

RESISTENCIA Y POÉTICA

¿RESISTIR LA GLOBALIZACIÓN O SU APARIENCIA?

FERNANDO FRAENZA

Doctor en Bellas Artes Profesor UNC Córdoba

<https://dx.doi.org/10.12795/astragalo.2018.i24.10>

La expresión *poética* (y en un sentido equivalente, *estética*) refiere, por un lado –como sostenía Umberto Eco– (como sustantivo),¹ al *proyecto operativo* o a *la idea de un modo de formar*, es decir: esa idea del arte que se configura en –o se sigue de– las obras de arte o de los textos que, por diversas razones, podrían tenerse por estéticos. Además, en otro sentido (también equivalente a *estética*), la expresión *poética* (ahora como adjetivo especificativo) refiere a una propiedad –si bien, histórica y contingente hemos de recalcar– de las obras de arte: *estar articulada de manera ambigua, incorrecta o enigmática, teniendo en cuenta el sistema de relaciones*

que el código o hábito cultural vigente representa. Entendemos por *ambigua*, el hecho de que resulta extremadamente informativa, porque depara numerosas selecciones alternativas o equiprobables, exigiendo un esfuerzo de interpretación, permitiendo descubrir múltiples direcciones de interpretación y quedando al borde del rumor.² La primera referencia del término –como sustantivo– es aceptable y normalmente recurrida para mencionar y diferenciar taxonómicamente ciertos conjuntos de producciones espacial y temporalmente localizadas (locales, resistentes, post-coloniales, etc.); mientras que

¹ Véase Eco U., *Il problema della definizione generale dell'arte*, en *Rivista di Estetica* 8, 1963, pp. 215 y ss. Y también *Due ipotesi sulla morte dell'arte*, en *Il Verri* 8, 1963, pp. 59-77. Ambos artículos, vueltos a publicar en Eco U., *La definizione dell'arte*, Mursia, Milano, 1968. Hay traducción castellana de Rosario de la Iglesia, *La definición del arte*, Barcelona, Ed. Martínez-Roca, 1968.

² Véase Eco U., *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962. Hay traducción castellana de Francisca Perujo, *Obra Abierta, forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, Barcelona, Seix Barral, 1965. Y también, Moles A., *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion, Paris, 1958. Hay traducción castellana de Domingo Cardona, *Teoría de la información y percepción estética*, Gijón, Ediciones Iúcar, 1976.

la segunda –como adjetivo–, se fluidifica y se pierde en la aceptación de lo global y raya –por decirlo de una manera suave– en lo trascendental.

Estos dichos sobre el segundo sentido del término poética pueden parecer –por lo menos en alguna medida– piadosos o conservadores respecto de lo que creemos en cuanto propiedad suprahistórica de los fenómenos estéticos, aún en una época en la que parece haber muerto definitivamente la doctrina estética (al menos como doctrina filosófica). Y estas sospechas, consideradas un poco torpemente, parecen tener sus buenas razones pues nuestro supuesto podría formularse de la siguiente manera: aunque los fenómenos estéticos no puedan explicarse como realización sensible o analógica de la racionalidad filosófica (como lo pretendieron Kant y Hegel), ni como manifestación de un fundamento trascendental de la humanidad, sí podría reconocerse en ellos (como pensó –ahora sí– Theodor W. Adorno) una suerte de *contraejemplo de plenitud y autenticidad*, enfrentado a un modo de ser no estético caracterizado por la carencia y la inautenticidad.

Hablamos de un contraejemplo cuya estructura, a su vez, podría explicarse a través de la descripción del tipo particular de *ratio difficilis* alentada históricamente por la economía política del arte autónomo (ligada a su semi-inutilidad y a su semi-libertad).³

POÉTICA, ENIGMA Y VERDAD

La experiencia de recepción de la obra de arte auténtica se caracteriza, según Theodor W. Adorno por ir y venir, sin resolverse, entre una comprensión (reproductora) y la obligación

o el requerimiento de un empeño reflexivo o analítico (como luego diremos: más que hermenéutico). Así se explica una dialéctica entre comprensibilidad e incomprensibilidad de la obra de arte, en la que la oposición o relación entre ambos extremos, comprensión (circular) y reconstrucción (crítica), aun siendo constitutiva para la experiencia de *asimilación y acomodación artística*⁴ no implica la reducción del tipo de ambigüedad y equiprobabilidad enigmática que Adorno atribuyó a las obras de arte; propiedad por la cual, éstas –o al menos algunos de sus niveles de sentido– no podrían ser aprehendidos de manera sintagmática corriente, como objetos insertos en una determinada circularidad hermenéutica.

No obstante, la poeticidad propia de la obra de arte legítima no permanecería irremediablemente en su condición de silencio. Si bien como enigma, se presenta irresoluble ante un proyecto de interpretación fundado en las experiencias previas en el trato con los géneros artísticos, su resolución –parcial, incompleta y provisional– se vuelve posible, mediada por una reconstrucción filosófica que descifraría además, lo que –también– Adorno considera es su *contenido de verdad*. Sería esto, dice, y nada más, lo que justifica todo esfuerzo poético (como experiencia de producción y recepción).

Entiéndase, el arte no sería tan sólo asunto del pasado (o asunto arqueológico), únicamente en la medida en que posea algún grado de autenticidad o actualidad, es decir, en la medida en que pueda ser –al menos parcialmente en alguno de sus niveles de sentido– algo incomprensible o irreconocible en tanto que arte.

³ Por ser el arte, como sostiene Adorno, *autónomo* y, además, un *hecho social*.

⁴ En un sentido que no difiere grandemente del significado que Jean Piaget otorga a estos términos: *asimilación y acomodación*.

Vale decir, en la medida en que se resista –en función de su dimensión poética– a su apariencia y su asimilación mismamente artísticas. Los textos poéticos serían accesibles –entonces– a un desciframiento meta-hermenéutico que se dispone más allá de la pretensión de sentido o valor artístico asociados a éstos.

Ahora bien, esto que acabamos de decir acerca de la dimensión poética y *solución del enigma* de la obra de arte –según diversos autores, entre ellos Albrecht Wellmer– debería proporcionarnos una determinada perspectiva interpretativa de la muy conocida sentencia adorniana respecto del carácter incumplido de la promesa de felicidad del arte.

¿En qué sentido? Veamos: por una parte, Adorno, actuando como un filósofo tradicional, afirma desde el exterior, qué son y qué hacen los textos poéticos, y qué permiten experimentar realmente, en verdad y como verdad. Pero, por otra parte, traspasa la fenomenología de la experiencia estética e instala la dimensión poética en un proyecto filosófico que trata de otras cosas diferentes al arte, tales como la verdad y el conocimiento del absoluto, el sentido de la historia y la posibilidad de la vida buena.

En principio, la idea de una transparencia del sentido, de una posible presencia de lo absoluto o –como dice Adorno– de una *felicidad presente sin apariencia*, es impensable, al menos incomprensible. Sin embargo, ¿cómo salvar la idea de verdad? Pues, a través de una perspectiva –como sostiene Jürgen Habermas– ... *irónicamente asumida, de una razón objetiva que consideraban irrevocablemente destruida*.⁵

⁵ Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns. band 1, Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981. Traducción castellana de Manuel Jiménez Redondo, *Teoría de la acción comunicativa I, Racionalidad de la acción*

O bien, como dice Wellmer: siendo metafísico en el momento del derrumbe de la metafísica. De todos modos, no está claro cómo esta teología negativa (o la fuerza de esta especie de razón objetiva) está involucrada en la propia experiencia de los textos poéticos que la mera hermenéutica (o recepción sintagmática) no llega a resolver, en función de lo cual requerimos de una meta-hermenéutica. ¿Cómo una promesa de felicidad puede ser la verdad del arte si, precisamente, su naturaleza poética nos impide comprender sus enigmas? En su *Teoría estética*,⁶ Adorno intenta comprender la dimensión poética recomponiendo la relación entre el contenido utópico de las obras de arte, la verdad, la falsedad y la *apariencia*.

VERDAD Y APARIENCIA

Siendo los objetos de arte, unos objetos del mundo, *aparecen* institucionalmente como si estuvieran separados del cosmos no artístico. Esta suerte de ficción es lo que Adorno llama *apariencia estética*. Este aspecto de las obras *aparenta* que es posible en el mundo algo que no lo es. Motivo por el cual, dicho momento se suele explicarse en noción de *forma*, también en su acepción adorniana: aquel tipo de orden o coherencia interna (para sí y no para otra cosa) que las obras legítimas exhiben, que las separa del resto del mundo no-artístico.

Por el contrario, la obra como cosa *en sí*, es el momento contrario a la apariencia: la *expresión*, también en su acepción adorniana

y *racionalización social*, Madrid, Taurus, 1990, iv. [p.480].

⁶ Theodor W. Adorno, *Asthetische Theorie*, editada por G. Adorno y R. Tiedemann (*Gesammelte Schriften*, 7), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. Traducción castellana de Jorge Navarro Pérez, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004.

restringida. Se trata de una suerte de presencia objetiva, sintomática, indicial, más próxima a lo real. Que apunta a cosas y situaciones no-artísticas, tales como procesos sociales e históricos que sedimentan en la obra de manera objetiva. Dicho de otra manera: la expresión podría entenderse como la presencia indicial de lo real en la ilusión simbólica irradiada por la obra de arte. Si bien ésta parece ser algo más de lo que es –de lo que auténticamente tenemos en frente–; al mismo tiempo, permanece siendo rebatida por una especie de *pulsión antiestética* o apego por la realidad y verdad.

Si el arte fuera pura apariencia, cabría pensar que sería sólo mercancía, y si fuera pura expresión, sería realidad no-artística –no reconocible como arte– es decir, desbordaría de los límites del arte. Siendo apariencia y a la vez expresión, el arte oculta algo y a la vez lo muestra, que es falsedad y verdad, que es ideología y autocrítica en potencia. La dimensión poética, en el segundo sentido de nuestro primer párrafo, aseguran o conservan *expresión* (indicial no convencional) en el dominio de la *apariciencia* (simbólica convencional). Razón por la cual, la instancia moderna avanzada en la cual lo poético ha saturado la obra de arte, tal como sucedió durante las vanguardias o las neovanguardias más auténticas, implica una *crisis de la apariciencia*.

Por otra parte, para Adorno, con todo, la *apariciencia* es entendida como aparición de lo verdadero en un sentido filosófico o mejor –si se quiere– epistemológico, en el marco ya de una suerte de teoría del conocimiento, que constituye parte de lo que se integra –a veces– en la denominada *filosofía de la reconciliación*. ¿Qué es lo que allí se concilia? Pues, en alguna medida, se trata de la conciliación de la unidad y la

multiplicidad, y no tanto, como suele tenerse: conciliación entre espíritu y naturaleza o razón y sensibilidad.

Esta homologación entre *lo aparente en el arte* y lo verdadero, que carece (empíricamente) de existencia aquí y ahora, no atañe sólo a la utopía del arte sino a un destino quimérico del pensamiento en general. La apariencia de lo bello [como apariencia de la reconciliación, tal vez como exigencia de una suerte de *contexto de descubrimiento* (en un sentido epistemológico), ¿como exigencia o llamada a la *abducción*?] es, vistas las cosas de este modo, el lugar de la verdad poética. El contenido utópico no podría separarse de un determinado contenido de verdad de la obra de arte.

Adorno sostiene que a la verdad, las obras de arte, tanto las tradicionales (con su apariencia intacta) como vanguardistas (con su apariencia criticada pero finalmente conservada a toda costa [no sin flagranza poética]), la tienen como apariencia de *lo que carece de apariciencia*, tal vez, como representación falsa de lo que no es ya representación de algún tipo sino *continuum pre-semiótico* (expresión). Hablamos de una verdad que tiene la apariencia como falsía de un cierto grado de pureza. Verdad como una de la más destiladas y ejemplares fetichizaciones de la mercancía.

En este contexto, lo que carece de apariciencia es lo que aún no estaría mediado por el signo. *En el concepto de lo que carece de apariciencia –dice Wellmer– se entrelazan de una manera peculiar y hasta vertiginosa las ideas de lo absoluto, de la reconciliación, del aún-no-ser y de la verdad.*⁷ Este vértigo del que habla Wellmer –

⁷ Albrecht Wellmer, *Das Versprechen des Glücks und warum es gebrochen werden muss*, en Otto Kolleritsch (comp.), *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des*

que es epistemológico y a la vez poético— atañe también a la verdad práctica, porque la idea de una verdad última⁸ o completa estaría conectada con aquellas de un orden moral perfecto, de una situación de intercambio simétrico y —se quiere, como horizonte— de una significación transparente.

Por eso, Wellmer dice que la esencia de este entrelazamiento (del aún-no-ser y de la verdad) es la idea de una *felicidad presente sin apariencia*; por tanto, la apariencia de lo que carece de apariencia sería, no en último término, la de una felicidad presente sin apariencia. Hablamos de un tránsito de lo científico a lo práctico al que Wellmer se refiere en los siguiente términos: *La promesa de felicidad estriba, por tanto, en la apariencia de lo bello, en tanto es la apariencia de la presencia de lo absoluto, apariencia de lo que carece de apariencia y en ello, al mismo tiempo, la aparición de una felicidad presente sin apariencia.*⁹ Por esta última razón, la poética es contraejemplo de plenitud y autenticidad, enfrentado a un modo de ser no poético.

Sin embargo, la idea de lo absoluto, la de una felicidad presente sin apariencia sigue siendo impensable, inimaginable e imposible de ser construida socialmente por un acuerdo racionalmente motivado, asentado en una ley justa, o siquiera claramente enderezado hacia dicha ley. La filosofía o la ciencia no pueden

Harmonischen in der Musik, Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik, Vienn & Graz, Universal Edition. Traducción castellana de Peter Storandt Diller, *La promesa de felicidad, y por qué tiene que permanecer sin ser cumplida*, en Albrecht Wellmer (2013) *Líneas de fuga de la modernidad*, Buenos Aires, FCE, pp.277-299.

⁸ O la circunstancia que exige o propicie la creación o el descubrimiento de una hipótesis de verdad absoluta, como horizonte de sentido.

⁹ Albrecht Wellmer, *Ibid.*

sino rodear la idea de lo verdadero o lo justo de manera inconclusa (aporética) pero la poética o los textos poéticos lo harían presente —de algún modo— a través de la *apariencia estética*, así como de la posibilidad de su crisis.

La apariencia (fraudulenta, engañosa o —básicamente— ideológica) de los conjuntos sensibles que se reconocen legítimamente como arte no constituye ya —mismamente— una visión (o representación *natural* [icónica])¹⁰ de lo que es; por más que la experiencia de recepción sintagmática de la obra de arte esté normalmente —mucho más de lo que puede imaginarse— embebida de fuerte convicción y plena esperanza en los resultados del arte en cuanto cercana presencia de lo absoluto. Con la apariencia que las anuncia (o las delimita del mundo corriente), las obras de arte no muestran lo que es, sino que se comportan (digamos, ante el teórico crítico) como ejemplos más o menos flagrantes de la apariencia o de un tipo de apariencia (o de posibilidad de fetichización [pues son el más ejemplar entre los diversos tipos de fetiches-mercancía]).

Esta promesa de felicidad no se cumple, es más, no puede sino permanecer incumplida. Porque la obra de arte (la auténtica, la actual, la que avanza en la historia) dependería (para serlo) —por definición adorniana— de su relación como *índice* (o como *expresión*) con una realidad que invalida una y otra vez la apariencia de lo bello, desmintiendo la promesa de felicidad.

Es parte del concepto del arte, inclusive como fenómeno histórico, que no pueda pensarse sino de manera bipolar como promesa que se desmiente, como apariencia que desemboca

¹⁰ Inclusive cuando hablamos de un arte que —por su condición posaurática— debería estar del todo desencantado.

historia del arte		posthistoria
bellas artes tradicionales	vanguardias y neovanguardias	arte posaurático
poeticidad (-)	poeticidad (+)	¿poeticidad?
apariciencia íntacta	crisis de la apariciencia	apariciencia <i>no mediada por el orden sensible de la obra</i>
obra orgánica lograda	crisis de la categoría de obra de arte	restitución de la categoría de obra de arte <i>no mediada por el orden sensible</i>

I1 Historia, poeticidad, apariciencia y tipo de obra

en su propia crisis. El cumplimiento –siquiera progresivo (*in a long run*, por emplear la expresión peirciana)– de la promesa del arte podría pensarse sólo asociado a una desaparición de los textos poéticos, de su desaparición como algo que es más que un arte dedicado al entretenimiento y a la manipulación corriente. En un mundo reconciliado en un sentido circunscrito; en el que el despliegue desenfrenado poético del arte ha resuelto el enigma de sus efectos, o sea, ha hecho visible la carencia de todo efecto social específico de las artes (como algo sustan-

tivamente distinto del consumo cultural), la diferenciación entre arte y realidad no artística ya no tendría razón de ser, y la promesa de felicidad –en un sentido restringido (como punto de fuga imaginario [a lo Goethe, a lo Bourdieu], como principio según el cual el carácter incognoscible de algo no debe poner límites a su búsqueda)– se habría cumplido por una poética que pone en crisis la apariciencia estética. Son pocos los prójimos del arte global que no retroceden y se espantan ante esta consecuencia radical, convirtiéndose en consumidores y proveedores de

servicios culturales, inclusive pseudo vanguardistas, filo montajísticos, post-coloniales, etc.¹¹

Como se sabe, algunos autores, como el ya mencionado Albrecht Wellmer, o Peter Bürger,¹² entienden que buena parte de la *Teoría estética* puede interpretarse en clave de una deconstrucción poética de las figuras idealistas de la reconciliación en el marco de lo estético. Adorno lleva a cabo este procedimiento crítico revisando las categorías de la estética idealista en contrastación con la experiencia poética empírica a lo largo de la historia del arte, y sobre todo en el filo de esta historia (el desencantamiento poético de dicha historia), para concluir en que lo bello artístico no es, como cabe para una estética idealista, la reconciliación entre sensibilidad y razón, sino más bien un entrelazamiento histórico y dialéctico, pleno de tensiones, al interior –por decirlo de una manera– de un proceso de secuencias (de pretensiones e intelecciones) articuladas y contrapuestas que constituye –en su marcha!– la obra de arte (o las obras de arte en una serie o red discursiva). Este concepto adorniano de *obra de arte como proceso* va contra la comprensión tradicional de la obra en su unidad y contra una comprensión de experiencia estética ligada a la presencia de un significado que aparecería de modo sensible y que revelaría una verdad más profunda.

Por el contrario, la obra de arte y su experiencia no serían sino una corriente en la que se alternan y solapan elementos miméticos y técnicos, aparentes y expresivos (poéticos),

de forma y de disonancia (poética), configuraciones negativas (poéticas) y copias positivas, todos ellos en un proceso ilimitado. Si damos lugar al carácter procesual de la obra de arte, la reconstrucción de su experiencia ya no puede ser integrada por la metáfora de la reconciliación (en un sentido generalizado).

Al proceso del arte histórico parece corresponderle en lugar de las figuras idealistas de la reconciliación, la figura poética de una *estructura de las revoluciones artísticas*¹³ o bien, de un quebrantamiento de la ley (positiva) de la artísticidad aparente por parte de los aspectos expresivos o poéticos de la propia mutabilidad (negativa) del arte. Para Adorno, es fundamental la experiencia poética radical de la vanguardia, desde la cual se sigue una nueva comprensión inclusive del arte aurático tradicional.

Se podría pensar que en el frenesí poético el arte moderno radical queda expuesto y se reclama crudamente una reflexión sobre aquello que en el arte aurático ya se escabullía (como un grado de disonancia poética leve) de las figuras idealistas de la reconciliación. Estos elementos poéticos, antes invisibles o presentes sólo como un pequeño ruido, empañamiento o interferencia mundana (en capas diversas que van desde los aspectos morfológicos de las obras hasta los regímenes de ilusión y verosimilitud en los que se inscriben) son dotados de un sentido renovado capaz de aproximarnos a una determinación reajustada del principio constructivo de la obra. Una nueva comprensión (diagonal) de la obra de arte tradicional, cuyo reconocimiento sintagmático parecía del todo asegurado, descompone su aura de unidad y valor.

¹¹ OC, [p.199]

¹² Peter Bürger, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1983. Hay traducción castellana de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, *Critica de la estética idealista*, Madrid, Visor, 1996.

¹³ Inclusive adoptando un sentido próximo al que formula Thomas S. Kuhn para las revoluciones científicas.

En términos históricos, según autores como Rose Subtonik o Edward Said, de esta actualización del sentido del viejo arte –a partir del saber que proporciona la experiencia del nuevo arte– se siguen dos consecuencias teóricas.

- (1) Para los historiadores corrientes, se disuelven ciertos malentendidos convencionales que opacaban nuestro actual conocimiento de la tradición de manera que las viejas obras renuevan su accesibilidad en una nueva presencia.
- (2) Para el teórico crítico se pone de manifiesto o se confirma –otra vez– que las obras de la tradición se convierten en material de obras nuevas, pero no en el mero sentido de convertirse en un insumo para la realización con fines artístico institucionales de nuevas obras,¹⁴ sino, además y principalmente, en el aspecto que permite comprender cómo, en la fuga de interpretaciones sucesivas y argumentos enfrentados en los que participan quienes se ocupan de la obras –deriva a la que referiremos en lo sucesivo en este ensayo– intervienen no sólo los enunciados lingüísticos sino las propias obras, es decir, los enunciados semióticos generales que forman parte de la producción artística misma.

REBELIÓN Y CONSUMO

Por todo lo dicho, entendemos junto a Bürger y Wellmer que aquello a lo cual Adorno localizó en el arte moderno radical y denominó rebelión contra la apariencia es –principalmente– una

rebelión poética *intra-estética*. Desperdiciamos esta idea de Adorno si, como sucede en una lectura más correcta, la orientamos hacia la insalvable distancia entre un estado de reconciliación y la negatividad del estado real del mundo que obligaría al arte, en un cierto momento y a causa de lo terrible de la verdad, a evitar la apariencia de reconciliación (a eludir la ilusión de una reconciliación ya existente).

Wellmer dirá que

*la rebelión contra la apariencia es –hablando de manera paradójica– una rebelión no contra la apariencia, sino contra la apariencia de la apariencia; esto quiere decir que en ella no se cuestiona la apariencia estética como tal sino su depotenciación en cuanto apariencia estética: depotenciación que ocurre en todos aquellos casos en los que una experiencia estética reducida a un “enaltecimiento” aurático –sea por medio de las convenciones, de la costumbre y de la industria de la cultura o bien mediante una acción focalizada– ya no percibe la apariencia estética en su carácter específico de apariencia.*¹⁵

Este autor sostendría que la crítica adorniana de la apariencia, que es efecto de la recepción del anti-arte de vanguardia, no sería una rebelión contra la apariencia (en cuanto engaño históricamente seleccionado en el que se consolida un poder ilegítimo), sino contra cierta flaqueza de la falsedad de la apariencia (ante el filósofo). No se cuestiona la apariencia estética como tal, sino su desgaste histórico en cuanto

¹⁴ En el mejor de los casos nos encontraríamos con un Beethoven precursor de Arnold Schönberg.

¹⁵ Albrecht Wellmer, OC, 2., [p.285].

apariencia estética, que se evidencia hacia el fin de la era del arte cuando artefactos indiscernibles (carentes de toda maestría en la producción de una apariencia con carácter específico) adquieren desde fuera, su carácter aurático (sociológicamente elitista o diferenciador) por medio de un ritual convencional, como parte selecta de la industria de la cultura.

Tal vez exponer las cosas de este modo nos retrotraiga a enfocar nuevamente el artefacto ignorando el proceso. ¿Cuál es la diferencia –de orden estético– entre la apariencia tradicional y la que sobrevive –luego– a la crisis de la apariencia? ¿Acaso creemos que la primera contiene una ficción o falsedad ontológica de la que carece realmente la segunda por regularse ésta última tan sólo sobre la base de pretensiones sociológicas y manipulación profana?

Los productos de las artes –tradicionales y post-tradicionales– son reuniones de fragmentos múltiples del mundo meramente existente, pero aparecen separados de la praxis cotidiana como unidades estéticas, dotadas de un valor y un significado. Y es justo preguntarse en qué medida importa, a la hora de tratar el problema de la apariencia, si su diferenciación del mundo no artístico es acaso más inteligente y diestra, en cuanto a la elaboración de un artefacto por parte de un maestro o bien, es más perezosa y necia de parte del sujeto que –eventualmente– la pone en juego y explota sus beneficios,¹⁶ ya que –sin violar la ley de conservación de la energía social (a lo Bourdieu)^{–17} el sistema de reproducción material de la sociedad hace el resto.

¹⁶ Y de parte del *gozador sin corazón* que la consume.

¹⁷ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Editions du Seuil, 1992. Traducción castellana de Thomas Kauf, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.

Por otra parte, nada nos asegura que salir de los límites del artefacto (logrado) y observar las convenciones rituales de las que se consolida la nueva apariencia de la obra de arte (legítimamente reconocida) nos ha llevado fuera del proceso que llamamos obra.¹⁸ Más allá de este problema, tanto (i) el carácter aparente de la obra auténtica (del texto poético radical), como (ii) el carácter aparente de la obra posaurática en la que predomina –en distinto grado– la copia positiva de regularidades apenas rituales, son –en ambos casos– falsa apariencia de una presencia absoluta, de la cual surge –en algún sentido– lo enigmático e incomprensible de la obra de arte. Todo, dependiendo del carácter de nuestra aproximación a ésta: Ya nos aproximemos a (1) una comprensión reproductora que sirve –por ejemplo en las artes visuales actuales– para obtener la familiarización simple y rápida que hace falta para hacer o consumir arte. O bien, nos aproximemos a (2) una lectura diagonal o a una reflexión destinada a deshacer el tipo de apariencia estética que sea, inclusive la que sobrevive luego de su crisis, y que como lo sugiere Wellmer, aburre y no instiga a un verdadero juego estético de alternancia entre apariencia y disolución, sin que esto dificulte su consumo empírico legítimo.

INTERACCIÓN Y CONOCIMIENTO POÉTICO

Es frecuente escuchar en el contexto de la recepción de la estética de Theodor Adorno que las obras de arte –en general– no pueden pensarse como acción o acciones *orientadas al éxito*, ni los textos poéticos –en particular– como acciones

¹⁸ Alrededor de este punto, se articulan las discusiones acerca del supuesto anti-vanguardismo de Adorno.

contexto teológico	mundo desencantado	espacio poético utópico
seguimiento de reglas	¿acción estratégica?	detrascendentalización
temprana era del arte	← → fin del arte	proceso histórico del arte autónomo
consolidación ideológica de un poder ilegítimo	consolidación ideológica de un poder ilegítimo	autoconsciencia metasemiosis autoanálisis
	¿consolidación cínica de un poder ilegítimo?	
1500	1920/60	1500 1920

12 Historia del arte y cambios de contextos de sus prácticas

orientadas al entendimiento. En primer lugar, se dice que la obra de arte reconocida como tal no puede concebirse, como acción orientada a fines puesto que no sería una acción instrumental ni una acción estratégica (o sea, instrumental mediada por otro actor manipulado [que actúa persiguiendo sus propios fines y, a la vez, realizando los fines de otro]).

En segundo lugar, se dice que el texto poético no puede concebirse, tampoco, como algún tipo de entendimiento o diálogo (auténtico) porque –vaya a saber en función de qué razón– no sería un proceso de interacción. Entiéndase: se dice que la obra de arte como signo, no es ni es-

tratégica (teleológica), ni –en parte– enderezada según reglas (teológicas positivas), ni eventualmente (en su dimensión poética), acción orientada al entendimiento. Nada de esto es aceptable si lo que queremos comprender la relación entre verdad poética y apariencia estética.

Antes que nada el proceso del arte empíricamente existente es –más allá de los artefactos y aún dentro de los mismos–¹⁹ verdadera interacción entre sujetos. Luego, el factor no poético o el elemento de copia positiva que se asocia a (o entrevera en) la obra de arte auténtica

¹⁹ Como marcas enunciativas.

co y que asegura la existencia institucional legítima de la misma, es propiamente interacción.

Finalmente, la obra de arte auténtico, aún en su carácter poético, novedoso y enigmático, presupone un interlocutor abstracto (ya se trate del crítico, de los consumidores de su pobre apariencia o los sujetos sin musa que la rechazan). De acuerdo a lo que decimos, suponemos que los aspectos falsos o aparentes de las obras son estratégicos (a fin de cuentas el arte es una ideología) y creemos también, que los aspectos parciales más auténticos o poéticos de la obra de arte, si su actualización de sentido no queda fijada sino que discurre entre diversas interpretaciones o resoluciones filosóficas acerca del sentido del enunciado y la enunciación artística, implican o determinan, cuando menos, una recepción dialógica del artefacto o la acción artística.²⁰

El proceso o la práctica artística es: a) en un contexto aún teológico, seguir reglas (es decir, principios legítimos); b) en un mundo desencantado, disponibilidad técnica (o estratégica, no-poética) de la naturaleza (del otro); c) en un cuadro poético-utópico (o de orden – sobre todo– metasemiótico), acuerdo o crítica (del elemento ilocucionario de la obra de arte y luego de sus interpretaciones en cuanto actos de sentido).

Ahora bien, sabemos que en el contexto posaurático que sigue a las vanguardias (después del fin de la historia del arte) todo arte es asunto del pasado, y su dimensión poética puede ponerse en duda. Un aspecto de la crisis de la apariencia tiene que ver con que, a partir del desenfreno poético de la vanguardia dirá Bürger que *es imposible privilegiar un solo [el*

²⁰ Por parte de sujetos parcialmente desinteresados y no comprometidos.

nuevo] *material artístico como lo hace Adorno*;²¹ pues, se hizo y se hará cada vez más difícil ensanchar poéticamente el *dominio de aplicabilidad del concepto arte* hacia regiones aún no artísticas de la realidad, es decir, hacia la identificación o el involucramiento de nuevos materiales orientada en la historia. En el estado del arte posaurático presenciamos la coexistencia de diferentes situaciones del material artístico, necesariamente más regresivas y menos poéticas a medida que transcurre el tiempo y avanza la investigación del arte, postulando y probando como tal ciertos retazos residuales de aspectos de mundo que todavía no habrían llegado a ser mismamente artísticos. La coexistencia de un arte del pasado y otro cuya dimensión poética está parcialmente (en algún plano o grado) a la altura de su tiempo (el arte auténtico o avanzado, ahora según Hal Foster)²² es, en la actualidad, un hecho.

Lo dicho en relación a la pervivencia posaurática de algunas de las artes, luego de haberse cumplido –casi por completo– su destino histórico, no implica un rechazo al presupuesto adorniano de la existencia de una lógica immanente del desarrollo poético del material de un arte autónomo (del arte romántico en el sentido hegeliano del término) que busca su ley y su justificación para –finalmente– no encontrarla.

Tampoco implica –en principio– la objeción de una tesis que Adorno asociaba al arte moderno, el que –para nosotros– ya es asunto

²¹ Peter Bürger, OC, [p.15].

²² Hal Foster, *Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?*, en *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MIT-Press, 1996. Traducción castellana de Alfredo Brotons, *¿Quién teme a la neovanguardia?*, en Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.



13 Del arte autónomo al arte aurático pasando por las vanguardias

del pasado pues ciertos aspectos de la formulación mismamente histórica de Adorno cobran importancia cuando (i) entendemos –siguiendo al propio Adorno– que el contenido de verdad de la obra de arte está en conexión poética con el concepto filosófico y no con un rendimiento estético de la contemplación de las obras particulares; y también cuando (ii) aceptamos que ésta verdad no debe abandonarse simplemente a la irracionalidad sino que ha de ser recuperada mediante un proceso de interpretación en el que las atribuciones de sentido al texto poético (como cosa, como índice), rivalizando entre sí, en el marco de una comunidad (y no ya de la experiencia de un receptor concreto), tiende a la universalidad como punto de fuga.

Respecto de lo primero (i), hemos de admitir que transformar la resistencia poética en recuperación filosófica (o teórico-crítica) no implica en absoluto fijar el contenido de verdad de la obra de arte en el concepto identificador que deja escurrir las particularidades; por el contrario, es posible proseguir la crítica a la cosificación y el dominio político (al menos dentro de la

propia esfera del arte) en orden a la estructura misma del concepto racional.

Respecto de lo segundo (ii), suponemos que el contenido de verdad no queda fijado en un enunciado sino que discurre entre diversas actualizaciones del sentido del enunciado y la enunciación poética rivalizando entre sí. Para convenir en esto es necesario tener en cuenta dos cosas. Antes que nada, que no podemos suponer que en el enigma poético, en sí mismo, sustantivamente, encontraremos o permaneceremos buscando, algún contenido que valga con independencia de su contexto de intercambio.

Y luego, tampoco podemos suponer que el contenido es independiente de los que intentan ocuparse del sentido y las interrelaciones de la obra. Porque toda interpretación de algo que elude constitutivamente el sentido implica reducciones y desviaciones (o fijaciones infames). Unos intérpretes suficientemente críticos, en vez de quedarse con esto (aun sacando provecho de la *poiesis*) deberían exhibir los diversos momentos de una definición para poder, sino contradecir y reprochar intérpretes preceden-

tes, entrar en discusión con ellos, allí donde el componente ilocucionario de sus interpretaciones lo reclama. La verdad de la interpretación se construye entre el texto poético y sus intérpretes; dicho esto en plural pues el sentido legítimo no lo puede atribuir un receptor en solitario.

En un sentido, lo que éste es capaz de sostener o establecer como sentido legítimo tiende o pretende la universalidad, sin conseguirla. No debe entenderse que la recepción de la obra o el empleo cognitivo de su criticable carácter aparente (que triunfa permanentemente sobre su carácter poético) están a cargo de un sujeto –a fin de cuentas– trascendental, sino más bien, a cargo de múltiples sujetos capaces de lenguaje y de acción.

El contenido de verdad no es sustantivo del enigma poético (del índice que convive con la apariencia simbólica) sino que instaura u orienta un punto de fuga que endereza parcial y transitoriamente los intentos de interpretación de una comunidad más o menos limitada. Sin este punto de fuga, los pareceres se vuelven arbitrarios y, a la larga, poco convincentes (aunque en el mediano plazo hayan proporcionado

–a legiones de animadores del arte– frutos estratégicamente agenciados).

Debe quedar claro que la verdad del texto poético no se da como rendimiento incomprendible (a fin de eludir la identidad o fijación propia de lo conceptual) sino que es rescatada mediante algún tipo de racionalidad presente en una filosofía crítica. Es decir, que la verdad del texto poético está para que sea registrada o rescatada por parte de la filosofía crítica (con algún tipo de operatoria o estrategia conceptual que no podría seguir siendo ya, como lo es en el propio Adorno, la asunción irónica de la gran filosofía).

Y también que dicha racionalidad rescatada no sería la de un sujeto concreto sino la que constituye un punto de fuga (la ineludible tendencia hacia una universalidad [en el sentido en que lo entenderían Peirce o Apel o Wellmer]) para interpretaciones sucesivas y argumentos enfrentados en una secuencia de la que participan los que se ocupan de la obra, más como indicio poético en el segundo sentido de nuestro primer párrafo (i) que como símbolo estético o poético, en el primer sentido de nuestro primer párrafo (i).

