el ejemplo perfecto de la alienación. Según el *Manifiesto Futurista*, “la guerra es hermosa porque –gracias a sus máscaras de gas, sus megáfonos aterradores, sus lanzallamas y sus tanques– establece el dominio del hombre sobre la máquina subyugada. La guerra es hermosa porque inaugura la soñada metalización del cuerpo humano” (Benjamin 2003a, 269). El que la guerra pueda aparecer como un espectáculo bello es para Benjamin una muestra de los peligros de la sacralización de lo estético que se ha aislado de lo humano. De la misma manera que en el cuento de Kafka el pueblo entero se reúne a observar maravillado el espectáculo de la ejecución del condenado, experimentando el funcionamiento de la máquina como algo sublime y sagrado, el *Manifiesto Futurista* constituye una invitación a una apreciación puramente estética del horror. Ambos casos, uno real y otro ficticio, servirían para mostrar dentro del contexto del ensayo sobre la obra de arte la urgencia de una actitud “interesada”, que logre vencer el encantamiento. Benjamin responde al peligro fascista de la “estetización de la política” con la propuesta de la “politización de la estética” (Benjamin 2003a, 270), propuesta que, dicho sea de paso, va más allá de lo que plantea el cuento de Kafka, pues éste tan sólo mostraría el horror de la primera.

Ya para concluir, cabe preguntarse hasta qué punto la propuesta benjaminiana no constituye una clausura de la tradición estética que le precede, e incluso de la tradición estética como tal. Después de todo, Benjamin afirma en el ensayo que en la época en la que escribe “la obra de arte se convierte en un constructo con fun-

ciones completamente nuevas. Entre éstas, aquella de la cual somos conscientes –la función estética– puede verse subsecuentemente como incidental” (Benjamin 2003a, 258). Más aún, Benjamin cita a Brecht, quien, dentro del contexto de una crítica de la cultura capitalista, afirma que “lo que sucede aquí con la obra de arte la cambiará de manera fundamental, borrará su pasado hasta el punto en que –si se volviera a utilizar el concepto (y se utilizará; ¿por qué no?)– ya no evocará ningún recuerdo de la cosa que alguna vez designó” (Benjamin 2003a, 274). Benjamin reconoce la historicidad de la obra de arte y se opone a una visión ahistórica de la estética. Al relacionar la actitud contemplativa de la obra de arte con la actitud religiosa, ha mostrado ya que este tipo de apreciación estética no es ni universal ni eterna. Sin embargo, bien mirada, esta conciencia de la historicidad de la obra de arte no es ajena a la tradición estética con la cual dialoga. La idea de Friedrich Schiller de que existen dos etapas en la historia de la poesía (la ingenua y la sentimental) (Schiller 1963), así como la famosa noción del fin del arte en Hegel (1973), apuntarían ya de alguna manera a una comprensión del carácter histórico y mutable de lo artístico.

Por otra parte, más allá del contexto del ascenso del fascismo dentro del cual Benjamin escribe, el ensayo sobre la obra de arte continúa siendo pertinente en la medida en que promueve un tipo de arte que conduciría a la crítica y a la reflexión. Éste, en mi opinión, es el verdadero significado de la consigna de “politizar la estética”, ya que Benjamin jamás se comprometió con una estética normativa que regulara las particularidades de la obra de arte. Benjamin le asigna así una función utópica al arte, una tarea que, si bien él no lo plantea en estos términos, consistiría en contribuir a un mejoramiento de la sociedad. Pero no hay que olvidar que este tipo de reflexiones sobre la función del arte también hace parte justamente de la tradición estética filosófica dentro de la cual se inscribe el ensayo de Benjamin. Así, en *Poesía ingenua y poesía sentimental* Schiller cuestiona la escisión entre lo ético y lo estético, y propone que “en el estado de cultura, en que esa colaboración armónica de toda su naturaleza no es más que una idea, lo que hace al poeta debe ser el elevar la realidad a ideal, o en otras palabras, la representación del ideal” (Schiller 1963, 81), asignándole así a la poesía la tarea de intentar lograr esa unión perdida con la armonía de la naturaleza. Finalmente, vale recordar que desde los románticos hasta Hegel la noción de la estética no tiene ya que ver con una preocupación exclusiva con las formas –éste sería el “arte clásico” de Hegel (1973, 128) o la “poesía ingenua” de Schiller (1963, 80)– sino que lo estético se abre

Peucker sobre las películas de Leni Riefenstahl, titulado “The Fascist Choreography: Riefenstahl’s Tableaux” (2004). Asimismo, gran parte del libro *Walter Benjamin and the Aesthetics of Power* (1999) de Lutz Koepnick está dedicada al estudio de la estética fascista y su uso del espectáculo.

ya hacia el terreno de lo ideal –el “arte romántico” de Hegel (1973, 130) o la “poesía sentimental” de Schiller (1963, 80)–. Por lo tanto, las aspiraciones utópicas de Benjamin con respecto a la función del arte lo harían, a pesar de las muchas diferencias, heredero de aquella tradición estética. *

REFERENCIAS

1. Allen, Danielle. 2001. Sounding Silence. *Modernism/modernity* 8, No. 1: 325-334.
2. Althusser, Louis. 1971. Ideology and Ideological State Apparatuses. En *Lenin and Philosophy*, 127-186. Nueva York: Monthly Review.
3. Benjamin, Walter. 1994. *The Correspondence of Walter Benjamin: 1910-1940* [Editores Gershom Scholem y Theodor W. Adorno]. Chicago: University of Chicago Press.
4. Benjamin, Walter. 1999. *The Arcades Project [Libro de los pasajes]*. Cambridge, MA: Belknap Press.
5. Benjamin, Walter. 2003a. The Work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility. En *Selected Writings*. Vol. 4, eds. Howard Eiland y Michael W. Jennings, 251-283. Cambridge MA: Belknap Press.
6. Benjamin, Walter. 2003b. What is Epic Theater? En *Selected Writings*. Vol. 4, ed. Howard Eiland y Michael W. Jennings, 302-309. Cambridge MA: Belknap Press.
7. Buck-Morss, Susan. 1997. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Boston, MA: MIT Press.
8. Eiland, Howard y Michael W. Jennings (Eds.). 2003. *Selected Writings*. Vol. 4. Cambridge MA: Belknap Press
9. Gelley, Alexander. 1999. Contexts of the Aesthetic in Walter Benjamin. *MLN* 114: 933-961.
10. Hammermeister, Kai. 2002. *The German Aesthetic Tradition*. Nueva York: Cambridge University Press.
11. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1973. *Introducción a la estética*. Barcelona: Ediciones Península.
12. Kafka, Franz. 1995. *En la colonia penitenciaria*. Madrid: Alianza Editorial.
13. Kant, Immanuel. 1961. *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada.
14. Koepnick, Lutz. 1999. *Walter Benjamin and the Aesthetics of Power*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
15. Kracauer, Siegfried. 1995. The Mass Ornament. *The Mass Ornament: Weimar Essays*, ed. Siegfried Kracauer, 75-86. Cambridge, MA: Harvard University Press.
16. Marx, Karl. 1990. *Capital*. Nueva York: Penguin Classics.
17. Marx, Karl y Friedrich Engels. 1946. *Sobre la literatura y el arte*. La Plata: Editorial Calomino.
18. Peucker, Brigitte. 2004. The Fascist Choreography: Riefenstahl's Tableaux. *Modernism/modernity* 11, No. 2: 279-297.
19. Samolsky, Russel. 1999. Metaleptic Machines: Kafka, Kabbalah, Shoah. *Modern Judaism* 9, No. 2: 173-194.
20. Schiller, Friedrich. 1963. *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Buenos Aires: Editorial Nova.
21. Schlegel, Friedrich. 2005 [1799]. *Conversación sobre la poesía*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Lectura 06: los peligros de la estética en “la obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica. María Mercedes Andrade.

1. Investiga sobre el autor Walter Benjamin y su libro: La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica.
2. Qué implicaciones tiene la tecnología para talleres como videoarte o animación.
3. Cuáles son los vínculos entre estética y política.
4. Qué relación existe entre la sociedad que el artista vive y su producción de objetos.
5. Redacta ideas sobre las maneras en que, la sociedad te determina como artista.
6. Investiga con los maestros la relación del aura con tu producción artística.

Lista de lecturas y referencias de la antología.

Andrade, M. M. (2009). Los peligros de la estética en "la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"/The dangers of aesthetics in "the work of art in the era of its technical reproducibility"/Os perigos da estética na "obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". Revista De Estudios Sociales, (34), 72-80.

Castañeda, C.,Fernanda Barrera. (2012). PENSAR LA SEDUCCIÓN DESDE LA ESTÉTICA. Archipiélago.Revista Cultural De Nuestra América, 20(75), 11-18.

Escalante, R. F. (2005). LOS LÍMITES DE LA ESTÉTICA: MÁS ALLÁ DE LA BELLEZA*. Escritura e Imagen, 1, 221-225.

Lima, M. H. (2006). LA ESTÉTICA FILOSÓFICA Y LA INTERPRETACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO. ENSAYO CRÍTICO SOBRE LAS RAZONES DEL ARTE. Crítica; Revista Hispanoamericana De Filosofía, 38(113), 61-73.

Ortiz-Millán, G. (2012). El instinto del arte. belleza, placer y evolución humana. Crítica; Revista Hispanoamericana De Filosofía, 44(132), 105-113.

Pérez, B.,M. (2009). La verdad está en juego: Adorno, kant y la estética*/Truth comes into play: Adorno, kant and aesthetics. Anales Del Seminario De Historia De La Filosofía, 26, 237-272.

Bibliografía general y complementaria.

Bayer, Raymond. Historia de la estética / Raymond Bayer ; trad. Jasmin Reuter México : Fondo de Cultura Económica, c1993

Debray, Régis. Vida y muerte de la imagen : historia de la mirada en Occidente / Régis Debray. Barcelona : Paidós, c1994.

Virilio, Paul. Estética de la desaparición / Paul Virilio ; traducción de Noni Benegas. Barcelona : Anagrama, 1998.

Bourriaud, Nicolas. Estética relacional / Nicolas Bourriaud ; traducción de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Buenos Aires : Adriana Hidalgo editora, c2006.

Bourriaud, Nicolas. Post producción : la cultura como escenario : modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo / Nicolas Bourriaud ; editor, Fabián Lebenglik ; traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires, Argentina : Adriana Hidalgo Editora, 2004.