

UN PASO AL INTERIOR DE LA ESTÉTICA

A STEP INSIDE THE AESTHETICS

Por: Martin Seel*

Traductor: Sebastián Pereira Restrepo**

*Institut für Philosophie

Johann Wolfgang Goethe Universität

seel@em.uni-frankfurt.de

Frankfurt am Main, Alemania

**Institut für Philosophie

Johann Wolfgang Goethe Universität

sebastianpr@web.de

Frankfurt am Main, Alemania

Fecha de recepción: 19 de febrero de 2007

Fecha de aprobación: 19 de abril de 2007

Resumen: Desde sus inicios en Platón, la teoría estética ha estado obsesionada con la dicotomía entre ser y aparecer (Sein und Schein). De acuerdo con esta dicotomía, la conciencia estética representa un acceso especial a la realidad o una salida fuera de ella. De una u otra forma, la percepción estética se concibe como una fuga ante el presente fenoménico de la existencia humana. El presente ensayo recomienda rechazar esa desastrosa consecuencia. Resulta mucho más plausible comprender la conciencia estética como una forma excepcional de atender a lo presente. Atender a la presencialidad de algo presente —a su aparecer (Erscheinen)— es, según se argumentará, un impulso fundamental de toda percepción estética.

Palabras clave: estética, ser, parecer, aparecer.

Abstract: Since the days of Plato, aesthetic theory has been often obsessed by an alternative between being and semblance (Sein und Schein). According to this fixation, aesthetic consciousness paves the way either to some higher reality or out of the reaches of reality as such. Either way, aesthetic perception is conceived of as flight from the phenomenal presence of human life. This article recommends that this disastrous consequence should not be accepted. For it is far more plausible to comprehend aesthetic consciousness ought as an excellent form of intuiting presence. This turn to the presence of something present —to its appearing (Erscheinen)—, it is argued, is a basic propelling force of all aesthetic perception.

Key words: aesthetics, being, semblance, appearing.

Si imaginamos por un momento a la estética como un vasto edificio en construcción que desde hace siglos viene sufriendo numerosas ampliaciones y añadiduras a manera de un museo que con el tiempo se ha tornado laberíntico, entonces vale la pena preguntarnos cuál de sus múltiples entradas sería la mejor para iniciar un recorrido por su interior. Lo más fácil sería iniciar el recorrido por donde resultase más cómodo el acceso a las diversas salas de exposición, a la librería, al café, al guardarropa y a la sala de proyección. Si tuviéramos suerte, ese acceso ideal sería la entrada principal, a la cual de por sí se envía al visitante cuando pregunta. Pero no contamos con tanta fortuna. La noción de una entrada principal ha caído en

el olvido a consecuencia de las múltiples añadiduras y ampliaciones. En lugar de ello existen innumerables puertas desde las cuales es posible, con mayor o menor éxito, acceder a los distintos espacios. Debemos, pues, antes que nada, iniciar la búsqueda de una entrada favorable que nos lleve al centro de esta construcción.

A continuación quiero dar cuenta de lo que he hallado en mi búsqueda. Me propongo señalar una entrada a la estética que nos conduzca sin rodeos al medio del asunto. Aquí tan sólo me interesa mostrar el acceso, en lugar de recorrer el camino que sigue a partir de él.¹ Voy a dar este paso al interior de la estética por medio de dos ejemplos que han de arrojar luz sobre un punto de partida conveniente. Como sucede en el caso de nuestro edificio imaginario, la estética también tiene múltiples accesos, muchos de los cuales seguramente no son menos adecuados que éste; sin embargo, es justamente este acceso el que yo recomendaría —en caso de que alguien preguntara—.

1. Un bosquejo topográfico

Desde sus inicios en Platón, la filosofía de la estética se ha visto afectada por una dicotomía, que si bien resulta instructiva, también induce al error. A la percepción estética se le ha atribuido la capacidad, ora de ofrecer un acceso especial al *Ser* (*Sein*), ora de instaurar un modo especial de *Apariencia* (*Schein*). La primera concepción considera la percepción estética como un encuentro con las cosas tal como son en realidad y, por lo tanto, como un rompimiento con las apariencias de la existencia. En la segunda concepción, la estética se considera en cambio como un alejamiento frente a la estabilidad y fiabilidad del mundo y de esta forma, como una ruptura con el poder de lo real.

Lo anterior supone, a mi modo de ver, una de las falsas dicotomías que la estética debería superar. La salida resulta visible tan pronto como se repara en el hecho de que las dos opciones son variantes de una tercera vía que ha sido transitada desde hace mucho tiempo, y en la cual la intuición (*Anschauung*) y la reflexión se hallan ambas peregrinando camino al ser o a la apariencia.

La *estética del ser* de corte clásico entiende el acontecer estético como la revelación de un sentido o ser más elevados que de otra forma se encuentran disimulados. Sin embargo, en la discusión actual, hay una variante no clásica, formulada con frecuencia en términos de la teoría de los medios de comunicación,

1 Vide Seel, M. *Ästhetik des Erscheinens*. Carl Hanser, Munich, 2000.

que tiene un papel considerable; esta variante contempla los objetos del arte en tanto que manifiestan la *constructividad* de todo el entramado de lo real. Sin embargo, estas dos versiones de la estética del ser presuponen que las estructuras *generales* de lo real devienen cognoscibles en y a través de la percepción estética; en la composición de tales percepciones resulta visible algo de la constitución fundamental de lo real.

La *estética de la apariencia* rechaza por el contrario el vínculo estrecho entre la realidad como tal y la realidad estética —y consecuentemente niega la posibilidad de una *teoría* epistemológica, ética y estética de la realidad en su integridad—. Para la estética de la apariencia, el terreno —o expresado de forma más radical: el intervalo temporal— de lo estético representa una esfera independiente, desde la cual no es posible inferir la determinación de lo real. La estética de la apariencia describe el proceso de la experiencia artística como un acceso a la esfera desatendida de la apariencia, y esta última se caracteriza por estar fuera del continuo de lo existente.

Cada una de estas posiciones ha sido defendida de muy diversas formas y con distinta disposición para establecer alianzas; basta con pensar en el muy influyente discurso hegeliano acerca del aparecer de lo Absoluto por vía de los sentidos, en la idea nietzscheana del develamiento del carácter de apariencia del mundo cultural a través del arte, o en Bloch y en la estética del surgir a la luz (*Vorschein*) de una sociedad futura mejor. No obstante, la insistencia entre ser y apariencia que se remonta a Platón, establece una dicotomía extremadamente desafortunada. De acuerdo con ella, la conciencia estética o bien allana un camino hacia las cimas de la realidad o bien constituye una salida de sus hendiduras (o ejecuta ambos movimientos simultáneamente). De una u otra forma, la percepción estética se concibe como una fuga ante el presente fenoménico de la existencia humana. La conciencia estética es entendida por ambas perspectivas como una desatención respecto al aquí y ahora concretos del mundo perceptible.

No tenemos por qué aceptar esa consecuencia desastrosa. Hay muchos argumentos a favor de una concepción de la conciencia estética como una forma excepcional de contemplar el presente. Aún tratándose de presentes futuros o pasados, que en su inmensidad acuden a la percepción, incluso en esos casos es necesaria una situación que siempre se percibe en su carácter instantáneo. Atender a la presencialidad de algo presente es un impulso fundamental de toda percepción estética. La conciencia estética aprehende lo real en la particularidad de su ofrecimiento sensorial, es decir, en la simultaneidad y momentaneidad en las cuales se presenta a la aprehensión sensorial. La percepción estética es entendida a

la luz de esta perspectiva como la apertura de una zona del aparecer (*Erscheinen*), en la cual lo real se muestra desde una perspectiva que de otra forma resultaría inaccesible.

El primer punto de referencia de la actitud estética lo constituye, pues, una plenitud simultánea y momentánea del aparecer (*Erscheinen*), y no el ser determinable ni la apariencia irreal.

La idea fundamental consiste sencillamente en traducir la expresión kantiana de un “juego de las facultades del conocimiento”, que en principio no es más que una metáfora terminológica, en una determinación efectiva que abarque en igual medida tanto los elementos objetivos como subjetivos de la práctica estética. Se trata de comprender la percepción estética a partir de sus objetos, y los objetos estéticos a partir de su percepción. En consonancia con esta exigencia puede afirmarse lo siguiente: *la percepción estética es atención respecto a un juego de apariciones* (*Erscheinungen*). Esta interpenetración y conjunción de apariciones se sustrae —tal como lo expuso Kant de forma esclarecedora— a determinaciones tanto prácticas como teóricas. Sin embargo, ello no corresponde a una quimera ni a una proyección, ni mucho menos se trata de una simple ilusión, puesto que para cada persona capaz de ver y oír (y además: de sentir, oler, y saborear) resulta presente esta interacción de elementos sensibles, susceptibles de ser diferenciados, que sin embargo y en tanto que componen un todo, no son determinables. En la experiencia estética no percibimos un *mundo distinto* a nuestro mundo de objetos sensoriales, y no obstante lo percibimos de una forma completamente *distinta*: con un sentido acusado para el aquí y ahora en que acontece la percepción.

Lo que resulta aprehensible es la coexistencia de aspectos que *individualmente* pueden ser determinados. Las apariciones que acuden a este juego no son “objetos indeterminados de la intuición empírica”, como sostiene Kant al inicio de la “Crítica de la razón pura”;² estas apariciones comprenden más bien objetos determinables conceptualmente, y a menudo se trata de objetos determinados en la intuición (*Anschauung*) o de aspectos de la percepción misma. Si contemplo estéticamente el vuelo de una bolsa plástica, estoy contemplando el vuelo de una bolsa plástica, y el hecho de saber qué objeto estoy viendo no interfiere para nada en la intensidad de la contemplación. El punto de partida adecuado para un análisis de la percepción estética no es, pues, un concepto de aparición previo a toda actividad del entendimiento, sino más bien un concepto de lo dado que al

2 Kant, I. *Crítica de la razón pura*. Alfaguara, Madrid, B33, vide B94.

mismo tiempo puede ser conceptualmente aprehendido. Sin embargo, todo aquello que es aprehensible mediante predicados de la percepción, puede ser percibido al mismo tiempo en su particularidad, y precisamente esta última no se agota en conceptos. En cuanto atendemos a este aspecto, el asunto deja de girar en torno a la determinación de un ser de-tal-o-cual-modo, y en lugar de ello atendemos a un juego de apariciones, percibiendo de este modo el mundo empírico a la luz de su *indeterminabilidad* constitutiva.

El aparecer estético no es en primer lugar el aparecer de algo, sino un aparecer de sí mismo. Algo aparece como “sí mismo”, no *en tanto que algo*, ni concebido como *signo de otra cosa*. Toda impresión (*Anschein*) y todo surgir a la luz (*Vorschein*), en el campo de lo estético deben comprenderse partiendo de un aparecer que no está inmerso de antemano en una función de realizar una *presentación* reveladora o iluminadora. Todo aquello que se muestra estéticamente surge de un *mostrarse*, que no siempre implica al mismo tiempo una intención de mostrar. Toda apariencia estética surge de un aparecer que en sí mismo no es aparente. Por esta razón, creo yo, solamente es posible plantear de manera coherente las ideas indiscutibles, tanto de la “estética del ser” como de la “estética de la apariencia”, sobre la base de una estética *del aparecer*.

Esta última no debe limitarse al arte, tanto menos si se pretende hacer justicia a la particularidad de las distintas artes. La representación que tiene lugar en las obras de arte opera en el medio de un aparecer significativo que sin embargo solamente puede ser analizado *junto con* procesos elementales del aparecer que no se dirigen a señalar una acción o describir la presencia de determinados “símbolos” y por lo tanto no son en sí mismos significativos.³ Por supuesto que las obras de arte permiten a menudo un conocimiento denso; pueden transmitir saber, y asimismo su percepción requiere frecuentemente de un saber especial. Y naturalmente el arte también opera de múltiples formas con elementos de la apariencia; el arte finge situaciones, a las cuales no corresponde ninguna realidad más allá de sus ficciones. No obstante, un elemento constitutivo de la percepción de las obras de arte —y por lo tanto un punto de partida conveniente para su teoría— es la atención dirigida a la individualidad fenoménica de sus creaciones.

El primer paso para entrar a la estética debería estar por lo tanto dedicado a esta atención. Este paso se dirige al modo de la atención y a aquello por lo cual ésta se halla atenta. Los objetos de esta percepción pueden ser de cualquier naturaleza;

3 En la necesidad de esta conexión radica la justificación del tratamiento comparativo y complementario de naturaleza y arte en la estética de los siglos XVIII y XIX; *vide* Seel, M. *Eine Ästhetik der Natur*. Suhrkamp, Frankfurt, 1991, capítulo 5.

una pelota por ejemplo, un árbol o un auto lavado de coches. No obstante, voy a ejecutar este paso a través de dos ejemplos tomados *del arte*; por un lado, porque se trata de objetos individuales de la percepción, y por otro lado, porque, respecto a la exposición, cuentan por su carácter estético con la ventaja de ser más que eso.

2. Una bolsa plástica en vuelo libre

En la película *American Beauty*, de Sam Mendes (Estados Unidos, 1999), hay una corta secuencia que merece todos los elogios que en parte le fueron prodigados excesivamente a la totalidad de la película. Se trata del video en el que aparece una bolsa plástica flotando en una corriente circular de aire. Esta escena puede verse en la mitad de la película durante un intervalo de aproximadamente ochenta segundos. Al final, cuando se escucha en el epílogo la voz en off del protagonista muerto, aparece otra secuencia de esta película dentro de la película.

El video está insertado en la ficción de la película de forma clara y al mismo tiempo compleja. Las grabaciones proceden del video-diario en el cual Ricky, un joven de dieciocho años, registra todo aquello que le resulta llamativo. Cuando la película muestra una situación desde la perspectiva de Ricky, aparecen las imágenes de video que éste graba y al mismo tiempo observa en la pantalla de su videocámara. Por medio de las grabaciones de video que Ricky hace de Jane, la hija del vecino, el espectador se entera de su interés por ella. Cuando Jane entra por primera vez a la habitación de Ricky, éste le muestra el video de la bolsa plástica. Según cuenta Ricky, la grabación entera tiene una duración de quince minutos. Mientras los dos jóvenes contemplan el video, comienza a nacer entre los dos la única relación de la película que aún no está destruida. La cita del video al final de la película también da una imagen positiva. La secuencia de la bolsa en el aire ilustra la concepción del protagonista muerto acerca de la belleza de la vida liberada de las ataduras de la convención y de la rutina, y sumergida en la experiencia del instante —una experiencia que el personaje reafirma en retrospectiva a pesar de que le termina costando la vida—.

Sin embargo, en el marco de mi ejemplo el largometraje resulta importante únicamente en tanto que sitúa el video en un contexto. En el video, la cámara capta una bolsa plástica blanca sobre el transfondo de un muro rojo de ladrillo en el que se intercalan pilares blancos. Al comienzo de la secuencia, la bolsa traza círculos sobre la superficie de asfalto gris que se extiende ante el muro. El asfalto está cubierto en parte por la hojarasca de otoño que también se mueve con el viento. Al cabo de unos instantes, la bolsa plástica se eleva (mientras la hojarasca permanece en el suelo) y comienza a ondear de arriba a abajo, desplazándose a lo largo del

muro al mismo tiempo que es seguida por la cámara. En la secuencia que aparece al final de la película, la cámara enfoca la bolsa con el zoom, de modo que apenas resultan visibles el muro y el objeto que ondea en el aire.

El video es mudo en su integridad; no se escucha el sonido del viento, el crujido de la bolsa ni ningún otro sonido. La escena permanece del todo aislada. El acontecimiento pareciera tener lugar en tierra de nadie. Podría tratarse de la pared de un supermercado en las afueras de una ciudad, pero las imágenes no brindan ninguna información al respecto.

Las imágenes no brindan ninguna información, sino que reproducen un acontecimiento único captándolo mediante el manejo de la cámara. La cámara se concentra en el movimiento de la bolsa por medio del zoom, a la vez que genera un movimiento propio. Esa concentración es el sentido estético del video. Tan sólo se trata de captar algo en el proceso de su aparecer. En tanto que algo es percibido de ese modo (sin importar por medio de qué aparato sensorial), nos hallamos en un estado de percepción estética. El video ejemplifica una forma de abordar el mundo exterior que es inherente a toda atención estética. La atención estética se adentra en la individualidad fenoménica de sus objetos o de su entorno, y por extensión, a la irreducibilidad de su presencialidad sensorial.

Por supuesto que es posible determinar un sinnúmero de cosas, bien sea en el momento de la percepción o después, tal como lo he hecho en la descripción anterior de la escena en cuestión: es posible determinar que la hojarasca yace esparcida en el suelo, que hay planchas de asfalto, pilares blancos, que la bolsa se mueve de tal y cual forma, etc. Si descompusiéramos la escena en una secuencia de imágenes estáticas, podríamos emprender un minucioso estudio acerca de la aerodinámica de la bolsa plástica o de la coreografía accidental de la hojarasca esparcida en el suelo. Es posible hacer todo aquello, al igual que es posible hacer cualquier cosa opuesta a la naturaleza estética de cualquier objeto estético (En principio, cualquier objeto estético puede ser tratado de manera no estética, y cualquier objeto no estético puede ser tratado de forma estética.) Sin embargo, ése no es el sentido fundamental del video: no corresponde al sentido en el que Ricky efectúa la filmación del video y su reproducción, ni tampoco al sentido en el cual el video es empleado en la película. El video es un ícono de la percepción (*Anschauung*) estética misma.

Absolutamente todo aquello que es perceptible puede ser percibido en su aparecer. Tan sólo debemos atender a su concreción sensorial, que siempre acontece en el presente, en un aquí y un ahora específicos. Entonces surge ante nosotros en su plenitud fenoménica —y por lo tanto en una dimensión de su realidad que de otra forma permanece desatendida— en cuya percepción le dedicamos tiempo al instante.

En el caso de nuestro video, la insistencia en la realidad del aparecer implica una pluralidad de sentidos, puesto que en el video convergen tres realidades de ese tipo. El video es la reproducción de un acontecimiento real; sin embargo, lo que vemos no es ese acontecimiento sino un video; además, se trata de un video cuyas imágenes fueron filmadas de tal manera que pudieran ser distinguidas a cada instante como secuencias de una videograbación a diferencia de las secuencias del largometraje (en términos de la ficción de la película esto significa que estas imágenes pueden ser distinguidas como una *representación* de la realidad a diferencia de la *realidad* representada). Tanto el acontecer visible *en el video*, como el acontecer *del video*, al igual que la *presentación* (Darbietung) *del video* como video, pueden ser descritos en términos de un juego de apariciones. Nuestra definición mínima del aparecer es neutral frente a estas distinciones. Lo que percibimos cuando percibimos algo estéticamente, sin importar que se trate de un fragmento de la realidad, una representación de la misma o la representación de una representación, es un juego de apariciones que nunca es mera apariencia, sino la conjunción e interpenetración de aspectos fenoménicos.

No obstante, contemplar la danza de una bolsa plástica, ver su imagen captada por la videocámara o presenciar el largometraje en el que aparece la imagen de la bolsa plástica captada por la videocámara, implica diferencias bien importantes puesto que en cada situación acude algo muy distinto al aparecer. En el acontecimiento que da lugar al video, participarían de la percepción otros sentidos además de la vista, como el oído, el tacto y el olfato. En el video, en cambio, contemplamos una coreografía de colores y formas en movimiento, que como usuarios de imágenes ejercitados que somos, percibimos como el vuelo de una bolsa plástica; al mismo tiempo, captamos la coreografía del video que dirige nuestra atención hacia la bolsa plástica, convirtiéndola así en la figura central de esta exploración (El video no representa en absoluto, como Ricky le dice a Jane, un débil trasunto del acontecimiento real, sino que lo transforma en un ornamento vivo y al mismo tiempo desprovisto de sonido). En la representación del video dentro del largometraje contemplamos lo mismo que se aprecia en el video, pero además de ello, vemos la imagen granulosa del video y adicionalmente captamos la secuencia en cuestión como un fragmento de una grabación que es quince veces más larga, y de la cual apenas se nos muestra una fracción. Imaginamos, pues, un video que constituye una obra de arte y que formula a través de medios artísticos toda una escuela de la visión.

Cualesquiera que sean las sensaciones que busquemos, para ello siempre tenemos que estar en el escenario del aparecer. Ello no significa, sin embargo, que la atención hacia el aparecer sea el comienzo de toda *percepción* estética, puesto que

sencillamente esto no siempre ocurre de esa manera. La percepción estética puede comenzar por cualquier lugar, por ejemplo, con la lectura de una crítica o de una teoría, con el despertar en el tren o al escalar una montaña. La tesis que defiende apenas sostiene que un objetivo inherente a la realización de la percepción estética consiste en concentrar la atención en el presente del aparecer. Puesto que ello es así, la *teoría* acerca de esa percepción y de sus objetos haría bien en comenzar el análisis por la presencia del aparecer.

No obstante, aquella teoría debe establecer tarde o temprano diferencias que de una u otra forma ya se encuentran germinalmente en esta escena primigenia y minimalista de la percepción estética.

La realización de la percepción estética puede consistir, en primer lugar, *únicamente* en la concentración ante el aparecer sensorial. En tal caso, la atención se circunscribe a un *mero* aparecer. Ricky molesta a las personas a su alrededor, entre otras razones porque considera que lo marginal es digno de ser contemplado en sí mismo y que como tal es bello. En otra escena, Ricky le cuenta a Jane que en una ocasión vio a una indigente que había muerto congelada y la filmó; cuando Jane le pregunta por qué hizo tal cosa, él contesta: “*Because it was amazing*”. Ricky defiende una estética del asombro contemplativo ante las cosas del mundo y de la vida. Es también en ese sentido como él interpreta la escena de la bolsa plástica: Ricky afirma que en toda su vida no ha visto nada tan bello. Para ambos jóvenes, la carencia de un significado determinado, la ausencia de símbolos y la inocencia de la escena resultan cruciales. En ese sentido, los dos experimentan el vuelo de la bolsa plástica como algo absolutamente bello y que en un mundo desacralizado sólo es posible hallar en la esfera del *garbage*.

En segunda instancia, el video crea al mismo tiempo una atmósfera especial entre los dos jóvenes. Ambos se sienten unidos en la admiración que tienen por ese acontecimiento desprendido que se registra en el video, y que de ese modo se convierte para ellos en símbolo del desprendimiento de su entorno deprimente. Contemplando el video, los dos personajes se aproximan de una forma que en un encuentro no mediado por el video resultaría mucho más difícil. Mientras ambos contemplan el video y Ricky relata la experiencia que para él significó la filmación, Jane toma su mano. El video no solamente transforma la escena que le dio origen en una danza ingrátida de los elementos que la componen, sino que en la percepción conjunta esta danza se transforma a su vez en el aparecer de una *atmósfera* que encaja visiblemente en la situación de ambos observadores.

En tercer lugar, y más allá de la contemplación del instante de un mero aparecer o de la transformación de la atmósfera en una situación determinada, los espectadores del

largometraje pueden experimentar el video como *representación* artística de una forma de encuentro con el mundo, y en consecuencia apreciarlo como proceso de un aparecer *artístico*. Los espectadores aprecian una corta secuencia de una obra de arte, cuya fascinación emana en parte de su aparición fragmentaria durante el largometraje.⁴ Este fragmento, como ocurre con todo fragmento artístico, requiere ser desarrollado por el observador, conduciendo de este modo a la imaginación más allá de las fronteras de lo perceptible. El carácter fragmentario del video contribuye al mismo tiempo a acentuar lo improvisado de la grabación. La cámara se deja llevar por los movimientos del objeto atrapado por ella, acercándose a él y distanciándose a través del zoom. En la pantalla granulosa de la videocámara, tal como se ve en la película, se aprecian las líneas puntuadas verticales y horizontales de la imagen electrónica, todo lo cual le confiere a la conducción de la cámara un gesto de garabato; el discurrir de la cámara corresponde a una *écriture automatique* visual que es arrastrada por todo en el cauce de un sueño lúcido.⁵ El acontecimiento provocado por el movimiento de la cámara deviene el acontecimiento de la representación de un modo de percepción, en el cual todas las interpretaciones y significados quedan suspendidos.

3. Un personaje de Philip Roth lee una línea de Shakespeare

Como quiera que se experimente estéticamente el vuelo de una bolsa plástica, ya sea como acontecimiento real, como documento filmico o como representación artística, las bolsas plásticas en el aire pueden concebirse de otras formas. Corremos detrás de ellas cuando se nos vuelan, las contemplamos como basura que estorba o medimos su trayectoria en experimentos de aerodinámica. Podemos percibir

-
- 4 El vuelo de las bolsas plásticas parece ser un topos del videoarte reciente. El video *Incidents* de Igor y Svedlana Kopistiansky, presentado en 1997 en la IV Bienal de Lyon y en 1999 en el Museo de Arte Moderno de Francfort en versión revisada, muestra durante quince minutos objetos transportados por el viento a través de las calles (y del ruido) de Nueva York, incluyendo bolsas de compras de plástico y de papel. El video-artista suizo Eric Hattan también trabaja con coreografías accidentales que muestran algunas semejanzas con aquellas. El video *Air* (1998) capta por espacio de treinta y cuatro minutos una bolsa plástica movida por el viento en un patio. *Blowing in the wind* (1999) sigue las figuras que traza una tira de papel en el aire. “Ayer”, escribe el artista a la crítica de arte Kathrin Becker, “he visto la película *American Beauty*. La escena de la bolsa plástica podría ser mía, en mi haber tengo obras semejantes”. Hattan, E. *Beton Liquide* (catálogo). Baden, 2000.
 - 5 En tanto que producto de Ricky, el video es un capítulo del diario de un proceso de seducción a la contemplación desapasionada (que sin embargo se transforma en pasión pura en el momento en que Jane se convierte en el objeto primario de su teleobjetivo).

la bolsa estéticamente o asumiendo una actitud distinta y en ocasiones podemos comportarnos estéticamente al mismo tiempo que asumimos una actitud diferente respecto al mismo objeto. Lo mismo ocurre con todo aquello que es o puede ser objeto de nuestra percepción sensorial, ya sea que se trate de sonidos, texturas, sabores o también signos escritos y audibles.

La novela *I Married a Communist*, de Philip Roth, trata en su superficie acerca del matrimonio imposible entre el agitador comunista Ira Ringold (alias Iron Rinn) y la actriz Chava Fromkin (alias Eve Frame). Sin embargo, el núcleo de la novela lo compone la relación entre Nathan Zuckerman, figura que en esta novela funge de nuevo como *alter ego* de Roth, y Murray Ringold, hermano mayor de Rinn. Al inicio de la novela Zuckerman evoca el recuerdo del mayor de los hermanos Ringold, quien era profesor de literatura inglesa en la escuela secundaria, y muy admirado por Zuckermann. La novela acaba con una visita del anciano Ringold en casa de Zuckermann, quien también ha envejecido, en la cual Ringold narra el transcurso y el final de la trágica historia de su hermano menor. Después de la dramática ruptura de su matrimonio, Ira resuelve asesinar a su mujer y a su hijastra. Ira ya había cometido en su juventud un asesinato; en aquel entonces su hermano le había ayudado a ocultar el crimen. El anciano Ringold está convencido de que también en esta ocasión su hermano le hará de cómplice en el crimen que está por cometer. El antiguo y entusiasta profesor de literatura describe lo que atraviesa por su mente de la siguiente forma:

“Y así el carrusel del tiempo trae sus venganzas...” ¿Reconoces esta frase? Es del último acto de *Noche de Reyes*. Feste, el payaso, se la dice a Malviolo, poco antes de que Feste cante esa hermosa canción, antes de que cante: “Hace mucho que el mundo comenzó./ con, ¡hola!, el viento y la lluvia”, y la obra termina. No podía quitarme ese verso de la cabeza. “*And thus the whirlgig of time brings in his revenges*”. Esas “ges” criptográficas, la sutileza con que pierden intensidad... esas “ges” duras de *whirlgig* seguidas por la “ge” nasalizada de *brings* y la “ge” suave de *revenges*. Las “eses” finales... *thus brings his revenges*. La sorpresa siseante del sustitutivo plural *revenges*. Las consonantes se me clavan como agujas; y las vocales palpitantes, la marea ascendente de su tono en la que me sumerjo. Las vocales graves que ceden el paso a las vocales contralto. El alargamiento agresivo de la vocal “i” poco antes de que el ritmo cambie de yámbico a trocaico y la prosa doble el recodo redondeado hacia el alargamiento. I breve, i breve, i larga. I breve, i breve, i breve, ¡bum! Venganzas. Trae sus venganzas. *Sus venganzas*. Sibilante. ¡Suuuus! Cuando regresaba a Newark con las armas de Ira en el coche, esas diez palabras, la red fonética, la omnisciencia general... tenía la sensación de que me asfixiaba dentro de Shakespeare.⁶

6 Roth, P. *Me casé con un comunista*. Alfaguara, Madrid, 2000, pp. 434-435. “(...) ‘*And thus the whirlgig of time brings in his revenges*.’ *Line of prose*. Recognize it? *From the last act of Twelfth Night*. Feste the clown, to Malviolo, just before Feste sings that lovely song, before he sings,

No hay nada más que añadir a lo anterior. Deben de existir muy pocos pasajes en la historia de la estética que al mismo tiempo conjuren y analicen con tal claridad la sensualidad textual de la literatura. Aquí tenemos, al igual que en el caso del video dentro de la película, una duplicación artística; por boca del personaje del profesor de literatura, Roth dramatiza la línea shakespeariana, en torno a cuya energía dramática gira todo el pasaje citado. Sin embargo, el apasionado comentario del profesor no tiene por objeto un poema, como lo subraya el mismo Murray, sino una “line of prose”. Por supuesto que la sensualidad literal de la línea shakespeariana no es puramente literal: sin disponer de la capacidad para apreciar el sentido de las palabras no se aprecia el sentido de su sensualidad. La sensualidad y el sentido se refuerzan mutuamente originando un gesto idiomático al cual le corresponden las cualidades que atribuye a su objeto. De este modo, las palabras de Shakespeare se transforman en signos miméticos que muestran justamente aquello que las palabras enuncian acerca del transcurso irrevocable del tiempo.

Aunque no siempre de forma tan dramática, todo aquello ocurre en la literatura frecuentemente. El sonido, la elección y disposición de las palabras, su ritmo y el de las oraciones y párrafos, la puntuación, todo ello comprende un amplio espectro de medios de fraseo literario, de los cuales la prosa apenas si se sirve en menor medida que la lírica. A través de estos medios, la plasticidad del lenguaje aparece de un modo que en el empleo convencional del lenguaje se halla ausente. Esta forma de aparición de la lengua no es en modo alguno un privilegio exclusivo de la literatura, sino que ocurre siempre que las palabras llaman la atención por su disposición sonora o visual, ya sea en el cuchicheo amoroso, en los titulares de prensa o en los mensajes publicitarios.⁷ Ocurre cuando el lenguaje en sus diversas

‘A great while ago the world begun, / With hey ho, the wind and the rain, / and the play is over. I couldn’t get that line out of my head. ‘And thus the whirligig of time brings in his revenges.’ These cryptogrammic g’s, the subtlety of their deintensification – those hard g’s in ‘whirligig’ followed by the nasalized g of ‘brings’ followed by the soft g of ‘revenges.’ Those terminal s’s ... ‘thus brings his revenges.’ The hissing surprise of the plural noun ‘revenges.’ Guhh. Juhh. Zuhh. Consonants sticking into me like needles. And the pulsating vowels, the rising tide of their pitch – engulfed by that. The low-pitched vowels giving way to the high-pitched vowels. The bass and tenor vowels giving way to the alto vowels. The assertive lengthening of the vowel i just before the rhythm shifts from iambic to trochaic and the prose pounds round the turn for the stretch. Short i, short i, long i. Short i, short i, short i, boom! Revenges. Brings in his revenges. His revenges. Sibilated. Hizzzzzuh! Driving back to Newark with Ira’s weapons in my car, those ten words, the phonetic webbing, the blanket omniscience ... I felt I was being asphyxiated inside Shakespeare’. Vide Roth, P. *I Married a Communist*. Houghton Mifflin, London, 1998, p. 302.

7 “Il mio mito e infinito, ammete Rossi”, rezaba un titular de la *Gazzella dello Sport* en el verano de 1982, cuando el seleccionado italiano de fútbol jugaba una primera ronda desastrosa en el mundial de España sin que su delantero estrella hubiese anotado un solo gol (antes de que el

formas no solamente es oído, visto o leído *en concordancia* con, *además* de o en *oposición* a su significado convencional, sino que además es contemplado en función de su aparecer sonoro, rítmico y visual.

4. Retorno al punto de partida

No obstante lo anterior, se ha vuelto casi un lugar común achacarle al arte moderno la tendencia a abandonar todo lo relativo al aparecer. Pero en este escrito no pienso argumentar nuevamente en contra de esa concepción errada.⁸ Aquellas obras de las artes plásticas, de la música o la literatura que aparentemente asumen una posición indiferente frente al aparecer suelen referirse, bien sea a *otro* modo de aparecer, y si no es así, exploran las *condiciones* del aparecer artístico. Un rechazo artístico a todo contacto sensorial en favor de ideas, conceptos u otro “software” no hace parte de esta estrategia, puesto que un rechazo *artístico* acontece solamente cuando éste crea una irritación sensorial propia, por medio del cual se convierte a su vez en un acontecimiento fenoménico inconmensurable.

Por ello, una estética actual de *las artes* también debería establecerse en el escenario del aparecer. Los objetos del arte reciente y actual obtienen su significado emocional y atmosférico, reflexivo y cognitivo, su sentido moral y político a través de los procesos, las energías y las constelaciones conjuradas en el aparecer. Si lo anterior es cierto, entonces puede concluirse que la estética comienza por los sucesos del aparecer *en general*, y no por el arte en particular: la estética comienza allí donde dejamos a algo ser tal como aparece en el aquí y ahora. En este aparecer se cruzan en cualquier lugar los caminos más diversos de la estética.

En este cruce de caminos se halla la respuesta a la pregunta de Hegel acerca de la “necesidad” de la conciencia estética⁹ y su significado innegable para la vida humana. Por supuesto que la conciencia estética del presente no representa ni el único ni el modo más importante de orientarse en el presente. Todo aquel que quiere

equipo emprendiera en octavos de final su marcha triunfal al título y Rossi iniciara su carrera para convertirse en el “jugador del torneo”. “I like Ike”, rezaba en los años cincuenta un mensaje publicitario de la campaña presidencial del general Eisenhower, al cual Roman Jakobson habría de dedicarle una consideración iluminadora. *Vide* Jakobson, R. *Linguistik und Poetik*. En: *Poetik*. Suhrkamp, Frankfurt, 1979, pp. 83-121.

8 *Vide* Seel, M. *Ästhetik des Erscheinens*. *Óp. cit.* pp. 192 y ss.

9 Hegel, G.W.F. “Vorlesungen über die Ästhetik I-III”. En: *Werke in zwanzig Bänden*. Tomos 13-15. Suhrkamp, Frankfurt, 1969.

realizar algo práctico debe orientarse respecto al aquí y ahora de un modo *distinto*. Para ello debe atenerse a lo que está dado en el presente y a lo que puede esperar partiendo de él, determinándolo y fijándolo, a diferencia de la reacción estética, que no se sostiene en ese aferramiento del presente. En ello radica precisamente la diferencia fundamental entre la percepción estética y cualquier otro tipo de tanteo teórico y práctico: la percepción estética nos permite obtener un sentido del paso del presente de la vida.

Este sentido puede desarrollarse o atrofiarse, tanto en un plano individual como grupal, informal como institucional, o cultural y social. Este sentido es una facultad central del ser humano, que en su ejercicio ha estado sometida a lo largo de la historia a un permanente cambio. Su importancia relativa en la economía de la cultura es variable. Así como sin la *capacidad* de percepción estética los objetos estéticos dejan de existir por fuera y al interior del arte, aunque estos objetos existan independientemente del acto de *efectuar* esta percepción, y a pesar de que en el acto de ser percibidos se muestren como un juego *objetivo* de apariciones, así también la existencia estética del presente es un estado que en la vida individual y colectiva puede resultar más o menos accesible en un momento determinado. Por lo tanto, con el atrofiamiento del sentido estético se perdería una receptividad y sensibilidad personales y colectivas para todo lo que en el presente histórico del aquí y ahora está *en el medio* de toda mediación histórica y biográfica, social y colectiva, y que es capaz de mover y conmover *inmediatamente* provocando la fantasía y la reflexión. Sin embargo, por más importante que resulte este significado sismográfico de lo estético para el auto examen de las culturas, no deja de ser más que un efecto secundario del comportamiento estético. El sentido primordial de éste yace en sí mismo; en un encontrarse a sí mismo que se efectúa como un encontrar el mundo, y que no va más allá de este mismo encuentro. En ese encuentro los seres humanos cuentan con una de sus mejores posibilidades de dejarse ser en el tiempo de su existir.

Bibliografía

1. HATTAN, E. *Beton Liquide* (catálogo). Sin ed., Baden, 2000.
2. HEGEL, G. W. F. *Werke in zwanzig Bänden*. Tomos 13-15. Suhrkamp, Frankfurt. 1969.
3. JAKOBSON, R. *Poetik*. Suhrkamp, Frankfurt, 1979.
4. KANT, I. *Crítica de la razón pura*. Alfaguara, Madrid, 1998.
5. ROTH, P. *Me casé con un comunista*. Alfaguara, Madrid, 2000.

Un paso al interior de la estética

6. SEEL, M. *Ästhetik des Erscheinens*. Carl Hanser, Munich, 2000.

7. _____. *Eine Ästhetik der Natur*. Suhrkamp, Frankfurt, 1991.