

Astrolabio. Revista internacional de filosofía
Año 2011 Núm. 12. ISSN 1699-7549. pp. 142-145

El tránsito postmoderno desde la estética de la apariencia hasta la estética del aparecer. A través de Martin Seel

Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, Suhrkamp, Frankfurt, 2003, 328 págs; *Estética del aparecer*, Katz, Buenos Aires, 2010, 310 pp.

Estética del aparecer reconstruye la polémica sobre el modo de interpretar la *ruptura* acaecida en el arte contemporáneo con posterioridad a 1950, y que a lo largo de estos últimos años ha enfrentado a Martin Seel con Arthur C. Danto, y aún antes con Nelson Goodman. Según Goodman, las vanguardias artísticas contemporáneas se han alejado definitivamente de una concepción *figurativa* del arte como representación meramente sensible. En su lugar se ha otorgado una primacía a la dimensión *simbólica* del lenguaje artístico, sin prestar ya tanta atención a su dimensión meramente representativa. Por su parte Danto ha hecho notar como la comprensión del arte posterior a 1950 requiere la previa posesión de una *filosofía* adecuada capaz de otorgar un correcto significado autorreferencial a los procesos *abstractivos* propios del arte, a fin de hacer resaltar la dimensión *conceptual* del propio proceso de creatividad artística, sin que ya sea suficiente abordarlo desde una mera actitud *estética* o *representacionista* tradicional. En este sentido Danto, o antes Goodman, defendieron una creciente disociación entre el *arte* y la *estética*, al menos en la forma como se concibió en la tradición del idealismo alemán desde Kant a Adorno. En su opinión, ha sido el análisis semiótico de Wittgenstein el que ha terminado descubriendo los auténticos procesos constructivos de *simbolización* propios de la creatividad artística.

Martin Seel discrepa radicalmente de este tipo de propuestas. En su opinión, la tesis del *fin de la estética* banaliza de un modo irresponsable la tesis del *fin del arte*, sin tampoco hacer ninguna aportación verdaderamente sustantiva a una posible interpretación del arte posterior a 1950. En su opinión, los *Ready-mades* de Duchamp (*In Advance of the Broken Arm*) en 1915, el pop art de Warhol (*The Brillo Cage*) de los años 60 o el simbolismo de Walter de Marias (*Vertikalen Endkilometer*) de 1977, aportaron una reflexión filosófica evidente sobre los propios procesos de creatividad artística, siendo esta precisamente su gran genialidad. Sin embargo ello no supone una anulación de su simple dimensión *estética* o representativa, como ahora Danto pretende, ya que sin ella tampoco se podría haber efectiva esta nueva dimensión autorreferencial e *iconológica* que ahora se reivindica. En su opinión, un correcto entendimiento del arte contemporáneo posterior a 1950 debe comenzar por una auténtica recuperación de la tradición cultural que hizo posible el desarrollo de la *estética*, como fundamento de la *teoría del arte*, desde Kant a Adorno, sin otorgar demasiado crédito a la tesis del *fin del arte*, al menos en el sentido ahora propuesto. En cualquier caso se justifican estas conclusiones a través de cinco pasos:

1) *Una historia drástica de la estética moderna*, reconstruye la *génesis histórica de la nueva estética* a partir de ocho autores, Baumgarten, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Valery, Heidegger y Adorno. Se les atribuye la aportación de otros tantos rasgos de la estética contemporánea, como son su preferencia por la individualidad, su concepción contemplativa totalmente desinteresada, su carácter emblemático para una determinada época histórica, la articulación del respectivo canon de belleza con unos determinados valores éticos, su espíritu transgresor y rupturista respecto al pasado más inmediato, el recurso a una *estética del aparecer* cada vez más audaz y ambiciosa, su protagonismo en los procesos de *iluminación* característicos del fin del pensar, su capacidad reflexiva para reflejar las contradicciones culturales siempre latentes en estos procesos de autocomprensión recíproca, utilizándolas a su vez como punto de partida del propio proceso de creatividad artística. Se justifica así como la tradición de pensamiento dialéctico siempre ha concebido la *estética filosófica* como punto de partida de la *teoría del arte*, sin que sea necesario postular la tesis del *fin del arte* (representacionista) para iniciar un movimiento reflexivo de este tipo.

2) *Estética del aparecer*, describe el modo tan explícito como la filosofía dialéctica ha reflexionado sobre estos procesos de creatividad artística. El punto de partida es la estricta separación entre la simple *apariencia sensible* y el ulterior *aparecer estético* de un significado específico, cuya comparecencia requiere a su vez el concurso de los anteriores rasgos antes señalados por esta tradición de pensamiento, que en cualquier caso presuponen la separación entre el triple plano de las simples apariencias sensibles, el significado lógico sobrevenido y el uso práctico culturalmente vigente. Sin embargo la creatividad artística exige distinguir tres dimensiones básicas superpuestas a este tipo de procesos: a) la reducción de las apariencias a su simple valor *estético* contemplativo; b) el *aparecer* de un significado artístico diferente al significado meramente lógico inicialmente otorgado a aquellas mismas apariencias; y c) el entroncamiento emblemático de este tipo de significados artísticos con la *actualidad epocal vigente* de su respectivo presente histórico, dando lugar a un tercer punto de vista que a su vez condiciona el correcto entendimiento *dialéctico* de los otros dos anteriores. A partir de estos tres supuestos se rechaza explícitamente las tesis de Danto acerca de una posible escisión en el arte contemporáneo entre el *arte* y la *estética*, cuando ambas están intrínsecamente relacionadas. En su opinión, el entroncamiento con la *actualidad vigente* permite en cada caso reducir las apariencias a un valor estético meramente contemplativo, haciendo a su vez posible el ulterior aparecer de un significado artístico conforme a esa *actualidad epocal vigente*.

3) *Ruidos y centelleos*, analiza dos situaciones paradigmáticas utilizadas con frecuencia por la creatividad artística, como sucede con el efecto ilusionista del tintineo de la luz y del ruido de fondo. En ambos casos se trata de provocar el ulterior *aparecer* de un significado estético sobrevenido o superpuesto, ya sea de un modo natural, como ocurre en el arte figurativo clásico, o deformándolos de un modo deliberado para reflejar de un modo indirecto los propios procesos de creatividad artística, como al parecer ocurre en el arte contemporáneo. De todos modos este tipo de procesos siempre están condicionados por su capacidad de reflejar la *actualidad epocal vigente* en cada momento histórico si realmente pretenden llegar a alcanzar la consideración de un auténtico objeto artístico.

4) *Trece tesis sobre la imagen* analiza la función tan distinta desempeñada por la imagen en la percepción ordinaria y en la percepción artística, sin compartir las propuestas de Wittgenstein, Goodman y ahora también Danto a este respecto. Se vuelve así a reivindicar una *estética filosófica* de tipo dialéctico capaz de permitirnos superar la *ceguera ante los aspectos* de la que el propio Wittgenstein tanto se lamentaba, aunque en realidad sólo prestó atención a los aspectos *semióticos* meramente superficiales y siguió atrapada a ella, sin prestar la atención debida a la exigencia estética de remitirse de modo explícito o implícito a la *actualidad epocal vigente* de cada momento histórico, aunque sea para transgredirla.

5) *Variaciones sobre el arte y la violencia*, analiza la indudable dimensión estética del ejercicio de la violencia, con independencia de que se trate de violencia gratuita o deliberada, con todo tipo de recursos ilusionistas para aparentar un ejercicio aún más realista de la violencia efectivamente llevada a cabo, lo que explica la enorme presencia de la violencia en las más diversas manifestaciones artísticas. Ahora se recurre a la película *Fargo* de los hermanos Coen para mostrar esta extraña convergencia entre el arte y la violencia, pero se podrían multiplicar los ejemplos a lo largo de la historia del arte, ya se tomen de la cultura griega, judía o cristiana. Evidentemente también se pueden extrapolar este tipo de comparaciones a la pornografía, los “reality show” o el terrorismo, pero resaltando una diferencia fundamental. En el arte no se trata de perpetrar la violencia, sino sólo de mostrarla, aunque no siempre la separación esté igual de bien logrado, dado que con frecuencia es difícil mostrar la violencia sin incitar de alguna forma a cometerla. De todos modos el arte se resiste a este tipo de instrumentalizaciones, en la medida que siempre se queda en la simple aparición o en el mero mostrarse de la violencia, quedándose en el libre ejercicio de las leyes de su propio juego, en el imperativo que siempre guía a toda auténtica creación artística, sin conformarse simplemente con recrear actitudes masoquistas o simplemente eróticas sobrevenidas que no son de su incumbencia, como ahora se muestra a través del análisis de la video-escultura *Work* de Neumann de 1994.

Para concluir una reflexión crítica. Martin Seel critica con razón la injustificada separación entre *arte y estética* propuesta por Danto. Sin embargo la *estética del aparecer* tampoco parece eludir la crítica que Gombrich, siguiendo a Popper, reiteradamente formuló a los seguidores de Adorno y del pensamiento dialéctico en general, coincidiendo a su vez con la crítica que por motivos en cierto modo opuestos Gombrich también formuló a Wittgenstein y después Goodman. En ambos casos estas críticas se formularon a su peculiar modo de concebir el arte clásico, el único que propiamente interesó a Gombrich, aunque ahora se aplique preferentemente a su peculiar modo de concebir el arte contemporáneo.

Según Gombrich, los dialécticos utilizan el análisis de las obras de arte para justificar un ilimitado espíritu *transgresor* en virtud de la extraordinaria capacidad de la creatividad artística para visualizar materialmente las contradicciones culturales de un determinado medio social, exigiendo en su lugar una permanente adaptación a la *actualidad vigente*, aunque en cualquier caso se preste escasa atención a los procedimientos artísticos utilizados, a pesar de pretender demostrar lo contrario. En cambio los analíticos utilizan este mismo tipo de reflexiones para atribuirse un ili-

mitado poder *simbolizador* en virtud de su propia capacidad de autoanálisis psicoanalítico, atribuyéndose una capacidad ilimitada de localizar el preciso significado intencional de cualquier tipo de objeto artístico, aunque también en este caso se presta demasiada poca atención a los procedimientos técnicos utilizados para conseguirlo, a pesar de reconocer que se trata de la única vía legítima para lograrlo. A este respecto Gombrich hizo notar como en ninguna de estas corrientes de pensamiento, ni Adorno ni Wittgenstein, logró alcanzar una interpretación convincente del arte contemporáneo posterior a 1950, aunque tampoco en su caso quedó muy satisfecho de las conjeturas que propuso (cf. Ortiz de Landázuri, C.; *Gombrich, una vida entre Popper y Wittgenstein. I*, Cuadernos Cátedra Felix Huarte, Serie Estética y Teorías de las Artes, 6, 7, Universidad de Navarra, Pamplona, 2003).

Según Gombrich, el logro de una *obra maestra*, ya sea clásica o contemporánea, requiere el uso de procedimientos artísticos adecuados a fin de lograr un equilibrio entre sus respectivas dimensiones fisonomista, iconográfica e iconológica, así como entre sus dimensión figurativa, simbólica y la meramente ornamental, sin que al parecer este problema hoy día le interese a ningún representante del arte contemporáneo. Por ejemplo, Martin Seel insiste en recuperar la dimensión estética de la figuración, pero a la vez se fija solamente en la adecuación de ese supuesto arte figurativo a la *actualidad epocal vigente*, con independencia de la indudable importancia que a este respecto tienen las modas y las corrientes de opinión, como el propio Gombrich reconoce. Sin embargo las interpretaciones dialécticas de la creatividad artística prestan muy poco interés a los procedimientos técnicos utilizados para lograr esa precisa deformación figurativa que a su vez va a ser capaz de invertir de un modo reflexivo su inicial intencionalidad representacionista para detener la atención en el cuadro mismo, contrastando a su vez la tela con el objeto representado, aunque en este caso sea el mismo proceso creativo de elaboración del cuadro.

Seel reconoce la importancia del ahora llamado efecto ‘centelleo’ o “ruidos” en el caso de la representación del tintineo de la luz o del ulterior *aparecer* de un ‘doble sentido’ en el caso del ruido de fondo. Sin embargo condiciona el logro efectivo de este tipo de efectos ilusionistas al sometimiento a una determinada *actualidad estética vigente* de tipo preferentemente reflexivo. En cualquier caso Seel acierta al denunciar la separación de la teoría del *arte* de la *estética* o teoría de la sensibilidad, pero por razones semejantes tampoco debería minusvalorar la importancia que para la *estética del aparecer* puede tener los procedimientos *ilusionistas* utilizados para el logro efectivo de una obra maestra, como insistentemente hace notar Gombrich. En caso contrario la estética de la aparición se podría seguir interpretando como un mero *residuo persistente* del ejercicio de *prácticas mágicas*, que a su vez prometen el ulterior *aparecer maravilloso* de una *ficción inevitablemente trasnochada* como, según Gombrich, siguió ocurriendo con el creatividad artística en la antropología cultural de Tylor, pero ahora también podría seguir ocurriendo en los casos de Valery, Heidegger y Adorno. Solo añadir que la presente traducción llevada a cabo por Sebastián Pereira Restepo ha añadido el capítulo V que no estaba anteriormente en la versión original alemana.

Carlos Ortiz de Landázuri
Universidad de Navarra