

DESARTICULAR LAS SEÑALES: TAREAS PARA UNA ESTÉTICA COMO FORMA RADICAL DE HACER FILOSOFÍA

Ricardo PINILLA BURGOS

Resumen

A la vista de algunos desarrollos y críticas actuales del sentido de la Estética, se hace una revisión de su objeto y su sentido, recordando por un lado las circunstancias del nacimiento de la Estética como disciplina filosófica y su reducción posterior al punto de vista del arte y sus límites. Se aborda de modo polémico la presunta (hiper)estetización del mundo, que se refuta como más bien hipersemiotización, para, a la luz de algunas aportaciones del arte y el pensamiento estético contemporáneos, replantear la tarea de la Estética como un modo radical de filosofar que, antes que nada, desmonta los significados impuestos y desarticula las señales cerradas. El pensamiento estético, lejos de aplacar, debe avivar el enigma de la experiencia estética y de la mirada del artista sobre el mundo y la sociedad.

Palabras clave: Estética, filosofía del arte, estetización del mundo, hipersemiotización, enigma.

Breaking up the signals: Tasks for an Aesthetics as a Radical Way of Making Philosophy

Abstract

In view of some developments and current criticisms of the sense of the Aesthetics, its object and meaning is revised, remembering in the one hand the circumstances of the birth of Aesthetics as a philosophical discipline and its later reduction to the point of view of the Art and its limits. The presumed (hyper)aesthetization of the world, which is refuted rather as hypersemiotization is dealt with in a polemic way, in order to raise again, in light of some contributions to the art and the contemporary aesthetic thinking, the task of the Aesthetics as a radical way of philosophy that, first of all, disassemble the imposed meanings and break up the closed signals. The aesthetic thinking, far from soothing, should strengthen the enigma of the aesthetic experience and the way of looking of the artist over the world and the society.

Key Words: Aesthetics, Philosophy of Art, Aesthetization of the World, Hypersemiotization, Enigma.

1. Planteamiento. Morir de éxito o por inflación: ante la presunta liquidación de la Estética

Desde diversos análisis de teóricos y estetas contemporáneos asistimos en los últimos años a la proclamación de un agotamiento de la Estética, si no su muerte, que liberaría al arte de un discurso que ya no puede ni proponerle nada ni comprender el flujo acelerado y líquido de la producción artística del presente. Por otro lado, no faltan críticas a la Estética como un modo de pensar evasivo o «negacionista», que apartaría la mirada de la dura realidad social.¹ Estas posiciones curiosamente no dejan de traslucirse como reflejo de otra realidad incontestable y aparentemente contraria, que es la no decreciente abundancia de escritos sobre Estética, especialmente desde los años ochenta del pasado siglo. Ignasi Roviró recogía con maestría en un reciente artículo las tesis fundamentales de la actual reflexión sobre los límites y el sentido de la Estética, tal como se ha desarrollado, sobre todo en Francia, en los últimos años en pensadores como A. Badiou, J. Baudrillard, N. Bourriaud, G. Lipovetsky, J-M. Schaeffer o J. Rancière.² La nutrida lista y la relevancia, no solo para la reflexión estética, de estos autores hablan de una indudable *actualidad* de esta cuestión, y de la propia Estética, quizá ya no en el mismo sentido en el que hace unos años el filósofo alemán Wolfgang Iser hablaba de la *actualidad* del *pensamiento estético*, al declarar que buena parte de las cabezas rectoras de los filosofía de la segunda mitad del siglo XX partían de o tenían como importante estación de sus derroteros la consideración de problemas y cuestiones estéticas.³

Desde un principio queremos dejar claro que al hablar de Estética nos referimos a la disciplina filosófica o al ejercicio reflexivo filosófico en general sobre las cuestiones que usualmente entendemos por estéticas. A lo largo de este texto se utilizará el adjetivo «estético» o sustantivos y perífrasis como «lo estético», «dimensión estética» o «estetización» para referirnos a procesos prácticos o fácticos en la vida social, en la obra de arte o en la condición humana en general. Es algo evidente que en muchos textos quedan confundidos estos planos y otros aquí no mentados; llevando la situación a la necesidad de una fenomenología rigurosa de aquello a lo que nos referimos, así como a la urgen-

¹ No sin crudeza, describía Rancière estas posiciones, que localiza en la sociología de Bourdieu o en la historia cultural de corte anglosajón; cfr. J. RANCIÈRE, «El resentimiento anti-estético». *Disturbis*, 14, otoño 2013 (original publicado en: *Magazine littéraire*, nº 414, de noviembre de 2002).

² I. ROVIRÓ, «Temas y claves de la estética actual». *Studi di estetica*, XLII, serie 1-2. 2014.

³ W. WELSCH, *Ästhetisches Denken*. Reclam: Stuttgart, 1990, pp. 41 ss.

cia de un análisis crítico terminológico. No es este, sin embargo, en absoluto el objetivo de este ensayo, aunque pretenderá en la medida de lo posible no incurrir en esas ambigüedades, que más que negligencias terminológicas, reflejan una situación vivencial transversal y desdibujada de «lo estético», tanto en el plano teórico-filosófico como en el práctico-vital y por supuesto en el crítico-artístico.

Asumiendo esta aclaración y también esta situación problemática, desde el ejercicio de la Estética como una disciplina del pensar y en todo caso filosófica, sea sistemática, ensayística, más apegada a la crítica e historia del arte o más especulativa, esta presunta muerte o agotamiento de la Estética ha de resultar cuando menos inquietante, pues más bien la Estética nació en el seno de la filosofía sistemática, en Alemania, o bien en el campo de la crítica y del ensayo libre de contenido socio-político, con Diderot y la Ilustración, precisamente, entre otras cosas, como una resuelta despedida del modelo preceptista normativo y técnico de las *poéticas* clásicas, más concebidas como libros de consejos y de formación del criterio. La nueva *Aesthetica* o las disquisiciones sobre el arte o el gusto de los autores ilustrados europeos no pretendían dar ya una norma para el arte, como los viejos maestros de retórica y poética; eso sí, partían a la explicación de su enigmática, seductora y fascinante fuerza como producción humana, más allá de los marcos técnicos y especiales de cada oficio artístico. Por eso, ante una sugerencia de una defensa de la Estética, o una reconsideración de su pertinencia, no cabe sino comenzar, por un lado, interrogando el mismo propósito de esa defensa, y por otro, echando una mínima mirada el nacimiento histórico de esta ya añeja nueva disciplina filosófica; un *nacimiento* que, desde el mismo nombre hasta sus protagonistas más directos, es con demasiada frecuencia despreciado o despachado con una inexplicable rapidez.

2. ¿En defensa de la Estética? Reflexiones en torno a un nacimiento

El mero título apologético, y por eso lo entonamos como pregunta, desdice del espíritu de la filosofía que se podría llamar *Estética* y quizá de toda la filosofía radical o primera en general, siempre más cerca de la autocrítica y del propio cuestionamiento que de la apología o la defensa gremial.

No obstante, la *Estética* como disciplina filosófica siempre quiso abrir un lugar, para lo nuevo o para lo más antiguo, pero nunca a la defensiva. La Estética nació como una necesidad, aparentemente sistemática, pero de raigambre evidentemente vital. Es verdad que aunque su creador, Baumgarten, la adjetivó como *gnoseología inferior*,⁴ no por eso pensó que habría de ser algo menor respecto a la lógica, disciplina clave del sistema racionalista wolffiano, que Baumgarten dominaba a la perfección. Es más, su correligionario G. F. Meier sí subrayó el carácter crítico que la Estética podría plantear ante la

⁴A. G. BAUMGARTEN, *Aesthetica*. Frankfurt a.O., 1750§ 1.

insuficiencia de la lógica; o más bien del *logicus* frente al *aestheticus*, al menos para las cuestiones de la vida práctica, considerando que las «las ciencias bellas vivifican al hombre completo», y le acercan así a una verdad más plena y vital que la misma verdad lógica.⁵ La primera batalla que la Estética debía librar, al menos dentro de las facultades de filosofía, no era frente al arte, que siempre lo entendió como aliado; no era intentar legitimar que se podría hablar sobre él con un mínimo rigor o utilidad. Su primer desafío fue abrirse un lugar dentro de la filosofía, sobre todo esa filosofía del racionalismo, que aspiraba a reducir toda cuestión a una enunciación lógica y conceptuable.

Cuando la Estética nació como disciplina filosófica corrían en efecto tiempos de racionalismo, de experimento y sistema, tiempos de ilustración y luces sobre un mundo en progresivo desahucio de sus encantos, de sus sombras y ángulos muertos, al menos en la intención de quienes filosofaban sobre él y sobre los saberes que nos lo iban haciendo por fin asequible. En ese contexto nació la disciplina *Aesthetica* como una pertinente ciencia de las cosas *percibidas* (*aistheta*), frente a las cosas *conocidas* (*noeta*).⁶ Pero de paso, o a la vez, como ciencia del bello pensar, de algo *análogo* a la razón,⁷ aunque no de la razón como tal, sino de eso que hacen las artes y la poesía, diferente al trabajo universal y abstracto del conocimiento. La Estética nace como ciencia de las cosas bellas y de las bellas representaciones, pero asociada a las características que venían ya cayendo fuera de la idea de conocimiento racional y científico, esto es, lo concreto y lo sensible en sí mismo. Así, la *Estética* de Baumgarten establece la máxima de que, a más individuales y concretas, más bellas son las representaciones; la perfección estética apuntaría a un elemento no solo divergente sino opuesto al de la *perfectio* racionalista, contradiciendo aquí de paso un dorado axioma platónico. Esta máxima ya la apuntó Baumgarten en sus reflexiones concernientes al poema⁸ y se olvida con frecuencia. Es más, él mismo intentó remedar esa contradicción en su *Metaphysica*, tal como advierte Cassirer descubriéndonos una tensión entre un Baumgarten *analítico* y fenomenólogo con otro *metafísico*;⁹ una tensión que más que anotar una fisura en los planteamientos baumgartianos, nos debe hablar más de la herida y el disenso que ese

⁵ Cfr. G. F. MEIER, *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* (1754), citado en J. RITTER, artículo «Aesthetik» en el *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. J. Ritter, Stuttgart: Schwabe Verlag, 1971, vol. I. Ritter subraya muy bien este aspecto polémico y novedoso de la Estética como disciplina filosófica en su mismo nacimiento sistemático; cf. también el capítulo «Los problemas fundamentales de la Estética» de E. CASSIRER, *Filosofía de la Ilustración*. México: F.C.E., 1972, especialmente pp. 389 ss.

⁶ A. G. BAUMGARTEN, *Reflexiones acerca del poema*. Madrid: Aguilar, 1975, pp. 89-90. En estas reflexiones concernientes al poema, recogiendo y transformando a su vez el filósofo racionalista la tradición clásica de las *poéticas*, es donde por primera vez (1735) se establece la necesidad de una ciencia de las cosas percibidas, diferente de las ciencias de lo conocido, y que estaba directamente vinculada con lo poético, lo individual, lo concreto y lo bello.

⁷ Cfr. los aspectos que Baumgarten incluye en la definición de la nueva ciencia: *Aesthetica*. Frankfurt, 1750§ 1 ss.

⁸ BAUMGARTEN, *Reflexiones acerca del poema*, §§ XIX ss.

⁹ CASSIRER, o.c., pp. 372-373.

espacio nuevo abría dentro de la filosofía racionalista moderna. Ese nuevo espacio es el de la irrupción de lo concreto y singular *más acá* del plano conceptual general; una irrupción que gana y asegura su terreno no en clave de un nuevo método de la ciencia como tal, y tampoco en el campo de la psicología del individuo o en una filosofía de la libertad de lo individual frente a un sistema conceptual (aunque algo de ello podría leerse implícitamente en el proyecto de la *Aesthetica*). En ninguno de esos ámbitos se desarrolla explícitamente, sino que es en el campo del arte y la creación poética, de la belleza y los sentimientos que lo bello produce en nuestro juicio y en nuestra alma. En ello, como ya indicaba, se puede advertir un talante antiplatónico, y en esto coincidiríamos de lleno con el agudo análisis de Jean-Yves Pranchere, el traductor francés de Baumgarten.¹⁰ Ahora bien, según se mire, habría de otro lado una reivindicación de eco platónico en un mundo ya regido por el concepto abstracto y la ley universal, si se relea con atención la línea más erótica de Platón cuando nos dice, por ejemplo, en el *Banquete*, que lo bello se comienza a amar en las cosas y los cuerpos concretos.¹¹ La diferencia está, eso sí, en que la moderna Estética no ve lo singular y lo concreto como un comienzo, sino como un ámbito *irreductible*;¹² un ámbito a profundizar más o *de otra manera* de lo que hasta ahora toda la gran teoría del conocimiento moderna había osado hacer..., ¿incluidos los empiristas y el mismo Shaftsbury? Quizás sí.¹³

Esa otra manera se justifica de modo dialéctico al advertir que el nacimiento de la nueva disciplina sobre el conocimiento sensible se da en un horizonte firmemente racionalista que asumía con fuerza el distanciamiento progresivo de la concepción científica y racional del mundo respecto a la inicial percepción sensible; la *theoria* abandonaba progresiva y definitivamente la *aisthesis*; esto es, la representación *distinta* ya no podía mantener su *claridad* y evidencia, dicho en esos términos cartesianos que Leibniz articuló con profundidad y que tanto influirán en la consolidación de la nueva *Aesthetica*.¹⁴ Para el racionalismo no se trata solo de desconfiar de unos sentidos que pueden engañarnos o seducirnos erróneamente, sino de aceptar de una vez la insuficiencia de

¹⁰ J.-Y. PRANCHERE, «La invención de la estética», en: J. MONTOYA VÉLIZ, *Alexander Baumgarten. De la belleza del pensar a la belleza del Arte*. Proyecto Fondo de Desarrollo de la Docencia 2012. Instituto de Estética Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 16-29, concretamente 20 ss.

¹¹ PLATÓN, *Banquete*, 210 ss. [cfr.: *Diálogos*, III. Madrid: Gredos, 1988, pp. 261 ss].

¹² En definitiva, daremos la razón en su interpretación general antiplatónica a Pranchere: o.c., p. 21. Este estudioso nos dice que para Baumgarten la obra ya no representa la belleza inteligible, como sí para el ideal renacentista, que aún coincidiría de lleno con el neoplatonismo. Lo sensible, concreto y singular nos muestra su belleza, su razón de ser y su carta de realidad con una nueva fuerza y, si es necesario, con una rebeldía inédita, o acaso demasiado tiempo latente y dormida y concedida solo a la locura del poeta y del amante desgarrado.

¹³ Queda esta afirmación en grado de hipótesis, pues requeriría de una prospección y fundamentación histórico-filosófica amplia, que el espacio de este artículo no nos permite.

¹⁴ Cfr. sobre este asunto: M. SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, «La teoría de los tipos de representación en Leibniz y sus principales influencias en la estética y la lógica de la Ilustración alemana». *Cultura. Revista de Historia e Teoría das Ideias*, 32, 2013, pp. 271-295.

los mismos para «ver» comprensiva y distintamente el universo en sus leyes y confines. Esa era ya tarea de la razón, que aliada con el guarismo y el número partía de la naturaleza observada para hacerla materia, ya no de la experiencia en un sentido vago y vital, sino en un sentido metodológico pertinaz; en el sentido del *experimento*. Recordemos esa aserción de Kant de que el científico natural no debía ir hacia la naturaleza como «el discípulo, que sigue a su maestro en todo lo que le dice», sino como el *juez*, que inquiera de ella de modo conciso, conociendo lo que desea de ella, acotando en definitiva como método y disciplina su apertura a la experiencia, pues *en una mano lleva la razón sus principios, y en la otra, el experimento*.¹⁵

La Estética recupera y reivindica lo sensible de otro modo para la Historia de la Filosofía, y con ello también reconfigura un ámbito especial de nuestra apertura general hacia las cosas y la naturaleza en general. El mismo Kant dará cuenta de ese ámbito y su especial peculiaridad de modo magistral en su tercera *Crítica*, aportando la que sería la fundamentación filosófica más eficaz y radical de la Estética. A pesar de sus iniciales reticencias, Kant admitirá hablar del juicio *estético* como el juicio de gusto referido a lo bello y que se articula no como conocimiento en sentido usual, sino como sentimiento, esto es, referido no tanto al conocimiento del objeto juzgado, sino como una advertencia de cómo un objeto influye y modifica nuestro estado de ánimo (nos gusta y place o nos disgusta y displace). El desplazamiento de la indagación del gusto al juicio, o mejor dicho, a la capacidad de juzgar como tal (*Urteilkraft*) no será un abandono del sustrato estético o sensible como tal, aunque sí una reconducción del ámbito acotado por Baumgarten a un problema trascendental, esto es, al modo de coordinación de nuestras facultades de conocer y no a la materia de la sensación o de lo sensible como tal. Esta operación, que podría parecer una reelaboración intelectual o cognitiva del mero conocimiento sensitivo, supondrá en realidad la liberación certera de toda subsunción de lo estético a lo cognitivo, pues en el primero las facultades de conocer, más que abstenerse, intervienen de otra forma bien diferente a como lo hacen en los juicios lógicos y de conocimiento; entran, como sabemos, en un *libre juego* (el entendimiento y la imaginación) que, teniendo el modo de la subsunción de lo particular en lo universal, como todo juzgar, no tienen determinado lo universal en cuestión, esto es, la regla o concepto desde donde se supone todo juicio se cierra en su subsunción. Cuando decimos «esto es bello», parece que subsumimos un objeto en una categoría conceptual, pero no es así. Con ese juicio nos ubicamos en un ámbito que Kant llamará *reflexionante* y que, en el caso del juicio estético, revitaliza nuestro estado vital, y apela a nuestro sentimiento.¹⁶

¹⁵KANT, I., *Kritik der reinen Vernunft*, B XIII, XIV [*Werke in zehn Bänden*, Vol. 3, hrsg. W. Weischedel, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986, p. 23].

¹⁶KANT, I., *Kritik der Urteilkraft*, cfr. Introd. IV y § 9 [*Werke in zehn Bänden*, ed. cit, Vol. 8, pp. 251 ss; 295 ss].

Con la fundamentación kantiana nuestros juicios estéticos, aunque sean de algo tan simple como una vista de un objeto sin más, no son ya esas sensaciones abstractas puntuales con las que trabaja el conocimiento experimental, sino que esa vista o percepción de un objeto o una obra implica esa puesta en marcha de la imaginación en juego libre con el entendimiento y, cabe decir, de un modo singular y presencial, esto es, no reducible a un modelo o regla. No podrá hacerse, por decirlo así, un diseño de la experiencia como experimento, pues no son los parámetros de la experiencia concreta los que darían la pauta para la subsunción de algo como bello.

3. El punto de vista del arte y sus límites

Otro de los grandes méritos de Kant fue aportar una fundamentación amplia del ámbito estético no circunscrita necesaria ni únicamente al arte. Pero este «logro», por diversas razones históricas muy prolijas de exponer ahora aquí, no pervivió en la recepción de la estética kantiana por parte de Schiller, el romanticismo y en general el Idealismo alemán, produciéndose un giro progresivo a lo que Gadamer llamará «el punto de vista del arte».¹⁷ Ese paso se da de modo definitivo en el planteamiento de la *Filosofía del arte o del arte bello* de Hegel, denominación precisa de sus lecciones de Estética, que con todo Hegel conservó en su denominación académica habitual. En Hegel hay una argumentación consciente y polémica de ese desplazamiento, pues es el arte y no una mera experiencia de la belleza natural el momento fundamental en el que el espíritu comienza, según su planteamiento sistemático, un estadio de reconocimiento absoluto de sí más allá incluso de lo objetivo. Sabemos que la religión y la misma filosofía serán formas aún posteriores del desarrollo de ese espíritu absoluto, pero si de algún objeto ha de ocuparse la filosofía del ámbito estético, para Hegel es sobre todo del arte, en tanto que obra y en tanto que creación fundamental de los pueblos en su historia.¹⁸

¹⁷Este proceso lo presenta con detalle en H.-G. GADAMER, *Verdad y método*. Sígueme, Salamanca, 1984, pp. 93 ss. Una importante excepción a esta tendencia es la Estética de K. Ch. F. Krause, que aún desarrolla una amplia teoría de la belleza junto a una también amplia teoría del arte, recogiendo así de modo muy personal la importante tradición clásica (neoplatónica) de la indagación categorial y metafísica de lo bello; cfr. R. PINILLA, *El pensamiento estético de Krause*. Madrid: LKM-Universidad P. Comillas, 2002, pp. 422 ss. Yves Michaud defiende, de modo bastante incoherente, que la «Filosofía del arte» es muy anterior a la Estética como disciplina. Esto sería cierto en importantes excepciones como la *Poética* de Aristóteles, aunque lo que realmente ocupaba un lugar importante en la filosofía, ya desde Platón, era una reflexión metafísica sobre la belleza en todos los órdenes de lo real (y en Platón no en el arte precisamente en primer lugar); Michaud, de hecho, acaba su argumentación diferenciando no tanto una «filosofía del arte», sino la «filosofía de la belleza» de la Estética como nueva disciplina autónoma: Y. MICHAUD, «Estética y Filosofía del arte». *Disturbis*, 6, otoño 2009 [cfr. esa publicación en internet: <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis/Bienvenida.html>].

¹⁸Estas tesis hegelianas aparecen con fuerza desde el principio de la edición clásica de sus lecciones estéticas: G.F.W. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I. Frankfurt: Suhrkamp, 1986, pp. 13 ss y 190 ss.

Con independencia de la aceptación o crítica del concreto planteamiento hegeliano, fue un hecho asumido, casi hasta la aceptación acrítica más deleznable, que la Estética era solo una filosofía del arte. Creemos que este planteamiento es a todas luces reduccionista, tanto por la riqueza y amplitud del objeto mismo descubierto y fundamentado por la filosofía de la Ilustración como ámbito o experiencia estética, como por mor del mismo arte como creación espiritual, histórica y humana, que no queda agotado en una reflexión estrictamente estética. El planteamiento resulta reduccionista incluso si atendemos a una completa fenomenología y aprendizaje filosóficos del arte como actividad creativa, expresiva y estética humana; dado que los artistas viven en un mundo en el que su obra aún está por hacer, y es en ese momento ideal de la génesis o más bien la necesidad o inevitabilidad de una obra y no otra, o acaso de su misma evitabilidad, donde una filosofía sería del arte debe también ubicar su reflexión, si no quiere caer en un superficial factualismo historicista del arte que ha llegado a ser, y solo en tanto que ha llegado a ser. Es verdad que el planteamiento hegeliano afronta con valentía ese presunto factualismo; que es coherente con la filosofía hegeliana del espíritu en su despliegue histórico, y es en esa valentía y clarividencia donde residiría su valor aún hoy en día como una legítima entrada filosófica al mundo del arte. La pregunta que, en clave hegeliana, habría que hacer es si lo que aporta el arte en el desarrollo y reconocimiento del espíritu no tiene también otras formas o condiciones de posibilidad dentro de la experiencia humana; otras formas que posiblemente una fenomenología de nuestra relación con lo artístico nos desvelaría con más detalle.

Por otro lado, en los últimos años del pasado siglo se puede detectar un sintomático agotamiento y crítica de la reducción de la Estética a la Filosofía del arte, y a la vista de algunos acontecimientos histórico-políticos, se percibe la necesidad de plantear de nuevo el tema de la experiencia estética, e incluso el viejo concepto de belleza, en un plano metaartístico, sin que de otro lado se caiga en un nuevo esencialismo ahistórico o en un olvido del arte como acción paradigmática de la expresión humana en torno a la dimensión estética y sus fenómenos adyacentes. En otro lugar me he ocupado de esta tendencia o síntoma, que puede recogerse en escritos de autores tan diversos como el crítico Dave Hickey, el mismo Arthur Danto, especialmente en su obra de 2003 *The abuse of beauty*, y también en Ch. Menke o Wolfgang Iser.¹⁹ A este respecto ya detectaba Iser en el XIII Congreso Internacional de Estética, celebrado en Lahti en 1995, que buena parte de la Estética en realidad debería llamarse «artística», pues sólo se ocupa del arte y no del ámbito estético en toda su amplitud.²⁰ También Jean-Marie Schaeffer decretaba en su *Adiós a la estética* (2000) un agotamiento del punto de vista

¹⁹R. PINILLA, «La Estética y el presente filosófico. Diagnóstico y dos propuestas». *Diálogo Filosófico*, 71, mayo-agosto 2008, pp. 221-246, concretamente: 228 ss.; 235.

²⁰W. ISER, «Aesthetics Beyond Aesthetics», en: M. HONKANEN (ed.), *Proceedings of the XIIIth International Congress of Aesthetics*. Lahti, 1995. Vol. III: *Practical Aesthetics in Practice and Theory*. Helsinki, 1997, pp. 18 ss.

del arte, que detectaba ya en importantes discusiones estéticas de los últimos años del pasado siglo:

Si hasta ahora se había admitido más o menos tácitamente que la estética debía ser vista a la luz del arte, al menos una parte de los autores que publicaron durante los años ochenta defendieron más bien la idea de que se trataba de dos problemas diferenciados, aunque relacionados. Ha habido, pues, una toma de conciencia de la irreductibilidad de la dimensión estética a la dimensión artística [...]. El verdadero meollo de los debates no era tanto la estética como disciplina filosófica cuanto la experiencia estética (o la relación estética, o el comportamiento estético) como relación con el mundo.²¹

Es curioso que desde este planteamiento, más que un «adiós», parecería que habría que hablar de un «saludo» o bienvenida a una reflexión estética no circunscrita únicamente a una reflexión sobre el arte; una reflexión esta última que se hallaría ya casi confundida con una crítica del arte de amplio horizonte que pretendería algo así como una ontología del presente artístico y sus tendencias. Pero Schaeffer prefiere el apocalíptico, y quizá más mediático, «adiós», equiparando lo que denomina «doctrina estética» a esa vinculación o reducción de la Estética al arte; algo que si bien, como ya se ha señalado, tiene un desarrollo y una presencia histórica nada desdeñable, no puede tampoco aceptarse sin más, y así parece admitirlo el mismo Schaeffer para un caso nada menor como el de la estética kantiana.

En todo caso, la superación o la liberación de ese punto de vista del arte no debería conducir al extremo aparentemente contrario de hacer irreductibles lo artístico y lo estético entre sí. Sin duda el hecho artístico es constante campo de operaciones, experiencias y reflexión de lo más granado del pensamiento estético, y aun de una parcela del pensamiento filosófico contemporáneo en toda su amplitud. Y es por mor de una reflexión misma sobre el arte, junto a otras razones, que el filósofo debe rebasar la acotación de lo artístico de modo explícito, sin perjuicio de ese más allá o más acá estético al que se referirán por ejemplo Welsch o Schaeffer desde presupuestos bien diferentes.

Este planteamiento de sumar unos y otros puntos de vista vendría a corroborarse por la profusión de publicaciones de gran variedad en torno a temas estéticos en el campo de la filosofía y también en los de la sociología y las ciencias humanas en las últimas décadas.²² En este panorama, además, vemos que conviven los nuevos temas más allá o más acá del arte, con nuevas y agudas revisiones de la función social e histórica del arte y, cabría decir, de sus innumerables «finales» o, dicho de otra forma «renovaciones», apelando a los retos herederos de la reflexión hegeliana. Si existe un punto de intersección o de encuentro de ambas tendencias, como bien se ve en los análisis que nos

²¹ J. M. SCHAEFFER, *Adiós a la estética*. Madrid: Visor, 2005, pp. 13 s.

²² Cfr. I. ROVIRÓ, o.c., pp. 298 ss.

brinda Roviró, es en el campo de la asunción de los nuevos soportes de información, comunicación y expresión.²³ El balance que hace Schaeffer de esa eclosión y abundancia de estudios estéticos es en todo caso negativo y nos advierte de que a pesar de esa abundancia las preguntas fundamentales no se han abordado. Podríamos darle la razón parcialmente a Schaeffer, pues en efecto muchas veces buena parte de la reflexión estética contemporánea queda diluida en una imposible ontología del presente último, casi aún por venir, que trata de adivinar y explicar las más recientes tendencias artísticas; o por otra parte, se afana en cansinas búsquedas de una «nueva» categoría estética que resuelva o adjetive sustancialmente lo que la dimensión estética aporta. Además, la llamada sociedad líquida nos habla de un arte que ya no hace preguntas, no increpa, y quiere sumarse más bien al flujo acrítico, casi inconsciente, de la voracidad «inocente» e «inocua» del consumidor más anónimo. El mundo se ha convertido en *spot*, o más aún, en menos: en un constante cambio de pantalla, en un reclamo vigente poco más allá que los titulares de las noticias de cada día. Una pantalla, que ya más que «pantalla-mundo», como en 2007 describían Lipovetsky y Serroy,²⁴ casi sería «pantalla-conciencia», a juzgar por la inserción casi carnal de los *smartphones* en nuestras vidas. Con todo, el análisis negativo de Schaeffer se nos muestra al menos exagerado, cuando no algo sospechoso de encerrar en realidad una renovación más de la disciplina que pretenda hacer borrón y cuenta nueva respecto a la «doctrina estética» anterior.

4. El arte que (se) piensa o el arte como punto de vista

Creo que ese proclamado agotamiento de la reflexión estética, y en parte del arte, debería, antes de ser admitido sin más, tener en cuenta dos aspectos que configuran la modernidad: de un lado, la autoconciencia crítica del arte en sí mismo; y de otro, la proclamada «estetización» del mundo.²⁵ Si el primero parecería dejar sin función, o al menos sin la exclusividad de la tarea, a la filosofía y a la misma crítica como discursos legitimadores o esclarecedores de los procesos artísticos, que de otro lado, sobre todo desde los años sesenta del pasado siglo, ansían confundirse con los procesos vitales en toda su complejidad, la segunda contribuiría igualmente a esta desfuncionalización de un discurso como el estético, no por ausencia, sino por desbordamiento del objeto, que conllevaría su vaciamiento. Hoy todo sería estético y se requeriría más de un análisis sociopolítico de la sociedad presente y las nuevas metamorfosis del capitalismo, que no un discurso específico o diferencial sobre el fenómeno estético. Comentaré en este

²³ *Ibid.*, p. 300.

²⁴ G. LIPOVETSKY; J. SERROY, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama, 2009; cfr. pp. 268 ss.

²⁵ G. LIPOVETSKY; J. SERROY, *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama, 2015.

apartado la relevancia del primero de estos aspectos, y lo que creo que son sus consecuencias para la reflexión estética, e intentaré en el siguiente, si no refutar, sí matizar esencialmente el segundo.

Es un hecho la indudable la toma de conciencia del arte moderno de su quehacer y su plural inserción y responsabilidad social. «La sofisticación de la conciencia de las artes es tal hoy día [1969] [...]», así comenzaba Allan Kaprow su escrito *La educación del des-artista* (Parte I, 1971). Precisamente por esa *sofisticada conciencia*, Kaprow decía que «se podría afirmar» que, por ejemplo, «El módulo lunar LM constituye un ejemplo superior a todos los esfuerzos escultóricos contemporáneos», o «[q]ue el teatro que está teniendo lugar en el Sudeste asiático –la guerra de Vietnam– o el juicio de los “Ocho de Chicago”, aun tratándose de sucesos indefendibles, representan las mejores formas de teatro posibles». ²⁶ Kaprow da una serie de ejemplos de lo que llama no-arte, y que como se ve no son obras de arte, sino hechos o construcciones que tienen que ver con su presente: ²⁷ «No-arte», dice, «es aquello que aún no ha sido aceptado como arte pero ha captado la atención de un artista con tal posibilidad en mente». ²⁸ Kaprow sitúa este concepto más allá del de «anti-arte», propio del dadaísmo, que, siendo un digno antecedente, sería aún un arte explícito que dentro del arte quería abolir o cuestionar sus convenciones más básicas. Entre otros ejemplos de anti-arte, pone la *Forniture Music* de Eric Satie o la célebre *Fountain* de Duchamp. Parece claro que el creador del *happening* y agudo pensador y activista de las vanguardias desde los años sesenta pretendía dar un paso más en ese proceso de cuestionamiento del arte *desde* el mismo arte, y replanteaba de modo tanto teórico como en sus acciones como artista las relaciones entre el arte y la vida. Sin entrar ahora de lleno en los matices de su planteamiento, parece claro que Kaprow apelaba a un proceso creciente de conciencia del arte, que le llevaba incluso a su superación o negación: «el mayor reto del arte ha nacido de su propia herencia, de una hiperconciencia de sí mismo y de su entorno cotidiano». ²⁹

Aunque habría una larga historia de ejemplares antecedentes de este proceso de conciencia del arte respecto a su identidad, su quehacer y su lugar y relación con lo que no es arte, y en definitiva con la vida y la totalidad en su conjunto, parece admitirse generalmente que este fenómeno adquiere una presencia innegable con la lírica simbolista francesa y luego con las vanguardias de principios del siglo XX, que fueron incorporan-

²⁶ A. KAPROW, *La educación del des-artista*. Madrid: Árdora Express, 2007, pp. 13 ss.

²⁷ Pueden ser hechos, como bien dice Kaprow, «indefendibles», esto es, moralmente execrables. Cabría decir que esto no invalida ni hace responsable al artista o a quien esto observa de ninguna aceptación o legitimación moral de estos hechos. Creemos que lógicamente ciertos hechos como la guerra o la violencia extrema se presentan con mucha más dificultad para ser captados de esta forma de «no-arte»; esto es, para no juzgarlos sino como hechos odiosos a evitar. Esta importante discusión queda aquí solo apuntada.

²⁸ *Ibid.*, p. 15.

²⁹ *Ibid.*, p. 23.

do una dolorosa y activa lucidez en el ejercicio del artista sobre su propio quehacer, sobre su ideología y sobre su inserción en la sociedad moderna. El arte no solo *da que pensar*, sino que *piensa* por sí mismo; en su quehacer, en sus límites, en sus alternativas y/o en su falta de alternativa. Se cumple así, acaso de forma inesperada, el veredicto hegeliano de la *consideración pensante* sobre el arte y la necesidad del vínculo de esta forma del espíritu a la de la misma filosofía;³⁰ solo que el acierto presenta también por otro lado el total error o catástrofe de tal veredicto, pues no sería tanto la filosofía, sino el propio arte, el que piensa y desarrolla, «artísticamente», su plena lucidez. Acaso el verdadero acierto sería que eso que *provoca a pensar* el arte, la *idea estética*, como formuló Kant con inigualable maestría, no cabe ser determinado en un concepto.³¹ La inconceptuabilidad de lo estético no es para Kant algo que acontezca por defecto, sino por exceso de ese *dar que pensar*. En todo caso, con Kant recordamos un matiz muy interesante: la idea estética no es tanto sujeto del pensar, sino causa; un pensar que de otro lado se abre a lo indeterminable o inconceptuable.

En todo caso, en ese exceso, ya no solo para un supuesto canon, sino para el mismo pensamiento, no era de extrañar que el arte moderno en su *atreverse a pensar* se plantease a sí mismo, y planease, su propia superación o negación. Esto se fue realizando desde la propia acción, visión y pensamiento del artista. Para ello el arte no tuvo que volverse siempre más reflexivo; también pudo realizar este proceso desde un mecanismo aparentemente contrario, como sería su entrega a lo irracional o a lo inconsciente, a lo azaroso o a lo imprevisto. El pensar del arte moderno no era un ejercicio abstracto ingenuo, era más bien ese lema hegeliano para la filosofía de *apresar* en su trabajo *su propio tiempo*; aunque no ya *en pensamientos*,³² sino en objetos, en acciones, en gestos, casi en una simple mirada...

Sea como fuere, hay que reconocer que, a pesar de la siempre recuperada jovialidad y rebeldía del arte, ese trabajo de apertura a la plena lucidez y autoconciencia no fue menos laborioso, menos aventurado, y también menos inquietante, que el mismo trabajo filosófico. María Zambrano, ya en torno a 1939, vio con agudeza las ambigüedades de esta lucidez de la poesía moderna en figuras como Mallarmé y sobre todo en Valéry.³³ Más allá de una poesía sobre la poesía, como en esos mismos años nos ense-

³⁰ «El arte nos invita a la consideración pensante, y a saber: no con el objeto de provocarlo de nuevo, sino de conocer científicamente lo que es el arte»: HEGEL, o.c., p. 26.

³¹ En efecto, a pesar de separar con nitidez el juicio estético del juicio de conocimiento, indicaba en una definición genial que la idea estética es una «representación de la imaginación que *provoca a pensar mucho*, sin que sin embargo pueda serle adecuado ningún pensamiento concreto, esto es, un concepto, y que por lo tanto ningún lenguaje alcanza ni puede hacer comprensible»: *Kritik der Urteilskraft*, § 49, ed. cit., pp. 413 s. (el subrayado es mío).

³² HEGEL, *Grundlinien zur Philosophie des Rechtes*. Vorrede, pp. XXI-XXII [cfr. edición de H. Reiche, Ullstein, Frankfurt-Berlín-Viena, 1972, p. 12].

³³ M. ZAMBRANO, *Poesía y Filosofía*. Madrid: FCE, 1987, pp. 120 ss.

ñaba Heidegger que Hölderlin ya necesitó plantear,³⁴ Valéry llevará para Zambrano la poesía, y con ella el arte en su conjunto, hasta el límite de su lucidez, eso a lo que siempre había renunciado en su enamoramiento perpetuo y perdido de las cosas que pasan. La pasión por lo efímero, sabía bien Zambrano, no es una fruta nueva de nuestro presente, sino que fue el objeto ansiado de cada poeta que desconfiaba de la unidad del filósofo, pues en ella no estaría más que lo esencial, acaso el ser, pero nunca las sombras de lo que apenas sí es pero regala plenitud sin cesar al poeta enamorado.³⁵ El arte es capaz de hacer consciente esto en la modernidad, saber que su afán irredento por acoger por igual, más acá de toda salvación, lo que es y lo que no es, es posiblemente baldío, a la vez que inevitable; que su aparente plenitud nunca es tal y está llamada a la extinción y a la insoportable discontinuidad. Lejos de desaparecer, esta lucidez alarga ya centenariamente una agonía que no necesita más explicación que su mero mostrarse, y que se resuelve paradójicamente al insertarse el gran arte y el arte de vanguardia en el circuito general de la moda y del intercambio capitalista; es el arte el que se autodisuelve, eso sí, soberanamente, y no porque su verdad anide en formas superiores de la conciencia, sea la religión o la filosofía. Es el arte *después del final del arte*, en expresión de Danto.³⁶ El arte mismo se erige como *punto de vista* maduro, se atreve definitivamente, no a dar que pensar, sino a pensarse, sí, pero, ¿cómo acallar el pensamiento mismo ante este proceso? Danto no cesó desde aquella exposición de 1964 de las *Brillo Boxes* de Warhol de preguntarse, como buen filósofo, qué era el arte; ese concepto de arte heredado que el arte moderno desde una y otra vía necesitaba cuestionar; el mismo pensarse y cuestionarse del arte daba mucho *que pensar*. La filosofía del arte a la vista de la lucidez desgarrada del arte moderno, que más que ninguna instancia proclama infinitas formas de anti-arte y aún más de no-arte (el des-artista de Krapow será solo un ejemplo explícito); no puede dejar de replantearse su tarea. Y diría que esa tarea debería superar el juego infantil del reparto de competencias, o más bien, de la competencia por el reparto. La filosofía tuvo que abrirse con generosidad a la reflexión que el propio arte y los artistas planteaban; y estos habrían de superar igualmente el prejuicio de ver al filósofo como un viejo preceptista, como el «teórico» preocupado por asir y, aún peor, clasificar para su predicción y juicio, el quehacer artístico en sus variadas novedades y desvelos. Creo que en este sentido las relaciones entre la filosofía y el arte que tuvieron lugar en el romanticismo alemán pueden aún revisarse con provecho en la medida en que los poetas-filósofos románticos buscaron

³⁴M. HEIDEGGER, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*. Munich: Albert Langen/Georg Müller, 1937.

³⁵ZAMBRANO, o.c., pp. 19 ss.

³⁶A. C. DANTO, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1996. Si se asume el esquema hegeliano del espíritu absoluto, cabe decir que el mismo Hegel ya nos ofrece esta reflexión de un arte en su largo carácter pretérito desde el advenimiento de la forma romántica con la religión revelada.

en la filosofía un utillaje para ensanchar la idea de crítica y el mismo oficio del poeta, y acabaron descubriendo en la misma poesía la clave para seguir haciendo filosofía. Ese viraje puede detectarse en torno a 1800, por ejemplo en el entusiasmo de A. W. Schlegel por la filosofía de Schelling.³⁷ Más allá del marco filosófico concreto, este acercamiento y transcendencia recíproca entre arte y filosofía es acaso un momento estelar de la historia de la Estética y de la filosofía como tal, a pesar de los detractores del romanticismo filosófico, que ciertamente abundan. Y posiblemente en ese momento se desmentía aquello que el hermano menor de los Schlegel denunciaba en torno a 1797 acerca de la filosofía del arte de su época: «En lo que uno llama filosofía del arte, normalmente falta uno de los dos, o la filosofía o el arte».³⁸ Aunque las relaciones entre la Filosofía y la Estética académicas y el arte moderno no están exentas de sombras y desencuentros, sí se puede decir que a lo largo del siglo XX pensamiento y arte encontraron en momentos memorables esa necesidad recíproca de pensarse y decirse uno a otro desde sus diferentes ámbitos.

La cuestión que nos debemos plantear hoy es saber si ese vínculo entre el arte moderno y la filosofía del pasado siglo tuvo una realización y presencia palpables y duradera. Parecería que sí, pero tampoco faltan muestras de lo contrario. No sería inoportuno así que tanto el filósofo como el artista se hermanasen más, sin por ello confundirse, compartiendo seguramente esas salidas y entradas en la caverna y sobre todo esos constantes desprecios por parte de la *polis* establecida y amurallada que en el fondo los ignora, eso sí, sin expulsarlos; que los liquida y etiqueta sin apenas darles tiempo a reaccionar, seduciéndolos tal vez por el velo de una falsa integración en la industria cultural. Nuestra opinión a este respecto, y tomando como ejemplo algunas trayectorias como la de Arthur Danto, es que al final de esa filosofía del arte moderno aparece el horizonte de un ejercicio filosófico que va y quiere ir más allá y más acá del arte; no para rebasarlo y preceptuarlo desde una nueva idea metafísica, o desde una belleza renacida, sino para ahondar con más decisión en su profunda e inevitable humanidad. Hoy día el artista, desde luego mucho más que el filósofo, tiene su lugar en la sociedad del espectáculo y en el juego de lo cultural; pero, ¿es esto suficiente para hablar de una presencia real y vivida del arte contemporáneo en todos sus procesos? Esto nos lleva a la segunda cuestión: la de la proclamada *estetización* del mundo.

³⁷ Sobre la recepción de Schelling y los cambios en las lecciones de Berlín de A. W. Schlegel respecto a las de Jena, cfr. R. PINILLA, «August Wilhelm Schlegel y sus lecciones sobre Teoría del arte (1798)», en: J. MARKET; OSWALDO; RIVERA DE ROSALES (coord.), *El inicio del Idealismo alemán*. Madrid: Editorial Complutense, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1996, pp. 381-395; concretamente, 388 ss.

³⁸ F. SCHLEGEL, *Lyceums Fragmente*, núm. 12 [cfr. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Munich- Paderborn-Viena-Zurich: Erste Abteilung, Kritische Neuausgabe, Band 2, 1967, pp. 147-164. Primera edición: *Lyceum der schönen Künste* (Berlín), 1. Bd., 2. Teil, 1797].

5. La presunta estetización del mundo

Es un hecho generalmente admitido que el desarrollo de la sociedad moderna conllevó una ampliación del *diseño* a todas las esferas de la vida cotidiana. Si de un lado la funcionalidad y el pragmatismo modernos nos alejaban de las maneras tradicionales y del ornamento superfluo (recuérdese el lema-título del célebre ensayo de Adolf Loos: *Ornamento y delito*, de 1908), de otro lado las vanguardias pronto aspiraron, con desigual éxito, a incidir en la vida cotidiana en todas sus dimensiones, lo que supondrá una influencia y presencia del diseño moderno en muchos artefactos cotidianos. Las propuestas del movimiento *Arts & Crafts*, y luego de modo aún más radical las de la *Bauhaus*, serían ejemplos palmarios de esto. El objeto de las vanguardias, a pesar de su no disimulado elitismo o marginalismo, era la sociedad y la masa social democratizada, y no ya los nobles y los reyes, constituyéndose la categoría del público como el nuevo y casi único receptor. Por otro lado, la economía de mercado pronto encontró en el registro publicitario y todos sus recursos visuales, sonoros y retóricos un aliado imprescindible para convertir al ciudadano en espectador, consumidor y usuario y consiguió de la mano del concepto de *moda* insertar la estacionalidad progresiva en muchas esferas de la vida, no solo la indumentaria, aunque en esta de modo paradigmático. A su vez, el acceso de las masas a la cultura y la sustantivación y dignificación de un arte de masas, ya no simplemente popular, acabará de ribetear este proceso de expansión e inserción del arte y del factor estético en la vida diaria. A ese acceso colaboraron los museos y otras instituciones educativas herederas del credo ilustrado, que poco a poco fueron asemejándose más a empresas de entretenimiento y del espectáculo (*show business*) que a un vehículo de educación y cultura. Por último, la industria de la cultura (libros, música grabada, productos audiovisuales...) culminará la conversión del arte en producto consumible y digno de ser detentado. Hoy día sabemos que esta industria es desbancada por el nuevo soporte dominante de la red, que reformula la misma idea de producto cultural para pasar a ser una *descarga* instantánea.

A la vista de este complejo proceso, aquí apenas esbozado, ya hace años que autores como José Jiménez nos hablan de una *hiperestetización* creciente en la sociedad, que se hallaría *germinalmente* ya desde inicios del siglo XX, debida sobre todo a la *expansión de la técnica*,³⁹ que supondría una inflación de lo estético como tal y, por otro lado, una depotenciación paradójica de la fuerza vital del arte y su capacidad crítica, al sucumbir en un medio que por exceso hace indiferente la señal estética en un mundo convertido en espectáculo y constantemente mediado y consumido.

³⁹J. JIMÉNEZ, *Presente y futuro del arte* (1999); cfr. <http://www.inmaterial.com/jjimenez/Futuarte.htm>; cfr. también: «Presente y futuro del arte» en: J. L. MOLINUEVO (ed.), *A qué llamamos arte*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, pp. 31-50; y J. JIMÉNEZ, *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos, 2002.

Recientemente Gilles Lipovetsky y Jean Serroy han consolidado la expresión «estetización del mundo», concretamente en la ya mencionada obra con este título aparecida en 2013. En ella, en la línea de estudios anteriores de Lipovetsky y su caracterización de la actualidad post o hipermoderna,⁴⁰ se hace un profuso estudio de muchos síntomas de nuestro presente que abundarían en la idea de una *estetización*, tanto desde los aspectos técnicos como económicos y también propiamente artísticos, especialmente en el campo de los *mass media* y las artes del espectáculo y la moda. En realidad es un análisis del capitalismo en la que sería una de sus últimas fases, que los autores denominarán *capitalismo artístico*, y que supone una entrada de las leyes del mercado y del flujo de intercambio homogeneizante en el mismo mundo del arte y de la expresión estética, como un vector legitimador clave del mismo capitalismo en su propio desarrollo. En esta obra se indican varias etapas de este proceso: la estetización *ritual*, propia del mundo primitivo, la *aristocrática*, vinculada al Renacimiento y al Humanismo, la estetización *moderna* del mundo, y como una cuarta y reciente fase, la llamada era *transestética*,⁴¹ en la que el mercado ha llevado lo estético a una expansión en todas las dimensiones de la vida, pero despojado de toda fuerza subversiva o crítica, haciéndolo aliado inseparable de las lógicas del mercado y la comercialización, tanto en el mundo del arte específicamente como en la vida cotidiana. El arte, lo creativo y lo estético han sido despojados de toda fuerza o capacidad crítica y se hallan al servicio de las estrategias del mercado. Es el denominado *capitalismo artístico*.

Estos mismos autores reconocen que la estetización de la que hablan representa un modo específico de estetismo, caracterizado por la inflación o hiperestesia distractiva o casi sedante, la seducción siempre dirigida al consumo convulsivo y vinculada a la *impaciencia*, el *sometimiento*, la *adicción*, la *precipitación* y la *urgencia*.⁴² Ciertamente, todos estos conceptos están muy relacionados con la vida urbana moderna, pero, ¿tienen algo que ver con la demora y la plenitud sin concepto ni fin determinado a la que convoca la contemplación estética o la misma creación poética, a pesar de implicar esta actividad, desvelo y trabajo? En efecto, Lipovetsky y Serroy nos hablan de otros posibles ideales estéticos, más bien relacionados con valores contrarios a los reinantes, como la *quietud*, la *lentitud* o la *paz*, y que sobre todo ponen en suspensión las conductas de

⁴⁰ Desde sus últimas obras (cfr. *L'ecran global*, París: Editions du Seuil, 2007), Lipovetsky prefiere hablar de hipermodernidad, dado que piensa que más bien se han radicalizado, desde los mecanismos del mercado, los presupuestos de la modernidad: el individualismo, la tecnociencia, la democracia y el mercado, siendo este último el que lo engloba todo; cfr. la entrevista aparecida en *El País* el 29 de abril de 2015: http://elpais.com/elpais/2015/04/29/icon/1430319768_710520.html

⁴¹ G. LIPOVETSKY; J. SERROY, *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama, 2015, pp. 11 ss.

⁴² *Ibid.*, p. 28.

voracidad consumista y la urgencia pragmática.⁴³ Con todo, en un afán de descripción objetiva, así como de plantear acaso el fracaso o irrealidad de un ideal estético no realizado o muy distante de la realidad de nuestra sociedad moderna, no dejan de aceptar elementos positivos o irrefrenables en el llamado capitalismo artístico, si bien hay que detectar también las numerosas contradicciones que les llevarán a buscar «caminos que conducen a una vida estética más rica, menos insignificante, menos formateada por el consumismo».⁴⁴

A pesar de estos aspectos conciliatorios y propositivos, los brillantes y contundentes análisis y datos de esta obra actúan sobre todo a favor de una suerte de nueva crítica ideológica de *lo estético*, que lo desenmascara y pone de manifiesto que más que una transformación subversiva y renovada de la vida, como pretendieron el romanticismo y las vanguardias, supondría un elemento o herramienta crucial para legitimar y reafianzar una nueva fase del capitalismo; en cierta medida, la más alienante de todas, pues en ella se procedería a una extinción de toda conciencia de clase y de toda alternativa posible en la ideación de los modos de producción, abocándose a un ya inamovible modo de vida: el del hiperconsumismo, el ocio, el vacío y el individualismo.

La cuestión es si ese presunto fracaso o perversión de la revolución estética no será más bien la constatación de una ausencia de un discurso filosófico crítico sobre nuestra relación posible con la dimensión estética en todos los órdenes. En este sentido, una disciplina como la Estética sería no ya necesaria, sino extremadamente urgente. Sin duda, unida a un análisis crítico de los medios, de la sociedad en red, de las nuevas formas de producción del conocimiento y de los soportes expresivos, la Estética filosófica y la Filosofía del arte en sentido amplio suponen una herramienta imprescindible para comenzar siquiera a comprender nuestra sociedad, sus contradicciones, sus deseos y sus frustraciones. Entre otras cosas, y con una gran carga de profundidad, esto es lo que parecería proponer buena parte de la obra de Th. W. Adorno, o un sociólogo como Niklas Luhmann en *El arte de la sociedad* (1997).

Por otro lado, y tomando cierta perspectiva, podemos preguntarnos hasta qué punto los análisis de Lipovetsky y Serroy, sobre todo en *La estetización del mundo*, no dejan de recordar la vieja prevención platónica ante los poetas y sus seductoras y adormecedoras mentiras. En todo caso, el enemigo a batir no es la falsedad, la ignorancia, la sofistería o la superstición, sino más bien el capitalismo y el mercado, que nos convierten en máquinas de consumir. Ese capitalismo habría aprendido a lavar su imagen de sistema deshumanizador y devastador del entorno encontrando una temprana alianza con lo artístico y lo estético, fagocitando y reconvirtiendo incluso los valores más subversivos

⁴³ Cfr. *Ibid.* pp. 28 y 359. En este sentido aluden los autores a la obra de D. LE BRETON. *Marcher. Éloge des chemins et la lenteur*. París: Matalier, 2012, cfr. p. 153.

⁴⁴ G. LIPOVETSKY; J. SERROY, *La estetización del mundo*, pp. 28-29.

o vitales del ideario creador y bohemio de las vanguardias, pero para bien del mercado. Acaso, si hay que encontrar algo común entre la condena platónica de los poetas y las críticas de Lipovetsky a la estetización, sería que tanto los individuos atados a la caverna como los sujetos hipermodernos e hiperconsumistas han perdido todo afán por descubrir la verdad, o lo que es peor, toda capacidad de indignidad ante la injusticia y el mal.

Si aceptamos este horizonte de discusión, el asunto se complica hasta cuestionar la misma esencia de la relación de la filosofía desde su nacimiento con el arte y con la dimensión estética y poético-mítica de la condición humana, o dicho de modo más abstracto, la relación entre la dimensión especulativa (incluida la especulativa moral) y la dimensión sensitiva y estética (incluyendo lo desiderativo y emocional puro, liberado de todo concepto o precepto que lo excuse o legitime, pero también, y no de modo secundario, lo imaginativo o ideativo libre, sin marco conceptual o semántico preciso). Creo que esta discusión es de gran densidad, pero quizá nos lleve también a un alejamiento de la concreción e innegable actualidad de análisis como los de Lipovetsky y de otros pensadores y sociólogos actuales. Si nos centramos en esa concreción, creo que antes de nada habría que recordar de nuevo el uso difuso y confuso de los términos «estético» y «Estética» en dichos análisis, asunto ya aludido al comienzo de este escrito. Unas veces se refieren a lo sensible, otras al arte en toda su diversidad, otras al discurso filosófico determinado sobre el arte o sobre los conceptos vinculados a la belleza o a la creación, y otras a la relación social con las estrategias y seducciones de lo visual, lo sonoro, lo dramático, etc. En pocas palabras, nos hallamos ante una inflación casi insostenible del término «estético» y sus derivados morfológicos. Si se habla de Estética, hablaremos antes de nada de un modo de hacer filosofía, criterio ya descrito y defendido a lo largo de este artículo; si nos referimos al objeto de la Estética, hablaremos de lo estético o de la experiencia estética, o de la dimensión o factor estético de algo.

Desde el recuerdo de esta sencilla aclaración, si atendemos ahora de modo muy amplio y sumario a lo que la historia de la Estética ha ido aportando a la hora de pensar la experiencia estética, sin entrar ahora en opciones muy determinadas, creo que es fácil advertir que lo que se ha llamado hiperestetización, o estetización, tiene muy poco que ver con esas aportaciones, por variadas y contrarias entre sí que estas hayan podido ser, y tampoco con las que directamente han ido aportando las vanguardias artísticas, y aún menos el arte del pasado en sus más plurales manifestaciones históricas y culturales. Superficialmente está claro que esa estetización habla de fenómenos de seducción visual, retórica, plástica o sonora; descubriéndonos la obra de arte y su misma contemplación y disfrute como mercancías o productos consumibles. Esto ya fue detectado magistralmente por la Escuela de Frankfurt, y es sin duda una tarea siempre pertinente a acometer desde el actual análisis de la realidad social, pero no parece que muchos ideales o nociones de lo estético o de la praxis estética cuadrasen con esas urgencias hiperconsumistas, esas voracidades hiperestesiadas que nos describen con brillantez los

análisis de Lipovetsky y Serroy. Más que de una hiperestetización o estetización, habría que hablar de una *hiperestesia*, casi rayana en el paroxismo. Ahora bien, como por otro lado Lipovetsky y Serroy no dejan de señalar, se trataría de una hiperestesia que obedece a unas estrategias de mercado: cada luz, cada sonido, cada caricia y guiño que la sociedad-espectáculo nos ofrece o, mejor, nos lanza, es un *reclamo* con un sentido concreto. Cabría así contestar a Lipovetsky que el presunto mundo *estetizado* es más bien un mundo *hiperseñalizado e hipersemiotizado*.⁴⁵ En Las Vegas no hay ni una luz gratuita, ni un letrero inútil, no hay tampoco lugar para la sorpresa realmente imprevista, solo para el destello programado y mecánico; el mundo estetizado no es tal, se asemeja más bien a esa pantalla de ordenador colorida y exuberante en la que de antemano ya sabemos que habrá zonas en las que podamos pulsar el cursor y otras en las que no; no cabe ahí mucha aventura, tampoco desventura; todo está ya preprogramado. Triste y corto recorrido el de una sensación o experiencia estética de este tipo.

Otra cuestión es que en ese mundo convertido en una gran metáfora de Las Vegas, en una pantalla, en un gran parque temático o, tomando una expresión de Lipovetsky, en ese mundo «disneyficado», nos quepa todavía emprender un paseo sin rumbo, o a contracorriente, que rompamos con sus insidiosos reclamos desde cierta capacidad aún latente de *flâneur* y de verdadero juego, y encontremos funciones o disfunciones no previstas en esta pantalla o «aplicación» invasiva en la que parece que quiere convertirse nuestro existir. Hablar de libertad sería acaso demasiado épico. Hablemos, más moderada y kantianamente, de capacidad de que algo nos lleve a un *libre juego* de nuestras facultades sin que acabemos en un juicio determinante, que, traducido al marco de ese capitalismo artístico, no podría ser otro que el de disponernos a consumir.

6. Allan Kaprow en la tintorería: *desarticulando* las señales

Si volvemos ahora a recordar el concepto de «no-arte» de Kaprow y los ejemplos que daba en relación con el contexto de ese mundo hiperestetizado o más bien hipersemiotizado, sus digresiones no pueden adquirir un significado y un sentido más precisos. Kaprow ponía, sin duda con un afán provocador, algunos ejemplos de sucesos de su actualidad, con independencia de su valor o calificación moral o bien de su relevancia social, como expresiones superiores de diferentes artes y medios artísticos: un módulo

⁴⁵Aunque queremos presentar aquí un cuestionamiento de las tesis tanto de Lipovetsky-Serroy como de J. Jiménez, no dejamos de reconocer la dependencia directa de este aserto respecto a sus iluminadores análisis. Es interesante subrayar que tanto Jiménez como Lipovetsky hacen un subrayado en el carácter «hiper», esto es, excesivo, de los actuales procesos culturales. Parece algo de suyo, pero no deja de ser un acierto el pensarlo en su nitidez. Con independencia de lo que siga a ese prefijo: si lo estético, lo informativo, lo semiótico, lo performativo...; parecería que ese carácter de «hiper», de exceso, vertebraría nuestra sociedad. Un exceso normalizado y con resultados curiosamente más adocentantes y anestésicos que otra cosa; bien diferente al exceso del que nos habla la antropología de la fiesta y de la orgía, en análisis como los de Bataille y Caillois. Dejamos aquí solo apuntado este aspecto.

lunar superior a «todos los esfuerzos escultóricos», los ruidos de la comunicación y la interferencia radiofónica superiores «a la música electrónica que podemos escuchar en las salas de conciertos», las grabaciones y filmaciones de familias en guetos, «más fascinantes que los “fragmentos de realidad” tan alabados de las películas *underground*», o la basura y el polvo real «más convincentes que la reciente oleada de exposiciones que exponen residuos desperdigados por el suelo»...⁴⁶ Como vemos, no son ejemplos de la vida contrapuestos solo a modos clásicos del arte, sino también a las tendencias más vanguardistas de ese momento (1969-71). Parece que Kaprow nos dice que la realidad, como «no-arte», es más valiosa y fascinante que el mismo arte. Por otro lado, no son ejemplos que busquen un efecto estetizado o al menos espectacular, sino que, de un modo mucho más cercano a la sensibilidad de John Cage o del dadaísmo, encuentra esos elementos fascinantes en objetos, sonidos, acciones y sucesos no expresamente atractivos o espectaculares. En efecto, Kaprow no está admitiendo lo que sería un presunto mundo estetizado como un sustituto o realización liquidadora de la misma acción del artista, sino que está viendo como artista lo que le rodea y está elaborando un proceso, se diría, una relación vivencial de lo que podría ser una intuición y transfiguración de algo en material artístico.

Esta intuición queda corroborada si escuchamos su definición de no-arte, que debería ser un paso más allá del anti-arte (al modo del objeto surrealista o de Duchamp), que todavía operaría dentro del arte, aunque fuera con un mínimo gesto o selección de un objeto. Nos dice Kaprow: «No-arte es aquello que aún no ha sido aceptado como arte pero ha captado la atención de un artista con tal posibilidad en mente. [...] el no-arte [...] existe solo fugazmente [...]».⁴⁷

Kaprow quiere llevar el acto del artista, más allá del mismo Duchamp, a la desconexión de la misma profesión, del oficio, recalificando al artista como jugador, para que alumbre y juegue en ese terreno del no-arte, que podríamos llamar de la posibilidad anterior al arte, esto es, de la mirada del artista como ser humano sobre lo que le rodea y que *está impresionado por algo*. Entre otros, nos pone el ejemplo de las cintas mecánicas de ropa que se utilizan en las tintorerías. A Kaprow no le interesa o le impresiona nada concreto, acaso su mero funcionar, que de pronto parecería que advierte por primera vez: «Mientras que estas realizan su actividad normal y me planchan el traje en veinte segundos, ¡flash!, de repente se convierten en Ambientes Cinéticos, simplemente porque he pensado en ello y lo he escrito aquí».⁴⁸

El acto del des-artista se condensa en una mirada, una mirada que piensa, que se distancia, que se abstrae y vuelve acaso al *transcurrir* o *estar* más descarnado. En este

⁴⁶ KRAPOW, O.C., pp. 13 ss.

⁴⁷ KAPROW, O.C., p. 15.

⁴⁸ *Ibid.*

caso se diría que casi parece la mirada de un etnógrafo o alguien ajeno que queda impactado por el mero mecanismo de movimiento de estas máquinas y el ámbito, cinético en este caso, que crean.

Es un ejemplo vivo y muy creíble, una verdadera confesión de los pensamientos y la imaginación del artista. Pero el ejemplo ha de quedar ahí; no se trata de establecer un método, o una mínima norma. El momento de ese *flash* del pensamiento puede ser una acción, una situación, un gesto.

Este singular artista y pensador del arte contemporáneo llevó al extremo ese mirar del no-arte, y esa actitud «des-artificante», acaso implícita y esencial en toda mirada artística, incluso en toda contemplación estética. Y parece que quiere centrarse en ese momento, como si la obra, más que la realización de una posibilidad, fuera la muerte de la misma. Esa rebelión contra el mismo arte fijado en obra, nos dice Kaprow de modo muy explícito que surge de la misma *hiperconciencia* del arte respecto a su quehacer.⁴⁹ En el momento extremo del arte contemporáneo en el que Kaprow asume el quehacer del arte, resuelve despojarse incluso de algo tan inherente al propio arte como es el hacer y la realización, y destila casi solo la mirada; esa mirada que juega, toma distancia, rompe o se desmarca de lo asumido y se abre a lo posible; es la mirada creadora insertada en lo más hondo de la plasticidad humana. Esa urgencia de desdibujar el arte desde su momento previo y naciente, desde el todavía-no del arte, acaso es una respuesta de gran radicalidad ante la separación excesiva del arte respecto de la vida y ante el cierre progresivo del *mundo* del arte y del artista acaecido en el arte moderno. Frente a ese cierre nos presenta una desartificación, una desdiferenciación para reinsertar el arte en la vida, pero, ¿también una desestetización? Más bien se produce precisamente en ese momento de la mirada presencial la posible *estetización*, no embellecedora ni estilizadora, sino esa idea de ver algo *como obra de arte*, como inútil. Es ese *flash*, ese salirse de la función acordada: «Tal aguda consciencia por parte de los artistas permite que el mundo entero y toda la humanidad puedan ser experimentados como una obra de arte». ⁵⁰ En ese punto incipiente se diría que trabaja Kaprow y de algún modo se puede decir que ahí está la fuerza del arte y del pensamiento. El problema es que el trabajo y realización de ese proceso ha llevado tradicionalmente a una distinción, a una diferencia entre el arte y la vida. Kaprow plantea una operación que subvierta esa separación, y que por otro lado pueda volver constantemente a ella. Pensamos en la mirada a una manguera y al dispositivo de incendio enmarcado en la pared de una galería o un museo, después de ver una exposición de arte, quizá de arte objetual; si nuestra mirada sobre esa manguera no es otra que la inicial, no destila siquiera cierta ternura y extrañeza, no desarticula su estar ahí solo para caso de incendio, se puede decir que quizá no

⁴⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 23.

hemos llegado a ver artística y estéticamente ni siquiera los objetos de la exposición. Los hemos visto como obras de arte ya acordadas, y asumimos el recinto que marcan a nuestra mirada y nuestra imaginación; justo lo contrario de lo que haría el des-artista; o cabría decir, el verdadero e inevitable artista. En este punto es interesante recordar esa idea de Francisco Giner de los Ríos en su descripción de la formación del gusto y también del mismo inicio del filosofar. El discípulo estaba listo cuando encontraba más belleza en las cosas cotidianas que los propios cuadros, y más materia filosófica en los problemas vitales que en los textos. Giner entiende este proceso no como un abandono del arte o de los textos filosóficos, sino como un sabio ir y venir y poner en constante y viva conexión.⁵¹

En ese mundo hiperseñalizado, el arte y nuestra condición estética en general tienen la ardua pero apasionante tarea de desmontar las señales, de mirar las luces sin que acaben deslumbrándonos, de sobreponerse a las funciones y los significados que cubren los objetos, las acciones y las estancias, y hacernos capaces de poder jugar con todo ello en las sombras y los márgenes, en las fisuras que siempre se esconden, para nuestra fortuna. Ahí es donde en realidad siempre bailaron y jugaron el arte y el hombre estético en cada época. Quizá este mundo técnico-artefactual, hiperprotésico e hipersemiotizado nos exige con mucha más fuerza ese juego, la búsqueda silenciosa en la misma mirada y en el mismo pensamiento de esa(s) fisura(s). En nuestros tiempos acaso se torna ese baile en algo más paradójico que en otras épocas, dada la inflación de la presunta libertad del arte y del mismo hombre moderno, así como el totalitarismo de la cantidad, de la rapidez, de la productividad y de la condena al significado cerrado.

A la luz de estas reflexiones, aquí apenas esbozadas, se haría urgente la revisión de las relaciones y diferencias entre lo estético y lo comunicativo.⁵² Hoy día vivimos más bien tiempos de omnipresencia de lo informativo: todo es mensaje, todo es comunicación, todo expresa algo. A pesar de ser una de las *tentaciones* del arte actual el reducirse a comunicación, atendiendo a la advertencia de Perniola,⁵³ la obra de arte siempre nos hace mirar hacia el lado mudo de lo que es o quizá casi ni es, y no necesita significar mucho más que lo aparentemente inerte, de lo que se muestra en superficie inserto en su textura, que sin embargo no deja de emanar presencia y claves de estancia y habitación; no deja de liberar y de liberarnos del yugo del significado que vacía como mero medio todo signo, toda acción, toda palabra. La sugerencia del arte no martiriza el soporte, nunca renuncia a lo azaroso ni al detalle de cada textura. La simbolizatividad innegable del arte y de la vivencia estética de algo es todo menos un signo biunívoco, o

⁵¹F. GINER DE LOS RÍOS, *Obras Completas, XII. Educación y enseñanza*. [«Cómo empezamos a filosofar»]. Madrid: La Lectura, 1925, pp. 21 ss.

⁵²«La evidencia del enigma: expresión artística y modelos comunicativos», en: M. G. NAVARRO; B. ESTÉVEZ; A. SÁNCHEZ CUERVO (eds.), *Claves actuales de pensamiento contemporáneo*. Madrid: Plaza y Valdés/CSIC, 2010, pp. 475-507.

⁵³M. PERNIOLA, *El arte y su sombra*. Madrid: Cátedra, 2002, p. 27.

siquiera multívoco; es simbolizatividad en estado *salvaje*. Se parece mucho al símbolo o a la metáfora en sentido amplio, pero su dinámica expresiva no descansa en lo simbolizado, sino que disfruta en el *ir y venir* de lo que simboliza a lo simbolizado, que es siempre renovado, como ese *signo icónico* de Ch. Morris que repensaba magistralmente Umberto Eco en su *Opera aperta*: «es lo que llama Morris *signo icónico*, en el cual la referencia semántica no se agota en la referencia al *denotatum*, sino que se enriquece continuamente, cada vez que es disfrutado, gozando de su insustituible incorporación al material de que se estructura; el significado vuelve continuamente sobre el significante y se enriquece con nuevos ecos». ⁵⁴ Encierra esta explicación la clave de lo que podríamos llamar mensaje estético, un mensaje que desmonta todo esquema de señal y significado en sentido habitual. La fuerza icónica de algo en sentido estético es una dinámica siempre abierta y, no olvidemos este elemento, gozosa.

La realidad para el artista es sugerente y seductora, es incluso *reclamo* para su arte, ⁵⁵ y a su vez lleva o puede llevar a producciones de obras, también sugerentes, pero en todo este juego no hay un guion previamente escrito. El sujeto de la seducción, sea lo que hay o la obra ya hecha, no sabe desde dónde seduce y a qué puede conducir. Un juego abierto y libre, también incierto y peligroso, y ahí encierra lo estético su verdadera seriedad, tantas veces escamoteada, amortiguada o cercenada.

7. Concluyendo: un pensar que aive el enigma

A lo largo de este artículo se ha querido defender la noción de Estética antes de nada, a pesar de lo ambiguo del término, como un modo de hacer filosofía, de pensar de modo radical en torno a un conjunto de experiencias, las estéticas, en su inserción y relación con la totalidad. No por eso el pensamiento estético ha de quedar encerrado en la filosofía (ningún filosofar hace eso), y tampoco ha de ser ajeno a un intercambio fecundo con el arte y sus procesos y con la vida humana en toda su amplitud.

Existe un arraigado prejuicio de que el pensamiento se yergue sobre lo estético con un afán taxidermista o dominante, preceptista o disecante, que haría de una libélula vibrante y colorida un «triste y oscuro azul» al atraparla (como se decía en un poema de Goethe que nos recordaba Cassirer). ⁵⁶ La Estética como una forma radical de hacer filosofía no surgió para establecer un canon o norma para el arte, ni siquiera para la crítica sin más, y tampoco aspira a una explicación esclarecedora (a posteriori) de la historia del arte en toda su complejidad. Antes de todo eso, el ejercicio de la filosofía

⁵⁴Eco, U., *Opera abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1984, p. 108.

⁵⁵Los ejemplos que Kaprow cita tomados de la vida cotidiana y de la actualidad son «reclamos de arte»: KAPROW, o.c., p. 15.

⁵⁶CASSIRER, o.c., p. 376.

en torno a la experiencia estética y a los procesos del arte tiene más de iluminación provocada, involuntaria en parte, aunque siempre articulada y que no abdica en ningún momento del ejercicio de la razón; un ejercicio iluminado y provocado cuando el pensamiento hace un seguimiento tanto de la experiencia estética o la obra de arte como de eso que la produce. La Estética ayuda a liberar al arte del propio arte, esto es, de la acotación de su hacer como una institución cumplida, por muy revolucionaria que sea. La Estética debería ayudar al arte simplemente a mantener su increíble potencial antropológico y político; precisamente, como bien ve Rancière,⁵⁷ sin que necesite ser de nuevo una herramienta subalterna del político, el pedagogo o cualquier nuevo sacerdote que se erija en el garante único del *paso a lo real*, y no para preservar una autonomía impermeable del arte, sino para que las prácticas artísticas y estéticas puedan ser también soberanamente políticas, reflexivas y transformadoras en sí mismas, desde su aparente *disenso* de partida respecto a lo real, ya sea como mera fábula o invención. Antes que nada, la Estética y la Filosofía en general han de velar y potenciar el *enigma* del arte y su capacidad de replantear las posibilidades de lo que hay, pero no de modo reverencial, sino desde el análisis y el recorrido de la configuración de la experiencia estética y artística. ¿Son pensar y poetizar dos acciones originarias? ¿No nos llevan ambas a un estremecerse primordial? A las muchas muertes de la estética y del arte, se debería responder con un renacimiento constante de la filosofía primera y del arte más primigenio en lo más granado del pensamiento estético y la acción artística, así como en el encuentro, mutua iluminación, perplejidad y controversias que sin duda el pensamiento y el hacer del artista siguen manteniendo.

Con Heidegger y Adorno, creemos que el pensamiento debe y puede acometer el tema del arte y de lo estético, pero no para atropellarlo, aplacarlo o reducirlo a un concepto «eficaz», sino para avivar su *enigma*, esto es, su potencial pensante en tanto que arte, y también su potencial emocional, conmemorativo, incluso irónico y lúdico; sin caer en ningún caso en la autocomplacencia apropiante o dominadora. El pensamiento también saldrá transformado de ese ejercicio, en el que aprenderá a soportar la discontinuidad, a seguir el proceso, esa configuración del enigma y esa lógica loca y exclusiva de cada obra, aprenderá quizá a no frustrarse ante la promesa o *trascendencia quebrada*,⁵⁸ ante la misma mentira.⁵⁹ El filósofo y el intérprete del arte y de la experiencia estética en su desnudez pueden y deben sumergirse en cada obra, en cada experiencia en su singularidad; recorrerán así esa configuración del enigma, como quien recorre los con-

⁵⁷ J. RANCIÈRE, *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*. Barcelona: Herder, 2011, pp. 276 ss.

⁵⁸ Th. W. ADORNO, *Teoría estética*. Barcelona: Orbis, p. 170; cfr. sobre estos aspectos 159 ss. [Th. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften 7*, Frankfurt: Suhrkamp, 1996, pp. 191 ss; 168 ss].

⁵⁹ «Pero en el supuesto de que alguien dijera con toda seriedad que los poetas mienten demasiado: tiene razón – nosotros mentimos demasiado./ Nosotros sabemos también demasiado poco y aprendemos mal: por ello tenemos que mentir»: F. NIETZSCHE, *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial, p. 189.

tornos de un cuerpo fascinante; pero lejos quedará el atraparlos, «comprenderlos» y asirlo. Al contrario, ese cuerpo se tornará más fascinante y atractivo y potenciará en su cercanía su carácter inasequible, su insoportable finitud y transcurso, también su plenitud. Ese ejercicio de interpretación y de recorrido, muy hermanado quizá a la misma mirada del artista, no vencerá nunca el enigma, más bien lo potenciará; esa es su discreta e inesperada victoria. La filosofía debe ser así: como ese soplo que aviva la brasa, no como el que la apaga. Adorno lo dijo con nitidez: «No hay que disolver el enigma, sino solo descifrar su configuración, y esta es la tarea de la filosofía del arte».⁶⁰

No parece que quien alumbrase con lucidez la idea de la industria cultural, o nos pusiera sobre aviso acerca de la conversión de la obra en mercancía, pueda ser tachado de ingenuo cuando a su vez habló del *carácter enigmático* como contraseña irrefutable de la obra de arte, y como campo fundamental para acceder al problema del *contenido de verdad* y de la *metafísica* de la obra de arte.⁶¹ El enigma del arte en este mundo, más que estetizado, hiperseñalizado, quizá acontezca en forma de silencio, de desarticulación de todo sentido y señal posibles. En este mundo ruidoso, quizá habrá que agudizar más la escucha, practicar más el silencio, el despojo que no el atavío, habrá que relocalizar y reubicar, aterrizar con nuestros sueños en la tierra muda, aquella que renuncia a todo sentido, en lugar de querer siempre seguir volando más alto, que al final siempre es más rápido. Son tareas de época, y son los tiempos los que marcarán su pertinencia y su relevancia, pero habrá que acometerlas de uno u otro modo. Si la filosofía encerraba la incomprensible enseñanza de que aprender a vivir era también sobre todo aprender a morir, la relación con lo estético abunda en ese aprendizaje, acaso muriendo un poco en el mismo aprendizaje; esto es, aprender que no es necesario comprenderlo todo para ser, y para dejar de ser, para vivir. En ese momento las urgencias paran, las luces dejan de decir y de acosarnos, para pasar a deleitarse y jugar con nuestra mirada; nos complacemos en secreto, y nos abrimos al placer descarnado de estar, de ser un poco todo y nada, sin que necesitemos, por supuesto, parar el tiempo.

Ricardo PINILLA BURGOS
Universidad Pontificia Comillas (Madrid)
pinilla@comillas.edu

Article rebut: 2 de maig de 2016. Article acceptat: 18 de juliol de 2016

⁶⁰Th. W. ADORNO, *Teoría estética*, ed.cit., p. 164 [Th. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, ed. cit., p. 185].

⁶¹Abordé este aspecto en «La evidencia del enigma: expresión artística y modelos comunicativos», ed. cit., pp. 499 ss., y sobre todo en: «El carácter enigmático de la obra y la tarea de la filosofía del arte en Th. W. Adorno», en M. CABOT (ed.), *El pensamiento de Th. W. Adorno: balance y perspectivas*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2007, pp. 179-192.