



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Grado en Filosofía

Curso 2020-2021

Trabajo de Fin de Grado

La estética del aparecer. Aproximación a una concepción crítica de la Estética

ALUMNO

Luis Ignacio Nogales Cuesta

TUTOR

Adrián Pradier Sebastian

Valladolid, julio de 2021

Antes de pasar a la parte aburrida, quisiera agradecerles y dedicarles este trabajo a algunas personas que, de un modo u otro, han estado conmigo durante su escritura. Quisiera darle las gracias, en primer lugar, a Maricruz, mi profesora de Lengua y Literatura del instituto, por haber dedicado tanto tiempo a hacerme un poco menos burro pero, sobre todo, por haberme inspirado para dedicarme, espero, a la docencia en un futuro. En segundo lugar, a todos y cada uno de los profesores que he tenido a lo largo de estos cuatro años de grado. De todos he podido aprender alguna cosa, incluso me atrevería a decir que también en el ámbito personal. Especialmente, quisiera agradecerle a mi tutor, Adrián Pradier, el esfuerzo de dirigir el TFG de alguien tan errático e inconstante en el trabajo como yo. Sin duda, debe de haber sido toda una experiencia. Pero también quisiera aprovechar para desearle a Cristina Corredor un feliz nuevo episodio ahora que se ha cambiado a otra universidad, así como a Emilio Roger una pronta recuperación.

En tercer lugar, debo agradecerles a mi familia y a mis amigos más cercanos, muchos de los cuales, además, han tenido también que redactar este año el TFG, todo el cariño y el apoyo recibido durante estos últimos cuatro años. Así, les he de agradecer todo, siempre, a mis padres, Jorge y Ana, y a mi hermana, Laura. A su lado, quiero incluir los nombres de mis amigos Cris, Antonio, Nerea, Álex, Manu, Diego Lajo, Diego Ramos, Álvaro y Claudio; pero también los de Bea, Samuel, Clara, Esther, Mario, David, Nacho, Dani y Eva, a quienes, fruto de estas circunstancias tan atípicas y otras carambolas de la vida, he podido tener menos cerca estos últimos meses. Muchas gracias a todos, de verdad.

Resumen

El presente texto esboza un cuadro mínimo de una concepción estética conocida como *estética del aparecer*. Se trata de una visión crítica de esta disciplina, elaborada por el filósofo alemán Martin Seel en el año 2000, que pretende sintetizar otras concepciones estéticas y teorías del arte tradicionalmente antagónicas bajo algunos conceptos como percepción estética, conciencia estética, presente estético y juego de apariciones. En concreto, su tesis vertebradora es que la percepción estética es atención respecto a un juego de apariciones. Asimismo, el trabajo se centra, en una segunda parte, en explorar las posibilidades de formación de una conciencia crítica a raíz de una de las dimensiones del aparecer estético teorizadas por el autor: el aparecer atmosférico. Tal situación del aparecer estético queda caracterizada por guardar un significado existencial para quienes la viven, articulado a través de sus biografías y afecciones. De esta manera, el aparecer atmosférico resulta una alternativa más sencilla, al alcance de más personas, que la reflexión filosófica en el terreno de la teoría o de la práctica, además de verse reforzada por el placer estético.

Palabras clave: estética del aparecer, actitud estética, atmósfera estética, desinterés estético

Índice

1. Introducción	5
2. Cuatro modos de soñar la estética.....	6
3. Líneas generales de la estética del aparecer	10
- Objetos estéticos	10
- Aparecer y juego de apariciones	12
- Desinterés estético	13
- Presentes estéticos.....	17
4. Las dimensiones del aparecer	20
- El simple aparecer y el aparecer artístico	21
- La noción de atmósfera estética.....	25
- Un breve recuento	30
5. Las dimensiones críticas del aparecer atmosférico.....	32
- Atmósferas contra la homogeneidad.....	33
- Atmósferas contra la positividad	35
- Atmósferas contra la actualidad.....	37
- Atmósferas para la libertad	39
6. Conclusiones	41
7. Referencias bibliográficas.....	42

Introducción

En su ensayo *Diez modos de soñar la Edad Media* (1985, pp. 76-86), Umberto Eco esboza una tipología de diez perspectivas desde las cuales es posible reconstruir, desde un presente quizás no lo mejor dispuesto para ello, la Edad Media. Con todo, concluye el autor, hemos de tener presente que cualquiera de esas diez opciones, por más que nos esforcemos en que adquieran un carácter crítico o académico, no dejarán de ser eso, perspectivas, modos de visión más cercanos a la ensoñación que a lo que podríamos denominar «la realidad de las cosas». Algo relativamente parecido es lo que Martin Seel se propone con su obra estética, si bien creo justo decir que él mantiene una pretensión más objetiva. La estética del aparecer que él teoriza en sus textos, esto es, su particular reconstrucción crítica del pensamiento estético, procura funcionar a modo de síntesis reconciliadora de otros modos tradicionalmente antagónicos de comprender la estética; así como, en consecuencia con lo anterior, una superación de concepciones erradas que se han venido arrastrando casi desde los albores de la filosofía.

¿Pero cuál puede ser el interés de construir toda una teoría general de la estética? ¿Acaso tiene tal cosa algún valor para quienes no sientan un interés especial por esta disciplina? Mi respuesta es obvia: sí, y a ello va dedicado este TFG. Durante los últimos compases del Grado en Filosofía, he tratado de encontrar alguna doctrina filosófica con opciones factibles de elaborar un discurso crítico y de auténtico calado social que tenga en cuenta al presente en el que vivimos, un tiempo que varias corrientes de pensamiento caracterizan como postfilosófico y posthistórico. Como sociedad, vivimos en efecto un tiempo en el que la actualidad, engordada por los *mass media* y nuestros hábitos de consumo de la información, engulle al presente. Un tiempo en el que el *aquí y ahora*, lejos de ser comprendido y apreciado por su potencial de profundizar en la vida humana desde sí misma, erradica las remisiones a la naturaleza continua de la existencia; una existencia pasada, propiamente presente y futura, individual y colectiva. Nuestros deseos crecientes de actualidad contribuyen a difuminar las referencias de la memoria, a degradar la experiencia intensa del presente y además dificultan la formación de horizontes de futuro críticos.

Sin embargo, opciones filosóficas como la estética del aparecer, por cuanto nos descubren el carácter presente, y no solamente actual, del instante, abren la conciencia humana a la vivencia más originaria del tiempo. Nos descubre que el presente supone,

esencialmente, un abanico de posibilidades de ser, un trampolín para desarrollar las capacidades humanas engastado en un continuo espacio-temporal: la vida. La conciencia estética es, entonces, una experiencia fundamental de la vida humana; tan fundamental, por lo menos, como la experiencia de la teoría, de la práctica o de la técnica.

Por lo tanto, si dejamos que nuestro sentido estético para la vida se atrofie, estaremos renunciando a una dimensión de la existencia tan constitutiva como cualquier otra. Aunque, por otro lado, a la conciencia estética le acompaña un rasgo que la vuelve de un enorme interés para los filósofos —o para los aficionados a la filosofía—, y es su mayor accesibilidad al público general, no filosófico, que las conciencias teórica y práctica, que son las otras dos grandes propuestas de la filosofía¹. Gracias a la experiencia estética y, en particular, gracias a cómo queda caracterizada en las obras de Martin Seel, la filosofía posee un arma potentísima con la cual producir un discurso crítico y de calado, pero comprensible para la mayoría de las personas, *desde* un presente, *sobre* un presente y *para* un presente problemático. Un discurso comprometido con este momento que nos ha tocado vivir, sensible por lo tanto a sus particularidades, pero capaz de trascender los hechos en una vivencia crítica del presente; abierta a otras posibilidades de ser y, por su naturaleza reflexiva, volcada en el autocuidado del ser humano.

Cuatro modos de soñar la estética

Todo esto es lo que ofrece, a mi juicio, el pensamiento estético de Martin Seel, y a argumentarlo van dirigidas todas las páginas siguientes. Sin embargo, volvamos un segundo a un asunto que comentaba párrafos atrás. Decía que la estética del aparecer se comprende como una concepción capaz de sintetizar, a la vez que de superar, otras

¹ Con estas palabras lo expresa el profesor de esta misma universidad que, tras la lectura de uno de sus libros, me inspiró a realizar este trabajo: «El arte es, sin duda, una manera privilegiada por la que el pensar, al quedarse sin *qué decir*, cambia el rumbo, abriéndose a lo que el ente sugiere exactamente cuando se le deja ser (...) La experiencia de la contemplación artística es, por qué no, una protoexperiencia meditativa, quizá la que menos armazón conceptual filosófico precise» (Chillón, 2019, p. 30)..

visiones de la estética que se nos antojan contrarias. En su artículo *Un paso al interior de la estética* (2007), Seel elabora al modo de Eco un esbozo de tres maneras posibles de comprender, en sus aspectos más generales, la disciplina estética. A saber: las estéticas del *ser*, las estéticas de la *apariencia* y su propuesta conciliadora de estas, la estética del *aparecer*. Yo pienso, sin embargo, que a estas tres habría que sumarles una cuarta forma de comprender la estética que históricamente se ha ido perfilando de manera conectada con las anteriores, sí, pero también de un modo lo suficientemente singular como para constituir una forma aparte. A esta cuarta forma de concebir la estética la he llamado estéticas de la *existencia*. En este apartado caracterizaré brevemente todas ellas, así como también las dificultades que el propio Seel encuentra en las dos primeras y que le llevan a confeccionar su estética del aparecer.

Estéticas del ser son todas aquellas propuestas que caracterizan la conciencia estética como un modo especial, casi privilegiado, de acceder a las verdades ontológicas más esenciales. Tales verdades pueden hacer referencia bien a un sentido superior de la realidad, que es revelado por medio de las vivencias estéticas, bien a sus estructuras constitutivas más fundamentales. Un buen ejemplo de este último caso lo tendríamos, por ejemplo, en la concepción de Nietzsche acerca del origen metafórico de los conceptos y el lenguaje con los que primero confeccionamos, y luego nos asentamos en el entramado de lo real².

Estéticas de la apariencia son aquellas que se proponen caracterizar lo esencial de la conciencia estética en términos de una huida del ser. Este grupo de comprensiones consideran los instantes estéticos como una ruptura liberadora con respecto a las cadenas que nos atan al poder absorbente de lo real, conduciéndonos así al reino de la fachada, el maquillaje y, en una sola palabra, las apariencias. Quizás el ejemplo más reconocible lo podamos encontrar en las obras de Schopenhauer, en donde el arte se

² «Pero, por lo demás, la «percepción correcta» —es decir, la expresión adecuada de un objeto en el sujeto— me parece un absurdo lleno de contradicciones, puesto que entre dos esferas absolutamente distintas, como lo son el sujeto y el objeto, no hay ninguna causalidad, ninguna exactitud, ninguna expresión, sino, a lo sumo, una conducta *estética*, quiero decir: un extrapolar abusivo, un traducir balbuciente a un lenguaje completamente extraño, para lo que, en todo caso, se necesita una esfera intermedia y una fuerza mediadora, libres ambas para poetizar e inventar» (Nietzsche, 1990 [], pp. 29-30).

comprende como un oasis capaz de generar una ilusión en la que resguardarnos, por momentos, de los impulsos ciegos de la voluntad.

Estéticas de la existencia son todas esas formas de comprender el ejercicio de la conciencia estética como un esfuerzo por vivir la vida como una obra de arte. Así, la estética consistiría en un esfuerzo, justamente, de estilización de la propia vida; presente tal vez solo en algunas pocas tareas que encumbran al alma humana hasta la cima de sus posibilidades, o tal vez en todas las tareas mediante una labor de refinamiento. Ejemplos hay muchos y además muy transversales a la historia de la filosofía, pero podríamos citar, a efectos de una mayor claridad, a Pico della Mirandola: *Nec te caelestem neque terrenum, neque mortalem neque immortalem fecimus, ut tui ipsius quasi arbitrarius honorariusque plastes et fctor, in quam malueris tu te formam effingas* (2019, p. 206).

Por último, la *estética del aparecer* caracteriza la conciencia estética en términos de la realización de sus percepciones particulares. De este modo, Seel argumenta que lo propio de la percepción estética es ser una «atención respecto a un juego de apariciones» (Seel, 2007, p. 20). Quizás, lo mejor para empezar a esclarecer esta idea sea atender a un pequeño pasaje dentro del artículo en el cual, con muy pocas palabras, el autor explica lo más esencial de su propuesta:

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 (*Anshein*) 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 (2007, p. 121).

¿De qué modo esta caracterización del aparecer supera la dicotomía establecida por las estéticas del ser y de la apariencia? Pues bien, se muestra contraria a la tesis de las estéticas del ser por cuanto incide en que el aparecer estético —este y todos los demás conceptos serán explicados con un grado algo mayor de detalle en el apartado siguiente— no es un aparecer inserto en una función de determinación. Esto no quiere decir que cuando percibimos estéticamente un objeto no sepamos determinar *qué es* o a qué clase de objetos pertenece. Está claro que cuando perdemos nuestra vista en el horizonte del mar o cuando nos detenemos en los colores del agua, cambiantes con el

movimiento de las olas, sabemos perfectamente que *es* el mar lo que tenemos frente a los ojos. Podemos determinar que se trata del mar. Lo que Seel quiere significar es que lo importante en el momento de llevar a cabo las percepciones estéticas, no es la determinación de aquello que percibimos como un hecho empírico; no es esa la intención fundamental implicada. Por ello, ¿qué sentido tiene afirmar, tal y como lo hacen las estéticas del ser, que mediante la atención estética revelamos, esto es, *determinamos*, uno o varios de los sentidos o las estructuras fundamentales de lo real? Precisamente, la atención estética se desenvuelve en la *infradeterminación* de los sucesos que componen el mundo.

Por otro lado, comprende también las ideas propias de las estéticas de la apariencia en la medida que, como acabamos de ver, nunca termina de perderse por completo un *sentimiento mínimo de realidad* en nuestras percepciones estéticas. Sabemos lo que estamos percibiendo y sabemos, a poco que salgamos de ese estado y nos dé algo de tiempo para apercibirnos, que lo estamos percibiendo estéticamente. Por este motivo, durante el intervalo de tiempo en el que nos hallamos en tales estados, nunca nos desacoplamos del todo de lo real, sino que estamos *instalados en ello de otra manera*. Asimismo, el juego con apariencias engañosas puede quedar integrado en dicha clase de percepciones: baste pensar, por ejemplo, en cuando presenciamos un espectáculo de magia. En ellos, el mago suele generar distracciones, apariencias, que desvían nuestra atención de lo que realmente está pasando para que el truco funcione. Es más, nosotros lo sabemos y no por ello dejamos de percibir la apariencia como una parte *integrada*, casi imprescindible, del espectáculo.

Con todo, finalmente, el escollo más importante al que se enfrentan ambas concepciones de la estética radica en un elemento del que yo mismo daba cuenta en la introducción: la estética, como disciplina filosófica, ha de mostrarse siempre crítica; y esto conlleva, entre otras muchas cosas, que no puede desatender el aquí y ahora, que es el momento desde, sobre y para el cual está hecha la crítica. Por ello es por lo que Seel concluye que «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» (2007, p. 120). La exigencia mayor de cualquier discurso filosófico, sean cuales sean sus temas y operaciones propios, queda, pues,

echada por la borda desde las estéticas del ser y la apariencia, y sabiamente recuperada por la estética del aparecer.

Líneas generales de la estética del aparecer

Como el lector habrá podido comprobar, he introducido unos cuantos conceptos que, sin más precisión o esclarecimiento, pueden haber pasado por intuiciones pero, sin duda, no habrán resultado todo lo cristalinos que deberían. Hasta ahora he hablado superficialmente de la obra estética de Martin Seel, refiriéndome tan solo a un artículo que, en cierto modo, condensa lo esencial de su propuesta. Sin embargo, considero que ya ha llegado el momento de apoyarnos en algo más completo, firme y ordenado, en el libro que expone al detalle su propuesta, que es, precisamente, *Estética del aparecer* (2000). Allí, Seel argumenta con mucha rotundidad en favor de la idea que yo mismo defiendo: que la conciencia estética, por cuanto acontece como una vivencia desinteresada del presente, supone una muy valiosa oportunidad de elaborar un relato crítico y comprometido con el mismo. Este apartado va destinado, pues, a explicar los conceptos fundamentales que apuntan a esa *vivencia desinteresada del aparecer de los objetos estéticos*. Tales conceptos —esos que, decía, hasta el momento tan solo se entreveían— son (1) objeto estético, (2) aparecer y juego de apariciones, (3) desinterés estético y (4) presente estético.

OBJETOS ESTÉTICOS

Tal vez suene sorprendente, pero lo cierto es que cualquier cosa ostensible puede ser un objeto estético o, más exactamente, cualquier cosa puede ser objeto de una percepción estética. En la medida en que la percepción estética y los fenómenos que esta tiene por sus objetos son dos acontecimientos concomitantes, resultan también dos conceptos interdefinibles. Esto es, si lo que deseamos es definir la atención estética, entonces habremos de preguntarnos *a qué va dirigida* dicha atención; y a la inversa, si buscamos delimitar el dominio de los objetos estéticos, tendremos entonces que explicar en qué consiste o de *dónde procede* el criterio que los clasifica como tales. Este criterio lo proporciona una tesis que ya he mencionado: la percepción estética es atención con respecto a un juego de apariciones. En consecuencia, contará como un objeto estético

todo aquello que se da a la percepción *dentro* o *en el medio* de uno de estos juegos de apariciones. Lo que hace falta ahora, claro está, es dilucidar los dos conceptos que contiene la fórmula, es decir, explicar qué significa, en el ámbito perceptivo, que algo *aparezca* y que, además, *aparezca en un juego*.

Sin embargo, antes de proseguir con la tarea, he de reconocer que me resultaría del todo imposible avanzar en la argumentación de no ser porque, tal y como hace el propio Seel, estoy asumiendo que de hecho existe una actitud, una conciencia o un modo de percibir *genuinamente* estético. Algunos estetas, en especial aquellos que se han centrado en confeccionar una ontología de las obras de arte —tal es el caso de Arthur Danto, con quien Seel discute frecuentemente en su libro—, pero también muchos de quienes han dedicado sus esfuerzos a comprender los denominados «juicios de gusto», no necesitan asumir esta tesis. Los primeros, porque el campo de objetos estéticos les queda ya delimitado por factores que bien pueden resultar ajenos a la percepción estética, tales como instituciones que regulan el arte —pensemos en la teoría institucional de George Dickie— o el reconocimiento, más o menos generalizado, de una historia del arte universal, compartida por todos los individuos. Los segundos tampoco precisan asumir que exista una conciencia propiamente estética, distinta por lo tanto de la teórica y la práctica, porque en su estudio de los juicios de gusto encuentran que los individuos sustentan sus preferencias con razones reconducibles a un uso de la razón teórico o práctico, pues en el fondo lo que harían es razonar para sí sus gustos o argumentarlos a otras personas³.

Con todo, considero que estos dos enfoques comparten un mismo defecto: ninguno da cuenta de que aquello a lo que va dirigida atención estética no es tanto a objetos estéticos *en sí mismos*, como al *mismo aparecer* de cualquier objeto. Más aún, incluso si considerásemos que la percepción estética no es más que la percepción

³ «Por ejemplo, algunos estéticos han negado que haya una actitud propiamente estética. Y encuentran la característica distintiva de lo estético, no en determinada actitud, experiencia o modo de atención que pueda tener el observador, sino en las razones que da para respaldar sus juicios: es decir, razones estéticas, razones morales, razones económicas, etc. (...) También se ha sostenido que no hay una actitud propiamente estética, a menos que se la defina simplemente como «prestar cuidadosa atención» a la obra de arte (o naturaleza) en cuestión» (Beardsley & Hospers, 1978, p. 110).

normal intensificada, no podríamos explicar con plena solvencia los fenómenos del desinterés y los presentes estéticos, que a mi modo de ver, son irreductibles a otros usos de la razón. En el primer caso, además, parece que el terreno global de las percepciones estéticas es reducido al ámbito arte, cuando este, como veremos, supone tan solo una de las dimensiones o situaciones en las que pueden producirse percepciones estéticas. En palabras de Seel, «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» (2007, p. 129).

APARECER Y JUEGO DE APARICIONES

Hechas estas consideraciones, prosigamos con la elucidación de los conceptos de aparición y de juego. Para el primero, Seel asume con total naturalidad el presupuesto del carácter *fenoménico* de lo real, es decir, que lo propio de lo real es hacérsenos *presente* bajo tales o cuales aspectos. Uno de ellos, por poner un ejemplo, es el aspecto empírico. Podemos observar un roble anciano atendiendo a sus características empíricas: la cantidad de clorofila que hay en sus hojas; la extensión de sus raíces en relación con otros miembros de su especie; si varía o no la dureza de su corteza dependiendo de la estación del año, etc.; aunque también podríamos atender a otros aspectos, tales como su valor ambiental —imaginemos que es uno de los últimos robles de la especie o uno de los pocos árboles que sobrevive en la zona— o un posible valor religioso atribuido por los lugareños, quienes generación tras generación lo han venerado y visitado como un monumento sagrado. En todos estos casos imaginarios, lo que nos interesa del roble no es propiamente su aparición misma, sino que lo hemos sometido al escrutinio de la ciencia y hemos visto otros valores con los que es posible interpretar su presencia. No hemos atendido a su *mero aparecerse* ante nosotros, aquí y ahora, sino que ha sido redirigido a dominios de la acción humana en donde son otros valores, como el conocimiento, la abundancia o la sacralidad, los que cobran mayor importancia.

En cambio, cuando el valor que ponemos en primer lugar es el de la aparición misma del objeto, entonces sí atendemos a él estéticamente. Percibimos el roble por su *acontecer mismo* ante nosotros, sin vistas a nada más, sin efectuar ninguna clase de

consideraciones distintas o ulteriores. No fijamos el roble ni sus aspectos, por lo tanto, como hechos, como cosas medibles, ponderables, controlables, predecibles...; sino que preservamos su naturaleza original de su *ser acontecimiento*, es decir, preservamos su fenomenicidad, su simple *darse a la percepción*. Es en este uso de la palabra que Seel habla de juegos de apariciones:

Este entusiasmo por el juego de las apariciones tiene mucho en común con el entusiasmo por el juego. Pero existe una diferencia importante. Todo juego se juega por el *presente*, todo juego estético se juega por la *percepción* del presente (...) Queremos estar en una situación que no se refiere a otra cosa más allá de sí misma, pero que al mismo tiempo dé origen a situaciones inesperadas. Queremos estar dentro de las posibilidades de un presente extraordinario (2010, p. 205)⁴.

Algo aparece, entonces, en un juego de apariciones, cuando participamos en una atención *autotélica* hacia ello. Pero tal y como dice el autor, existe una diferencia entre los juegos de la percepción y el resto de juegos: los juegos de apariciones, por cuanto tienen lugar en la percepción, son accesibles a la conciencia en cualquier momento, a diferencia de otros juegos que poseen unas reglas y materiales propios sin los cuales no pueden dar comienzo. Asimismo, la cita alude además de al carácter autotélico de los juegos de apariciones, a un deseo por salir de la normalidad de las situaciones perceptivas ordinarias. Aun cuando existan ciertas acciones sancionadas por reglas, el transcurso de cualquier juego es indeterminado, de modo que articula una especie de interludio, un tiempo específico que contrasta con el tiempo ordinario por cuanto no se ancla en el instante, sino que se *detiene* en él a la espera de lo que tenga que pasar. En palabras de Seel, en este contraste entre aferrarse al presente y dejarlo ser «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» (2010, p. 130).

DESINTERÉS ESTÉTICO

El paso lógico, pues, que debería cerrar este apartado sobre las líneas generales del aparecer, es indagar un poco más acerca de en qué consiste este tipo de tiempo presente que inaugura la atención estética. Sin embargo, al igual que antes me detuve un

⁴ *Estética del aparecer*, p. 205.

momento en discutir la cuestión de si acaso existe la conciencia estética como tal, considero que no puedo continuar sin hablar, aunque sea por encima, de la cuestión del desinterés estético. Cuando explicaba que la percepción estética es una actividad autotélica que requiere *dejar ser* a sus objetos en su mero aparecer, estaba haciendo referencia a ello. El problema es el siguiente: ¿acaso no es la percepción un acto donador de sentido, un cargar el mundo semánticamente para hacerlo, propiamente, *nuestro* mundo? Por ello, ¿acaso podemos entrar en un estado de conciencia que deje *ser completamente* a las cosas tal y como nos salen al paso? ¿Es posible una percepción desinteresada, sin ninguna clase de prejuicio personal o colectivo hacia lo percibido?

La respuesta que voy a ofrecer toma en consideración dos factores. El primero, es que hay quienes han abordado el problema del desinterés estético en relación con las dificultades que arrastra la crítica del arte. En este sentido, el problema del desinterés estético prácticamente coincide con el problema del gusto, es decir, con saber quiénes son, si es que las hay, las personas capacitadas para emitir juicios de gusto lo más objetivos posibles. El desinterés, por lo tanto, atañe a la justa valoración de las obras artísticas; valoración que, al menos a primera vista, debería hacer a un lado cualquier consideración que no se circunscriba estrictamente al juego de apariciones articulado por la obra de arte en cuestión. Con todo, se me podría objetar —y más teniendo en cuenta que yo mismo he aseverado que el arte es solo un territorio de la Estética— que el problema del gusto va más allá de la crítica artística. He de reconocer que en la teoría sí es así, dado que siempre es posible plantearse la legitimidad de un juicio de gusto emitido en circunstancias ordinarias, en donde el arte no suele ser el objeto de valoración, sino otros elementos más cotidianos, tales como el estampado de una camisa, el olor de una fragancia o el sabor de una comida.

Sin embargo, en la práctica, muy rara vez nos molestamos en cuestionar la legitimidad de nuestros juicios de gusto en situaciones ordinarias, cumpliéndose así el dicho «sobre gustos no hay nada escrito». Tan solo respecto a las obras de arte nos importa la legitimidad del gusto, pues pensamos que el arte, como creación de los artistas, debe tener un mérito especial y un reconocimiento acorde. Naturalmente, pueden gustarnos malas obras de arte y, a la inversa, parecemos horrorosas obras de arte elogiadas por la crítica; pero en estos casos sí solemos poner en cuestión la validez de la crítica por cuanto afecta a la reputación de un artista y, nos parece, un artista debería ser siempre valorado en razón de sus obras. En resumidas cuentas, pienso que el problema

del gusto, en la medida en que suele verse limitado al terreno del arte, no es la mejor perspectiva para abordar este trabajo.

Desestimada esta vía, tenemos en segundo lugar que el problema del desinterés estético no tiene por qué plantearse como dicotomía, esto es, o bien es posible, o bien imposible el desinterés estético absolutamente. En cambio, podemos plantearnos el problema como una cuestión de grado. Así, Norman Kreitman (2006) propone tres variedades de desinterés estético: una fuerte, otra moderada y, por último, una versión débil. De las tres, argumenta, tan solo la tercera variedad es viable; veamos por qué y cómo afecta esto a nuestra exposición.

Según la variedad más fuerte, de la que participa, entre otros, el crítico de arte Clive Bell, en nuestro encuentro con un objeto estético —en el artículo que estoy siguiendo, Kreitman habla solo de obras de arte, pero podemos extenderlo al dominio general de los objetos estéticos— dejamos atrás cualquier referencia al mundo externo y nos ceñimos, única y exclusivamente, a las relaciones internas de la obra en cuestión. Así, la percepción estética partiría de una suerte de inmunidad pasajera al mundo y a nuestro bagaje de experiencias pasadas, dando lugar a una *experiencia hermética del objeto estético* absolutamente novedosa.

La variedad moderada es, como cabe esperar, algo más laxa, pero solo en lo que concierne a las categorías cognitivas más elementales. Los defensores del desinterés estético moderado argumentan que en la apreciación de los objetos estéticos sí tiene cabida, al igual que en la percepción de cualquier otra clase de objetos, el *aprendizaje cognitivo* acumulado. Quizás lo mejor sea ilustrarlo con un ejemplo. Le pido al lector que imagine que se encuentra frente al *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915) de Malévich. Aun cuando se trata de una pintura suprematista, que pretende alejarse de la más mínima representación de objetos naturales haciendo una apuesta por la pura abstracción de las cualidades sensitivas, al espectador le será imposible no percibir el centro del cuadro, justamente, como un cuadrado negro sobre un fondo blanco. Hasta en situaciones como esta, en donde nos hallamos solamente ante formas geométricas y colores sin ninguna figuración natural, entra en juego nuestra experiencia cognitiva previa acerca de otros cuadrados. Qué decir, entonces, de cuando lo que percibimos son objetos naturales o presentaciones artísticas de los mismos. Es sencillamente absurdo pensar que cuando admiramos un cielo nublado, a punto de descargar una tormenta,

desde las ventanas empañadas de nuestra casa, borremos de repente las referencias pasadas ya no a días nublados, sino directamente a los objetos «nube», «lluvia», «cielo», etc. En definitiva, la variedad moderada del desinterés afirma algo evidente: que no podemos deshacernos del pasado perceptivo como si nada.

En cambio, quienes defienden una variedad débil admiten que además de las referencias cognitivas básicas —las que nos permiten, como hemos visto, identificar objetos—, resultan imprescindibles otros elementos tales como los sentimientos, los deseos y las expectativas del sujeto perceptivo. Si esto no fuera así, ¿cómo podríamos entonces empatizar con los personajes de una novela? ¿Cómo íbamos a sentir terror viendo una película de miedo? Es más, ¿cómo se explicaría el deseo mismo de obtener experiencias estéticas y de permanecer en ellas? Parece claro que también deben entrar en juego ciertos *afectos* y *preferencias* de uno mismo⁵. ¿Pero en qué afecta todo esto a nuestro objetivo de construir, desde las experiencias estéticas, un discurso filosófico crítico con el presente? Veamos cuáles son las conclusiones que Kreitman presenta al final de su artículo para averiguarlo:

If these points are correct, it follows that a primary value of art is that it affords opportunities to engage in the task of reinterpretation and reintegration, to consider that the world is not necessarily as we have always supposed. We can then replace the long-standing question of "what is the value of art" with "what is the function of art," to inquire what it is that art does for us. The question leads on to consideration of what we lack in our everyday experience that drives us to seek the gratifications of art, a matter that raises to some basic issues regarding the human situation (Kreitman, 2006, pp. 7-8).

Recordemos cómo, cuando hablábamos de los juegos de apariciones, decíamos que los presentes inaugurados por ellos —en los que enseguida profundizaremos— suponían algo así como un interludio, una ocasión para, tal y como señala Kreitman, reinterpretar el paso del tiempo poniendo en primer plano el *mero aparecerse* de los objetos estéticos, sin entrar en otras consideraciones. Pues bien, creo que ya está clara cuál es, de las tres variedades del desinterés estético que hemos visto, la que entra en

⁵ Otra cosa es que, para la labor de crítica artística, debamos ser capaces de filtrar algunos de estos afectos para tratar de ser lo más objetivos posible. Pero en lo que se refiere llanamente al gusto, está claro que en él interfieren casi toda clase de preferencias y afectos. Una cosa son los gustos, y otra la apreciación crítica y depurada del arte a partir de nuestros gustos.

juego dentro de los marcos teóricos de la estética del aparecer. En lo referente a la vivencia del *aquí y ahora* del presente perceptivo de los objetos estéticos, no tendría sentido ninguno aniquilar los afectos y las expectativas, personales o colectivas, pues forman parte de nuestro *aquí y ahora* más íntimo e irrenunciable. Sin el concurso de ambos factores, la vivencia de este presente no sería todo lo rica e intensa que podría resultar; y, de igual modo, amplían nuestro horizonte de nuevas percepciones estéticas, haciendo que objetos que antes tratábamos solo desde un aferramiento teórico o práctico al tiempo, se den ahora a una percepción detenida. Por ello, a mi juicio, Kreitman hace muy bien en concluir que la pregunta por la función del arte nos conduce a considerar otras cuestiones más generales sobre la condición humana, lo cual resulta ser el tema de este trabajo⁶.

PRESENTES ESTÉTICOS

Aclarada ya la cuestión del desinterés, es momento ya sí de explicar qué quiere decir, con mayor grado de detalle, la expresión «presentes estéticos». En realidad, ya hemos respondido casi por completo a la pregunta de por qué es, en singular, *un* presente estético; pero ahora la cuestión es si existen acaso diversos tipos y qué matices esconde cada uno. También debería estar claro que, en principio, podemos trasponer cualquier clase de conciencia de lo real, en cada momento, en una conciencia estética, siempre y cuando sintamos la presencia del objeto o nos la imaginemos por mor de su aparición misma. En este sentido, dependiendo de cuál sea la presencia del objeto, la atención estética a su aparecer dará lugar a unos u otros presentes estéticos. Pero antes de llevar a cabo estas especificaciones, hagamos una especie de presentación general del concepto, rescatando y poniendo en claro algunos retazos que había aquí y allá.

Los presentes humanos, como intersecciones de espacio y de tiempo en donde tienen lugar nuestras experiencias de lo real, siempre se ven precedidos y seguidos por

⁶ No en vano, Seel termina su artículo con una conclusión muy similar: «El sentido primordial de éste [del comportamiento estético] 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» (2007, p. 130).

otros. Todos los presentes quedan, pues, incardinados en el continuo de la existencia como horizontes de sentido, espacios abiertos desde los cuales hemos de desarrollar nuestras posibilidades humanas, reales o irreales⁷. Dicho esto, la atención estética nos sirve para poner de manifiesto que, en la experiencia ordinaria de lo real, la inmensa mayoría de estas posibilidades, tanto las factibles como las fantásticas, suelen quedar desaprovechadas. Por ello, en el apartado acerca de los juegos de apariciones, hacíamos notar que la atención estética se desvincula momentáneamente de los valores de lo fijo, lo medible, lo controlable... para dejar ser a las cosas tal cual se dan a la percepción. En definitiva, tenemos que todos y cada uno de los presentes estéticos posibilitan poner en juego una infradeterminación esencial de la realidad, previa a cualquier determinación teórica o práctica. De ahí, precisamente, deriva el valor de la obra de Seel: de afirmar, dentro del campo de las experiencias estéticas, una ocasión para poner en duda lo que normalmente damos por sentado aferrados a la seguridad del presente ordinario.

Los presentes estéticos, entonces, contrastan por ser un interludio con respecto al paso del tiempo habitualmente vivido, pero un interludio con *potencial crítico*, que nunca está disgregado completamente de las obligaciones y los compromisos que mantenemos en nuestras vidas —recuerdo al lector que en esto consistía, justamente, el desinterés débil—. Por esta misma razón son también, finalmente, oportunidades para el *autocuidado* y la *autorrealización* del ser humano, espacios para desarrollar algunas de nuestras mejores posibilidades de ser. Gracias a la percepción estética, nos cuidamos de que nuestras capacidades de atención, reflexión, imaginación, etc., no se atrofien. Así recoge Seel el conjunto:

(...) esta concentración en el aparecer momentáneo de *las cosas* siempre es al mismo tiempo una atención dirigida a la situación de *la percepción* de ese aparecer, y por lo tanto es también una reflexión acerca del *presente* inmediato en el que acontece la percepción. La atención estética dirigida a un acontecimiento del mundo externo es entonces, al mismo tiempo, una atención destinada a nosotros mismos: atención al

⁷ Para ver explicada la relación de esta concepción del tiempo con las obras de Martin Heidegger, *vid.* Seel, 2010, pp. 150-153. Asimismo, en la introducción del libro, Seel dedica unas páginas a tratar algunas aportaciones de autores de la tradición: además de Heidegger, recomendando leer las páginas dedicadas a Valéry y Adorno sobre la finitud de la existencia y su relación con la vivencia estética, *vid.* pp. 24-33.

instante aquí y ahora. La atención estética que se presta a los objetos artísticos es además, con frecuencia, una atención a situaciones en las cuales no nos hallamos ni nos hallaremos jamás: atención a un instante ahora y nunca (2010, p. 35).

¿Pero qué tienen, ahora sí, de diferentes unos presentes de otros? Seel presenta una modesta tipología en función de su permanencia y el espectro de circunstancias que abarcan. De esta forma, según su permanencia en el tiempo, tenemos (1) presentes *constant*es, definidos por regularidades en las posibilidades de nuestras acciones; y (2) presentes *evanescentes*, que refieren a un solo instante único e irrepetible. En realidad, son más bien dos perspectivas *intensivas* desde las que podríamos abordar una misma sección *extensiva* de tiempo. Más aún, sin una alternancia de vivencias relativamente constantes y evanescentes, no habría posibilidad real alguna de experimentar distintos presentes. De otro lado, según el espectro de situaciones que abarcan, Seel diferencia entre (1) presentes *abstractos*, referidos al estado general de algo —imaginemos, por ejemplo, cuál es el presente de la enseñanza universitaria en España—; y (2) presentes *concretos*, que muestran los rasgos específicos de un momento particular de nuestra experiencia.

De todos ellos pueden efectuarse combinaciones, e incluso la atención estética puede inaugurar todos ellos. Tal y como indicaba al comienzo de este apartado, según funcione la presencia del objeto estético, es decir, según sea su juego de apariciones, obtendremos la vivencia de uno u otro de estos presentes *en modo estético*. Pues bien, este es el siguiente paso que quiero dar: mostrar cuáles son los distintos tipos de juegos de apariciones y explicar por qué, de todos ellos, uno me parece más apropiado para sostener que la atención estética abre una reflexión crítica sobre el presente ordinario. Insisto: sobre el presente *ordinario*. Sería un grave error ceñir la crítica que la atención estética inaugura al presente inmediato en el que esta acontece, lo cual es cierto; pero además, por cuanto ya hemos dicho que este establece un contraste con los presentes ordinarios, es que puede sacar a la luz las carencias de la vida humana. De este modo, como veremos en el siguiente apartado aludiendo a los tipos de juegos, y no tanto a los presentes, es perfectamente posible que la atención estética articulada en un presente, pongamos, evanescente y concreto, sirva como arma crítica a otro presente constante y concreto, o incluso constante y abstracto.

Las dimensiones del aparecer

Como decía hace un momento, este apartado va a ir dedicado a dos cosas: una, vamos a explorar los tres tipos de juegos de apariciones, y dos, voy a centrarme en uno de ellos, de forma tal que su comprensión específica condense e ilustre con la mayor fuerza el objetivo de este trabajo. Para empezar, voy ya a presentar brevemente cuáles son estas tres situaciones del aparecer que Seel identifica, teniendo en cuenta que — aunque a primera vista pueda parecer lo contrario— ninguna de ellas conforma la base para las demás. Hecho ya este planteamiento, tenemos las situaciones (1) del *simple* aparecer, cuya percepción consiste en un acto de *contemplación*; (2) del aparecer *atmosférico*, cuya percepción radica en la experimentación a de una *correspondencia* existencial; y (3) del aparecer *artístico*, referido a la percepción de una *presentación* de objetos estéticos. Con algo más de detalle, podemos decir que, en el primer caso, la atención estética queda limitada a la aparición sensible de un objeto. En el segundo, la atención queda articulada a través del encaje de uno o varios objetos con uno o varios episodios de nuestra vida. En el tercero, atendemos al aparecer de objetos fabricados deliberadamente para producir ese mismo aparecer y, en consonancia, motivarnos a su percepción acorde.

No obstante, antes de proseguir, considero muy necesaria una aclaración. Tal y como he dicho, estos tres tipos de juegos de apariciones son tres situaciones, o sea, *dimensiones* del aparecer. Al igual que un mismo hecho presente, considerado bajo su *extensión*, puede dar pie a diversas vivencias *intensivas* —sentido en el cual he estado empleando siempre la palabra—, así también la atención a un mismo objeto, digamos, factual, por mor de su mero aparecer, puede ser comprendida desde tres perspectivas distintas.

Así lo explica Seel:

Aunque los objetos estéticos pueden asumir cualquiera de estas formas estéticas independientemente, en la mayoría de los casos las delimitaciones suelen fluctuar (...) Las tres dimensiones de lo estético pueden transitar de un estado a otro, pueden existir simultáneamente y también pueden hallarse en tensión. *Un* objeto de la percepción estética puede ser un objeto de la percepción *estética* en sus múltiples dimensiones (2010, pp. 140-141).

Debido a ello, si bien es cierto que la propuesta de este TFG pivota en torno al aparecer atmosférico, no podemos obviar, en primer lugar, que todas ellas comparten algunos aspectos comunes que las vuelven aptas para la crítica filosófica; y en segundo lugar, que el aparecer atmosférico bien puede acontecer fluctuante, como veremos en breves instantes, con el aparecer artístico. Sirva esta información de advertencia o de aclaración para el lector de aquí en lo que resta de escrito.

EL SIMPLE APARECER Y EL APARECER ARTÍSTICO

Antes, entonces, de proceder con el aparecer atmosférico, vamos a ver en qué consisten las otras dos posibles situaciones del aparecer. Tal y como avancé hace unas pocas líneas, percibimos un objeto en su simple aparecer cuando centramos la atención única y exclusivamente en los aspectos sensibles del objeto. Dicho de otra forma, el simple aparecer consiste en la contemplación del instante inaugurado por el objeto, un presente evanescente y concreto. El rasgo característico, pues, de la experiencia de la contemplación estética frente a las otras dos situaciones del aparecer es la demora en la *plenitud singular* de su objeto, sin que interfiera otros elementos externos o procesos internos que nos pudieran conducir a formarnos una experiencia general o ejemplar de esa clase de objetos. Asimismo, al contrario de lo que sucede en las experiencias del aparecer atmosférico y artístico, resulta innecesaria la interpretación del objeto como sugiriendo un sentido superior, más allá de su *simple* presencia.

Por todo lo dicho hasta este punto sobre él, salta a la vista que, a diferencia del aparecer atmosférico, del que habíamos afirmado su oscilación, el simple aparecer no puede coincidir nunca completamente con aquel, pues el aparecer atmosférico requiere del concurso de nuestro bagaje vital⁸. De igual modo, los objetos que se dan a nuestra

⁸ Eso no es óbice, como veremos más adelante, para que no pueda haber atmósferas que inviten a la contemplación, es decir, que se *correspondan* con un fuerte sentimiento contemplativo. Quizá resulte un poco pronta esta afirmación por no haber hablado más de las atmósferas, pero espero que le sirva al lector la imagen de sí mismo en el Patio de los Leones de la Alhambra. Él solo, con todos sus sentidos fijos en el chorro de la fuente, cuya atención se ve favorecida por la uniformidad en el resto de elementos del patio tanto en sus materiales, como en su estilo y disposición.

contemplación no participan de la imaginación, ni tampoco de la reflexión, porque de producirse, ambos procesos sacarían al sujeto de su estado de atención exclusiva a la singularidad del aparecer del objeto. Con todo, sí que pueden ser el punto de arranque para futuras imaginaciones y reflexiones que tengan lugar mediante una articulación atmosférica o artística. Pensemos, por ejemplo, en cómo Marcel Proust se vale de una sencilla magdalena para acto seguido escribir cientos de páginas en *En busca del tiempo perdido*.

Pasemos ahora al aparecer artístico, el de todos aquellos objetos que han sido diseñados y contruidos *para* nuestro gozo estético, razón por la cual Seel también las denomina presentaciones; aunque claro está, no todas las presentaciones de objetos son obras de arte: tan solo lo son aquellas presentaciones que acontecen en el medio de un juego de apariciones. No obstante, el lector haría bien en reprocharme que no siempre que estamos frente a una supuesta obra de arte, llegamos a percibirla como tal, esto es, como una presentación de apariciones. Cabe destacar a este respecto que Seel —ya lo mencioné antes— comprende su propia teoría estética, al menos en parte, como una respuesta a la noción de Danto de «mundo del arte» y las distintas teorías que han ido constituyéndolo a lo largo de la historia. Según Danto, resulta imposible saber si nos encontramos frente a una obra de arte a no ser que sepamos de antemano, aunque sea fruto de un saber mundano o popular, qué clase de cosas son *candidatas* a serlo. Dicho saber que sanciona las candidaturas lo conforman, precisamente, las diferentes teorías generales del arte que se han ido sucediendo históricamente; de suerte que las enormes dificultades interpretativas que suscita el arte contemporáneo responden a que recién hemos pasado de una teoría imitativa del arte, a una teoría de la realidad ().⁹

Pero tampoco es necesario irnos al arte contemporáneo. ¿Acaso las pirámides egipcias, que en su momento cumplían una función funeraria, fueron *originalmente* presentadas como obras de arte? Es evidente que no, por mucho que en nuestros días hayan pasado a engrosar la historia del arte universal. ¿Pero por qué me detengo en este embrollo? Me he parado aquí porque considero que, en realidad, Seel no termina de rebatir a Danto en lo que se refiere al arte. Echemos un vistazo a una cita:

⁹ «El confundir una obra de arte con un objeto real no es nada extraordinario cuando la obra de arte es el objeto real con el que uno la confunde» (Danto, 2013, p. 60).

Por el contrario, los objetos a los que conferimos el estatus de obra de arte son *desde un principio* [la cursiva es mía] objetos interpretados y dispuestos para la interpretación. (...) Todo saber y toda reflexión, toda interpretación y toda imaginación que el arte exige de sus espectadores tienen por finalidad despertar a la vida el aparecer artístico de las obras (2010, pp. 149-150).

Es verdad que la estética del aparecer nos permite superar teorías que, primero, limitan el campo de los objetos estéticos a las obras de arte, y segundo, que requieren al observador que adopte siempre una *actitud interpretativa*. Tal y como hemos podido comprobar, sin ir más lejos, con el simple aparecer, eso no siempre es así. Seel elabora una teoría general de la estética que funda la actitud estética no en rudimentos teóricos, sino en disposiciones cognitivas y emocionales. Pero, aun con todo, palabras como las citadas arriba me hacen sospechar que Seel no acaba de solucionar al completo el *de antemano* del aparecer artístico, pues si bien cabe admitir que un objeto que no fue concebido en un primer momento como obra de arte, ahora puede ser colectivamente presupuesto como tal, en ese caso estaríamos dando la razón a Danto en lo que respecta a las teorías o *saberes* de fondo que acreditan qué es arte y qué no lo es.

En cualquier caso, tampoco debemos desviarnos demasiado de nuestro tema, con lo cual aceptemos que las obras de arte son artefactos deliberadamente fabricados para efectuar una presentación. Ese *deliberadamente* es lo que encierra, además, el carácter específico de las presentaciones artísticas frente al aparecer atmosférico. Puesto en los términos de Seel, las obras de arte son *presentaciones de constelaciones*:

Las obras de arte son *presentaciones de constelaciones*. Una presentación acontece como presentación de una constelación cuando su sentido depende de una organización insustituible (irreemplazable a través de otra combinación de elementos) del material (...) A diferencia de los objetos de un *simple* aparecer o de un aparecer atmosférico *articulado*, las obras de arte son creaciones de un aparecer capaz de *articular*. Por esta razón se necesita una realización especial de la percepción. Las obras de arte son objetos que quieren *darse a entender* en su cálculo performativo (2010, p. 148).

Por esta misma razón —ya abundaré en el apartado siguiente en las diferencias entre aparecer *articulado* y aparecer *que articula*, y en la importancia que eso tiene de cara a mi propuesta interpretativa—, las obras de arte pueden contener a las otras dos situaciones del aparecer. Volvamos, por ejemplo, al *Cuadrado negro* de Malévich: se podría decir que lo que su autor pretende pintando esa combinación tan sencilla de dos

elementos es que el espectador se detenga a contemplar el cuadrado en su simplicidad. Gracias a una disposición insustituible del material, Malévich ha generado un aparecer simple dentro una presentación artística. De igual manera, imaginemos cómo se crean atmósferas estéticas, por ejemplo, en conciertos de música, espectáculos circenses, o mediante el diseño de interiores. De hecho, luego ejemplificaré la noción de atmósfera con el trabajo de un arquitecto. En ambos casos, el de una obra de arte generando un simple aparecer y en el que es presentado un aparecer atmosférico, podemos también apreciar otro rasgo esencial del arte: su *doble juego* por el presente. Efectivamente, en muchas ocasiones las obras de arte se dan a la percepción en un juego de apariciones doble, dado que están *produciendo* un presente fáctico, pero *presentando* otro presente estético. En el caso del cuadro de Malévich, tenemos el presente del museo al que los visitantes acuden a ver ese y numerosas pinturas más y, por otra parte, el presente del simple aparecer sugerido por el cuadrado negro. Incluso aquellas obras de arte que no generan atmósfera o aparecer simple alguno juegan también a este doble juego en la medida en la que originan un artefacto novedoso, inexistente hasta ese momento, y lo utilizan para presentarnos una situación estética.

Por último, antes de dar paso a la discusión del aparecer atmosférico, debemos apuntar una última diferencia importante entre aquel y el aparecer artístico. Y es que a diferencia de las atmósferas, las obras de arte no precisan necesariamente de ninguna *correspondencia* de naturaleza existencial entre lo presentado por la obra y la vida del apreciador. Esa es, justamente, la causa de que «en la experiencia de las obras de arte *experimentamos* los presentes de la vida humana» (Seel, 2010, p. 150), o sea, como un presente estético general, que apunta a la colectividad. Atención, tal cosa no impide que las atmósferas puedan *requerir* al individuo un bagaje, además de biográfico, histórico; pero en todo caso, no pueden *referir* objetivamente al grupo *por sí solas* como pretenden las obras artísticas. Para esto último sería necesario que o bien fueran generadas por una obra de arte, o bien que existiera, de hecho, un grupo de individuos comúnmente afín a ciertas atmósferas no artísticas¹⁰. Imaginemos, por ejemplo, un

¹⁰ «Lo atmosférico también es objetivo, porque puede ser captado por todos aquellos que conocen o poseen las afinidades existenciales respectivas (...) la percepción de las correspondencias atmosféricas siempre es una captación *en medio del sentido*. Aquí los aspectos

pueblo antiguo para el que las noches de luna llena significaban un acontecimiento natural solemne, pues evocaban el recuerdo de la noche de la creación por parte de la diosa lunar. En lo que transcurrían aquellas noches, el poblado al completo respiraba una atmósfera solemne.

LA NOCIÓN DE ATMÓSFERA ESTÉTICA

Hasta ahora solo hemos dado pinceladas al concepto de atmósfera estética, pero tampoco hemos profundizado mucho en una definición clara y precisa. Aún nos falta explicitar *qué son* las atmósferas. Para responder a esta cuestión, antes de referirnos al propio Seel, vamos a echar un vistazo a la noción de *aura* que encontramos en Walter Benjamin, y también a la de *atmósfera* tal y como la concibe el arquitecto suizo Peter Zumthor.

En el caso de Benjamin, hemos de acudir a los capítulos tercero y cuarto de su célebre ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935), titulados «Autenticidad» y «La destrucción del aura» respectivamente, para toparnos con ciertas ideas e incluso definiciones como la siguiente: «¿Qué es propiamente el aura? Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar» (2003, p. 47). Unas pocas páginas antes tenemos otro indicio muy sugerente: «Incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra» (2003, p. 42). En ambas afirmaciones son tangibles, con bastante limpidez, algunos de los conceptos que hemos ido dilucidando en los apartados anteriores. Algunos hacen referencia a los rasgos más generales del aparecer estético, como la propia palabra *aparecimiento* y el *aquí y ahora* como el tipo de presente que inaugura la atención estética. Esas nociones, dado que ya han sido tratadas, considero, con la suficiente extensión, no van a recibir ahora más explicaciones.

Sin embargo, aparecen además otros conceptos que, si bien pertenecen al ámbito del arte —Benjamin dedica este ensayo al arte en exclusiva, pero podemos extrapolar de un saber biográfico e histórico representan a menudo un papel importante» (Seel, 2010, p. 145)..

algunos de sus planteamientos a la noción general del aparecer y, más específicamente, al aparecer atmosférico—, por cuanto parecen inspirarse en las situaciones en las que el arte presenta atmósferas, pueden servirnos a nosotros para ilustrarlas.

En primer lugar, ese *entrettejido* al que el autor alude, aunque podría ser solo interpretado como la situación general del aparecer, en donde se vuelven patentes las posibilidades de la existencia que solemos desaprovechar (la lejanía) en la experiencia ordinaria del presente (la cercanía); sin embargo creo justo afirmar que nos evoca, más específicamente, la situación del aparecer atmosférico. Parece que el entrettejido sugiere tanto un *envolvimiento* o, valga la redundancia, un aura, como cierta correspondencia entre la obra y el sujeto que se escapan a la contemplación puesta en marcha el simple aparecer. En segundo lugar, quisiera hacer notar que la *reproducción*, que perjudica a todas aquellas atmósferas presentadas por el arte, es en cambio una acción imposible de llevar a cabo en el caso de las atmósferas ajenas al mundo del arte. Es verdad que, por ejemplo, una canción escuchada en un concierto presenta una atmósfera mucho más potente que si es escuchada con los altavoces en casa —este es el fenómeno de reproducción al que Benjamin se refiere—; pero hasta en circunstancias así es posible obtener un sucedáneo, aun aproximado, de la atmósfera en cuestión.

Las atmósferas no artísticas, por el contrario, son *inmunes* a la réplica, dado que suelen acontecer de forma espontánea o, en cualquier caso, si es que tienen lugar de forma repetida, en contextos demasiado difíciles de emular por una obra de arte, por mucho mismo con el que esta disponga sus elementos. Supongamos, por ejemplo, que aquella gente que veneraba las noches de luna llena fuese llevada al teatro a presenciar una obra que escenificase la solemnidad del momento: incluso si el guionista, el director y los actores se hubieran inspirado en la vivencia original de la gente del poblado, yendo a vivir con ellos una temporada y acompañándoles en una de aquellas noches, la atmósfera de solemnidad resultante en la obra sería demasiado genérica como para corresponderse con la misma *intimidad* que en la realidad. En la medida en la que van dirigidas a un público cuya amplitud nunca es segura, las obras de arte se resisten a captar la correspondencia tan íntima propia de las atmósferas no artísticas. Podemos profundizar un poco más en el asunto por medio de nuestro siguiente autor.

En el caso de Zumthor, vamos a dirigirnos a un texto suyo titulado *Atmósferas* (2006), que es en realidad la puesta por escrito de una conferencia que pronunció en el

año 2003 con motivo del Festival de Literatura y Música, celebrado en el palacio de Wendlinghausen, Dörentrup, Alemania. En aquella conferencia, el arquitecto relataba cuáles eran sus principales motivaciones, expectativas, puntos de partida, procesos de trabajo, etc. a la hora de diseñar un espacio arquitectónico; porque, efectivamente, él concibe la construcción de edificios y complejos como una forma de *articulación* del espacio. Lo que da origen a esa articulación es, precisamente, la *atmósfera* que quiere transmitir a quienes se adentren en sus espacios¹¹. A lo largo del texto, pues, podemos encontrar numerosas imágenes y descripciones que ilustran cómo son los pasos para la ejecución de dichas atmósferas: qué espera la gente cuando acude a uno u otro espacio, cómo debe ser el exterior de los edificios para que resulten *llamativos* e inviten, en un primer momento, a entrar; qué elementos debe disponer la decoración interior para abundar o introducir matices en la sensación del exterior, cómo deben estar unidos los distintos edificios para generar un sentimiento de continuidad o, si es que se busca lo contrario, de ruptura, etc. Pero tampoco es cuestión de entrar de demasiados detalles. Vamos a echar un vistazo, en consecuencia, a un fragmento en el que Zumthor realiza una alusión bastante nítida a la noción de correspondencia estética. En él describe una ocasión en la que se encontraba sentado, bajo el cobijo de los soportales, en una plaza soleada, murmurante gracias al sonido de los pájaros y al de los pasos de unas pocas personas que compran en un mercado de flores:

Ahora bien, ¿qué me ha conmovido de allí? Todo. Todo, las cosas, la gente, el aire, los ruidos, los colores, las presencias materiales, las texturas, y también las formas. Formas que puedo entender. Formas que puedo intentar leer. Formas que encuentro bellas. ¿Y qué más me ha conmovido? Mi propio estado de ánimo, mis sentimientos, mis expectativas cuando estaba sentado allí. Me viene a la cabeza esa célebre frase inglesa, que remite a Platón: ‘Beauty is in the eye of the beholder’ [‘La belleza está en los ojos de quien mira’]. Es decir: todo está solamente dentro de mí. Pero entonces hago el experimento de quitarme la plaza de delante, y ya no tengo los mismos sentimientos. Un sencillo experimento, disculpad la simplicidad de la idea. Lo cierto es que, al quitarme la plaza de delante, mis sentimientos desaparecen con ella. Nunca hubiera tenido tales

¹¹ «Al enfrentarnos con su arquitectura, nos viene inevitablemente a la mente el concepto de atmósfera, una disposición de ánimo, una sensación en perfecta concordancia con el espacio construido, comunicada directamente a quienes lo contemplan, lo habitan, lo visitan e, incluso, al entorno inmediato» (Zumthor, 2006, p. 6).

sentimientos sin esa atmósfera de la plaza. Lógico. Hay un *intercambio* [la cursiva es mía] entre las personas y las cosas (Zumthor, 2006, pp. 17-19).

En este sencillo ejemplo, en donde el autor nos cuenta lo que pasa por su fuero interno sentado en una plaza, es posible entrever el mismo aspecto único del aparecer atmosférico que señalábamos con Benjamin: la articulación de su sentido, o sea, de su correspondencia con los estados internos del sujeto, es más *original e íntima* que la articulación constelada de significados que las obras de arte *ponen en marcha*; incluso cuando esas constelaciones presentan atmósferas. Como las obras de arte, tal y como veíamos en el apartado previo, son artefactos fabricados a conciencia para efectuar una presentación de elementos en una disposición insustituible, esa disposición debe poder evocar un sentido lo suficientemente general como para ser comprendido por todas las variedades posibles de públicos.

Todo lo que tienen de insustituible en su articulación, casi paradójicamente, lo pierden en la exclusividad de la misma. Esto es algo que ya podíamos anticipar, al menos en parte, siguiendo a Seel. El arte tiende a abrirnos a la experiencia de presentes estéticos distintos a la homogeneidad de la vida corriente, es verdad; pero por cuanto evoca los presentes de la humanidad, tiende a repetirse en sus temas, si no directamente *a reproducirse* —en el mismo sentido que comentábamos en Benjamin— en una misma obra. A causa de ello, Seel afirma sobre las atmósferas que «los entornos y las situaciones donde se desenvuelve la vida cobran a través de estos objetos y estos estilos un carácter que no solo *viene* a la aparición en esos objetos, sino que esos entornos y esas situaciones *poseen* ese carácter en la plenitud de ese aparecer» (Seel, 2010, p. 143).

Ahora bien, esto no significa en modo alguno que el aparecer atmosférico sea, digámoslo así, un aparecer egocéntrico. Pese a que los motivos vitales con los que se establece la correspondencia *estén ya articulados*, en lugar de *estar siendo articulados* como en el arte, tal cosa no conduce necesariamente a una cerrazón de las situaciones atmosféricas. Primero, porque esos *motivos vitales* pueden ser *compartidos*, algo que habíamos indicado ya. Segundo, porque los motivos vitales de una misma persona son cambiantes, evolucionan, *se amplían* y se enriquecen. Aún más, esa ampliación y ese enriquecimiento pueden verse retroalimentados por la atención a atmósferas estéticas. Tercero, porque a diferencia del arte, las atmósferas pueden ser *inmunes a la imitación* siempre y cuando no provengan, precisamente, de una obra de arte. La experiencia de

correspondencias existenciales con objetos de la naturaleza u otros productos culturales por mor de su mero aparecer es auténticamente irreplicable, dado que incluso cuando se producen con regularidad, el bagaje vital se va viendo modificado, originando nuevas correspondencias. Y cuarto, porque además de que ciertas atmósferas puedan resultar objetivas para determinados grupos sociales, una única correspondencia estrictamente personal, de un solo individuo, puede inducirle a la imaginación, *transportándolo* así espacial y o temporalmente para ponerle en el lugar de otros individuos. Imaginemos, para que no quede solo en palabras, a una persona que, debido a su biografía, siente la atmósfera de las calles de Valladolid con un cariz auténticamente exclusivo. Cada vez que pasea cerca de la catedral, recuerda con horror cómo, en aquel invierno de su niñez, vio morir a un mendigo de puro frío. Debido a aquel episodio, todas las calles y plazas aledañas le envuelven en una atmósfera inquietante; pero no solo a causa de su propio recuerdo. Se imagina también qué debía estar pasando por la mente de aquella persona justo antes de morir, o qué había hecho esa misma mañana, si solía resguardarse en el pórtico donde murió esa tarde, cuándo fue la última vez que probó bocado, etc. En la vivencia estética de una atmósfera hay cabida para la *empatía* y la *simpatía*.

Finalmente, antes de dar por terminado el apartado, quisiera poner sobre la mesa un último punto importante que, tal vez por obvio, no he remarcado hasta ahora. La atención estética, ya fue explicado hace varias páginas, puede trasponerse en cualquier ocasión desde otros modos de atención al presente teóricos o prácticos. Los objetos del aparecer estético no conforman un dominio exclusivo desde es aspecto de su extensión, sino desde el punto de vista de su intensión. Debido a ello, es que en la experiencia corriente se intercalan a menudo percepciones de atmósferas no estéticas, es decir, que no quedan articuladas a través de un juego de apariciones basado en correspondencias. De esta forma, cabe hacerse la siguiente pregunta: ¿acaso la percepción de atmósferas estéticas no se originará desde la vivencia de una atmósfera no estética? El caso es que Seel así lo cree¹², y tiene motivos para ello; pero yo no creo que tenga por qué ser así

¹² «El aparecer atmosférico al que me refiero no debe identificarse entonces con la perceptibilidad general de las atmósferas; debe entenderse más bien como una forma de *notar* correspondencias existenciales a través de los sentidos y mediante las emociones (...) Por lo tanto, si algo se muestra en *un* aparecer atmosférico, ello puede significar perfectamente que ese

siempre. En efecto, hay ocasiones en las que una atmósfera *efectiva*, articulada a través de un conjunto de hechos, pasa a ser *llamativa*, quedando así articulada a través de un conjunto unificado de juegos de apariciones. No obstante, seguro que al lector le vendrá a la memoria alguna clase del colegio, de aquellas en las que estaba tan absorto en sus pensamientos que pareciera que tenía todos sus sentidos fijos hacia el interior: ni veía el encerado, ni oía la voz del profesor, nada. De repente, había un ruido que le sacaba de ese estado de aprendizaje remoto, quizás el borrador cayéndose al suelo; y, en lugar de prestar de nuevo atención—si es que lo había hecho en algún momento—, todo lo que había estado rumiando parecía reflejarse en los objetos del interior del aula: las ventanas, los pupitres, los estantes con libros..., todo. Todo daba lugar a una atmósfera que hacía que lo que antes eran unos ojos perdidos en la inmensidad del verde pera del pupitre, ahora recorrieran las cuatro paredes de la clase hasta que el profesor le llamaba la atención y, entonces sí, regresaba al estado de aprendizaje directo¹³.

UN BREVE RECUENTO

Vistos ya unos cuantos puntos acerca de su definición, ¿por qué resultan predilectas las atmósferas de cara al objetivo de este trabajo? Recordemos cuál era: constatar que la crítica al presente vital puede abrirse un hueco en la experiencia estética de lo real; explorar que la conciencia estética también puede tener de filosófica lo que las conciencias teórica y práctica. Asimismo, era también mi objetivo mostrar que una conciencia estética crítica es más accesible al público general que las otras dos formas de trato, igualmente abiertas a la crítica, con el presente. Más o menos, sin que fuera necesario proseguir aduciendo razones, el lector debería ya haberse formado una idea

algo se muestra en *su* aparecer atmosférico: puede significar que una atmósfera *efectiva* se vuelve llamativa» (2010, p. 144).

¹³ Se me podría objetar que el estado de introspección del que parte este pequeño relato bien pudiera ser el resultado de una imaginación motivada por la atmósfera normal del aula. No lo niego, pero de esta manera me parece que se introduce una especie de cadena de causas que es innecesaria, pues basta con hacer referencia a la situación inmediatamente anterior a la percepción de una atmósfera estética para describir el paso de la una a la otra. Otra cuestión es que no baste para la explicación, pero sea suficiente para la descripción.

suficiente de por qué es así. Con todo, creo que todavía quedan por hacer algunas consideraciones y, en cualquier caso, no sería tampoco mal momento para hacer una recapitulación de lo dicho hasta este punto. Vamos a comenzar por lo segundo. Hasta ahora hemos visto que:

- (1) Lo característico de la percepción estética es que nuestra atención está orientada no a unas apariciones con vistas a un fin teórico o práctico, sino a un *juego de apariciones*.
- (2) Los objetos estéticos y los no estéticos son, en realidad, los mismos. La diferencia reside en que *no son percibidos igual*.
- (3) Tal percepción de los objetos por mor de su mero aparecer es, por lo mismo, una atención *desinteresada*, pero en la que caben *remisiones* a nuestros afectos y preferencias personales.
- (4) Ese desinterés propio de las percepciones estéticas nos abre a una forma de trato con el presente que supone, análogamente al juego de apariciones al que sea atiene, un *interludio* con respecto a la continuidad de la vida ordinaria. Sin embargo, se trata de un interludio que puede ser *crítico*, pues supone una gran ocasión para experimentar el paso del tiempo humano en su infradeterminación constitutiva; es decir, hace patente que la vida no es solo como solemos vivirla, ofrece *otras* posibilidades. La atención estética es una atención *distanciada* del mundo fáctico.
- (5) Además, existen dos situaciones del aparecer, el de atmósferas y el arte, capaces de incorporar *correspondencias* con aspectos de nuestra vida normal, haciendo posible una remisión al presente ordinario y *reinterpretándolo* en su sentido para nosotros.
- (6) De esas dos situaciones del aparecer, el aparecer atmosférico, debido al carácter *único e irrepetible* de sus correspondencias —siempre y cuando esas atmósferas no provengan del arte—, es *immune* a la reproducción que sí pueden padecer las obras de arte. Por cuanto sus correspondencias son, asimismo, más *íntimas* que en el arte, pues *están articuladas de antemano en la biografía del sujeto*, el aparecer atmosférico resiste mejor a la generalidad.

(7) A pesar de este último punto, los motivos vitales que entran a jugar una correspondencia también pueden ser *compartidos*, siendo en ese caso motivos *históricos* que inauguran atmósferas *objetivas* para un grupo de individuos.

Hecho este recuento, el lector tendrá delante, sin necesidad de volver atrás, las bases de todo cuanto queda por decir.

Las dimensiones críticas del aparecer atmosférico

Todos queremos llevar una buena vida, una vida auténtica, con sentido, plena y libre: de eso no cabe la menor duda. Los quebraderos de cabeza llegan, naturalmente, a la hora de averiguar cómo hacerlo. Por lo pronto, hemos comentado que hay tres vías. Hay una vía práctica, fundada en la adquisición de hábitos saludables y buenos valores en el trato con los demás. También existe una vía teórica, basada en el cuestionamiento, por medio del intelecto, de las condiciones de vida actuales. Y, finalmente, a estas dos vías las acompaña una tercera, la vía estética, consistente en entrenar la atención a la realidad en su mero aparecer.

Por su parte, la filosofía pertenece siempre al ámbito *teórico* de la crítica. Los discursos filosóficos suponen un distanciamiento con respecto a la existencia común y corriente que, a su vez, navega entre vivencias teóricas, prácticas y estéticas. ¿Por qué digo esto? Hay una tendencia a creer que la teoría y el ámbito de la existencia son dos esferas contrapuestas, de suerte que la filosofía no sería más que una desatención de la vida que algunos legitiman con galimatías variopintos. Sencillamente, esto no es así. Filosofar comporta siempre una toma de distancia con respecto al presente inmediato, cierto, pero de una *distancia crítica*, es decir, dispuesta para emprender un regreso al mundo y, al menos, empezar a ver las cosas de otra manera —no toda reinterpretación del mundo arrastra consigo una transformación del mismo—. Por esta razón, tanto la ética, como la filosofía política, incluyendo la estética, no son disciplinas prácticas ni estéticas, sino disciplinas teóricas planteadas como reflexiones críticas *desde, sobre y para* sus ámbitos vitales respectivos. Con todo, todas estas disciplinas se hallan ligadas

por una serie de aspectos comunes, que son los rasgos propios de la crítica en general. Dichos aspectos se pueden resumir, según yo lo veo, en cuatro cuestiones: la búsqueda de autenticidad, la constatación de la contingencia humana, el combate al ruido de las opiniones, y la construcción de la libertad. Estos cuatro son, en orden de mención, los aspectos de la conciencia crítica que me propongo ahora articular desde la conciencia estética del aparecer atmosférico.

Sin embargo, antes de proseguir, debería estar claro que la conciencia estética, tomada en general, no es ni mejor, ni peor objeto de investigación filosófica que otros. Simplemente me parece que, al contrario que la teoría y la práctica, no ha recibido el suficiente reconocimiento por sus rendimientos críticos; y justamente por ello quienes, como yo, sentimos una especial preferencia por la reflexión estética, debemos ser muy cautelosos y no dejarnos llevar por el entusiasmo.¹⁴ Así, suscribo absolutamente estas palabras de Seel, con las que doy pie además a los siguientes subapartados:

No obstante, no existe razón alguna para erigir a la estética como la disciplina reina de la filosofía. No menos infundado resultaría declarar que el comportamiento estético es la cima de las posibilidades humanas. Las realizaciones de la percepción estética pueden enriquecer las posibilidades de la percepción humana en prácticamente todos los ámbitos: eso es todo. Hacen posible una afirmación, siempre fugaz, del presente momentáneo. Sus intervalos no pueden reemplazar ni sobrepasar el potencial del conocimiento conceptual, ni de la acción eficiente, así como éstos tampoco pueden sobrepasar ni reemplazar la apertura hacia el aparecer (Seel, 2010, p. 38).

ATMÓSFERAS CONTRA LA HOMOGENEIDAD

Para hablar de cómo la atención a un aparecer atmosférico puede acomodar a cualquier persona, independientemente de su erudición o buenos modales, en una búsqueda crítica de la autenticidad, vamos a volver a Walter Benjamin. Hace algunas páginas, mostraba el parecido entre su noción del *aura* y nuestra noción de *atmósfera*, sobre todo en lo relativo al *aquí y ahora* de su aparecer como presente *entretelado* con nuestros estados internos y objetos externos. Un entretelado capaz de sacar a relucir,

¹⁴ De lo contrario, en lugar de una estética crítica del aparecer, argumentaría en favor de una estética del ser.

mediante la articulación del juego entre la cercanía y la lejanía, la *infradeterminación* constitutiva de nuestra existencia —lo cual también tiene que ver con la cuestión de constatar la contingencia humana—. Con todo, nos quedan aún algunos matices en el tintero, veamos cuáles:

La autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico (...) Se puede resumir estos rasgos en el concepto de aura, y decir: lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su aura. Es un proceso sintomático; su importancia apunta más allá del ámbito del arte (Seel, 2010, p. 44).

Lo primero que debería captar nuestra atención de esta cita es la aseveración de que lo que ocurre en el ámbito de las percepciones estéticas, no es sino un síntoma de algo que las trasciende. Parece como si una grave enfermedad se estuviera extendiendo por todos los ámbitos de la experiencia humana. ¿Pero qué enfermedad es esta? Es, en realidad, una enfermedad doble: primero, se trata de una pérdida de sensibilidad a las diferencias, reemplazada por un *afán de lo homogéneo*; y segundo, de una pérdida de horizontes temporales fiables e inteligentemente repartidos entre el pasado y el futuro, sustituida por un *ansia de proyecto*. En cuanto a esta última, no pienso que haga falta argumentar demasiado que uno de los peores males de nuestra sociedad consiste en la sobreexplotación de la mentalidad emprendedora. No solo en la esfera pública —los medios de comunicación, las instituciones educativas, el tejido empresarial, etc.—, sino también en la privada, en los hogares, ha penetrado esta idea tan nociva de que a cada momento debemos *reinventarnos*, romper con el pasado, siempre *emprender*. Cuando desde todos los ámbitos sociales te intentan convencer de que debes convertirte en un empresario en todas y cada una de las facetas de tu vida, es natural que nuestro sentido del paso del tiempo se atrofie. Perdemos tanto la capacidad de formarnos expectativas razonables, como las referencias al pasado, con lo cual forjar cualquier sentimiento de pertenencia a una *tradición* se vuelve prácticamente imposible; y es entonces cuando llegan el aturdimiento y la angustia.

Correlativamente, dejamos de percibir la *diferencia* constitutiva del instante. El carácter único e irreplicable de cada acontecimiento queda cubierto por el velo sombrío que tiende la creciente *homogenización* de nuestros estilos de vida y aspiraciones. Una tendencia a lo homogéneo que camina de la mano con una incapacidad, cada vez más

manifiesta, de no *involucrarse* en todo, todo el rato; una incapacidad de dejar ser a las cosas¹⁵. De este cóctel patológico de homogenización y aferramiento a las cosas dimana, a mi juicio, el sentimiento general de ansiedad que se suma al de aturdimiento y al de angustia, de forma que cada vez quedan más lejos las aspiraciones de autenticidad.

¿Mas cómo puede la experiencia de la correspondencia estética librarnos, aun parcialmente, de esta situación tan nefasta? Repasemos. El aparecer atmosférico es una experiencia que pone en relación el bagaje vital de un individuo o de un grupo con la atmósfera en la que se encuentran, articulando así unos sentimientos en nosotros y un presente nuevo, estético, en nuestra percepción. Además, la atención a las atmósferas estéticas es retroalimentativa: cuanto más la entrenamos, más amplía y enriquece los motivos existenciales que podrán dar pie a nuevas experiencias de este aparecer. Pues bien, por cuanto las personas somos, definitivamente, capaces en algunas ocasiones de sentir *extrañeza* con respecto al entorno, podemos valernos de esta vivencia del medio para ahondar en otros componentes de nuestra afectividad y ser capaces de *modelar*, a través de las atmósferas y en la medida de lo posible, nuestra personalidad. Qué duda cabe, la práctica del detenimiento en el exterior para profundizar en el mundo interior puede ser una terapia.

Igualmente, en la medida en la que el aparecer atmosférico es inmune a la reproducción —al menos, las atmósferas no presentadas por el arte—, reafirma la naturaleza absolutamente única e irremplazable del instante estético, combatiendo el sentimiento de homogeneidad; y por cuanto requiere de una percepción desinteresada, común a todas las dimensiones del aparecer, cultiva el justo desapego a las cosas.

ATMÓSFERAS CONTRA LA POSITIVIDAD

¹⁵ «Esto es: “Acercarse a las cosas” es una demanda tan apasionada de las masas contemporáneas como la que está en su tendencia a ir por encima de la unicidad de cada suceso mediante la recepción de la reproducción del mismo. Día a día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción (...) La orientación de la realidad hacia las masas y de las masas hacia ella es un proceso de alcances ilimitados lo mismo para el pensar que para el mirar» (Seel, 2010, pp. 47-48).

Varios de los puntos fuertes que acabamos de comentar se complementarán o, directamente, aparecerán formulados con matices diferentes de aquí en adelante. La experimentación de atmósferas estéticas, al contrario que la atención dirigida al simple aparecer, no solo nos saca del continuo existencial normal, abriéndose ya con ello un espacio para la crítica, sino que además nos redirige a éste para *reinterpretarlo*. Las atmósferas estéticas son, ante todo, espacios de sentido; y con bastante frecuencia, de *sentidos pasados por alto*. Probablemente, los dos sentidos de la existencia que más obviamos durante el transcurso regular de la misma son el de su *acontecer* y, de modo concomitante, el de nuestra *contingencia*. Vamos a verlo, esta vez, en Seel:

El placer estético es el placer de la existencia finita en la existencia finita. La percepción estética descubre en esa finitud la oportunidad de presentarse a sí misma una infinitud de posibilidades, imposibles de experimentar en una actitud práctica y teórica. El objeto estético es un objeto experimentado en su indeterminabilidad, la situación estética es una situación abierta a su propia indeterminabilidad y a la del mundo en su totalidad (...) Tiene un efecto liberador siempre que acontece como una conciencia de posibilidades inexploradas, no preconcebidas, que se encuentran abiertas, y que sin embargo están presentes aquí y ahora (2010, p. 209).

Efectivamente, el existir cotidiano suele exigirnos determinación en la toma de decisiones, y que nos mostremos resolutivos para poder navegar con solvencia entre las situaciones que nos plantea el día a día. Esto, es un rasgo absolutamente inherente a la vida y, por eso mismo, irrenunciable, en cambio se ve llevado hasta la extenuación en nuestros días. Tanto en nuestros hábitos, como en el clima cultural que respiramos —o, si se quiere, en nuestros esquemas vitales— se advierten dos cosas: primero, una cierta *rendición a los hechos*, y segundo, una tendencia a la *tecnificación* de los asuntos de naturaleza existencial. Ambas son el resultado del puesto de privilegio que los saberes tecnocientíficos ocupan ya no solo en el escalafón social visible, sino también, y de un modo aún más peligroso, en el imaginario colectivo. Cada vez se transparenta más, en definitiva, una tendencia casi obsesiva a medirlo todo con los criterios propios de la técnica y la ciencia: nuestras acciones tienen que ser siempre *productivas*, y los hechos poseen la última palabra al momento de *determinar* qué expectativas de vida son o no razonables. En conclusión, la creencia equivocada de que los hechos proporcionan un criterio incontestable nos conduce, invariablemente, a la *idolatría de la utilidad*.

Pese a esto, es evidente que no todo en la vida es acción eficiente, ni tampoco resolución con vistas a un fin indudable. Nuestra impresionante disposición de *medios* tecnológicos y científicos no debería, bajo ningún concepto, llevarnos a descuidar los *finés* a los que deberían ir dirigidos. Esta es, precisamente, la discusión que hace falta renovar, pues abunda el conocimiento positivo, pero escasea el *debate* en torno a cuál deba ser su aplicación. Tal cosa pudiera parecer una tarea reservada a la crítica de la práctica, mas no obstante es accesible también a una crítica desde la estética. Más en concreto, la atención estética *articulada* a través de atmósferas demuestra encerrar un potencial enorme a la hora de poner de relieve la *infradeterminación* constitutiva de lo real, dado que nos permite transformar o reinterpretar el sentido más habitual, efectivo, de las atmósferas en las que desarrollamos la vida cotidiana, en sentidos renovados y *llamativos*. De esta manera, cultivando la atención estética a las atmósferas en las que normalmente nos vemos envueltos, algo así como el clima social, jugamos una fuerte baza que nos descubre que el *valor* de las cosas no termina donde acaba su *utilidad*; e igualmente, que nuestras acciones pueden ser muy valiosas sin resultar útiles. Todo ello, además, partiendo de opciones que *ya* estaban al alcance de la mano, mas a las que no sabíamos atender, pues estas habitaban en una *correspondencia oculta* entre nuestro mundo interior y las cosas de afuera. La *máscara de necesidad* con la que nos hemos sobreacostumbrado a mirar el mundo es, en resumen, retirada por la afirmación de las posibilidades contingentes que realiza la atención estética a las atmósferas.

ATMÓSFERAS CONTRA LA ACTUALIDAD

Completamente de la mano con los dos últimos puntos, la atención estética al aparecer atmosférico abre también un importante hueco para la crítica al ruido y a la presión mediáticas. Desde la filosofía, considero que es nuestro deber hacer notar que vivimos en algo así como una dictadura silenciosa de las opiniones. Quizás esto pueda sonar un poco paradójico, dado que hace un segundo afirmábamos una tendencia a la obsesión con el valor fijo, con pretensiones absolutas, de la utilidad. Sin embargo, hay unas ocasiones en las que filosofar pasa por *relativizar* el valor que hemos dado a los estilos de vida vigentes; y otras en las que requiere plantear *en términos absolutos* los valores que ofrecemos como alternativa. De esta manera, con ambos procesos se está

efectuando una labor crítica. Se trata de dos procesos complementarios, puesto que la realidad efectiva queda puesta en duda y son exploradas otras posibilidades de ser.

¿Qué tiene todo esto que ver con las atmósferas estéticas? Pues bien, hemos de recordar que estas permiten destapar la necesidad aparente de la existencia humana y afirmar, con ello, su contingencia. Considero, a causa de ello, que si hay algo o alguien que merece un toque de atención, esa es sin duda la figura mediática del *experto*. Me resulta fascinante cómo dentro de un mismo medio, el de las teleinformaciones y las telecomunicaciones, alcanzan a coexistir —e incluso a retroalimentarse— las dos tendencias generalizadas a idolatrar la utilidad y a perseguir una falsa autenticidad por medio del consumo de hechos supuestamente objetivos e incontestables. Día tras día, especialmente en los informativos, escuchamos ‘la opinión de los expertos’ para dar respuesta a cualquier inquietud social, sea del tipo que sea. Da igual si se trata de una cuestión de responsabilidad colectiva o de fabricar un nuevo dispositivo: en ambas situaciones saldrá un experto, o sea, alguien que conoce la opción óptima para resolver un problema técnico, a confundir muy probablemente los medios con los fines. En lo relativo al aporte de las atmósferas estéticas para vacunarnos contra la inoculación, en ocasiones no intencionada, de medios en lugar de fines, podemos repetir las mismas palabras del apartado anterior; pero todavía hay otra dimensión mediática a la que las atmósferas pueden dar una respuesta crítica: la *sed de actualidad*.

Por actualidad, me refiero al *aquí ahora previo a la crítica*, esto quiere decir, la vivencia del instante situados en una actitud mundana u ordinaria. Naturalmente, esto tiene mucho que ver con nuestra tendencia a aferrarnos al presente en la forma de una reproducción del mismo. Por esta razón, creo que podemos afirmar, sin temor a la equivocación, que el hambre de actualidad ha desplazado a las aspiraciones críticas de experimentar un presente que, en sentido estricto, trasciende las fronteras del mero instante expuesto por los medios en forma de *noticia* o *moda*; pues recordemos que el presente está engastado en el tiempo. El carácter pasajero, por *desechable*, de las opiniones mediáticas no debe confundirse, por consiguiente, con la naturaleza única e irrepetible del instante estético. Así las cosas, por cuanto el aparecer atmosférico es, de las tres dimensiones del aparecer, la más íntimamente vinculada a nuestro *pasado* de experiencias y a nuestras esperanzas de *futuro*, creo que es justo decir que guarda una aptitud sin igual, dentro del abanico de opciones que brinda la atención estética, para reconducir el ansia de actualidad —caracterizada por una profunda, aunque encubierta

indiferencia hacia el presente— hasta un *compromiso* verdadero con la *tradicción* y los *horizontes* dentro de los cuales se encaja y de los que se nutre la atención al presente inaugurado por él.

ATMÓSFERAS PARA LA LIBERTAD

El impulso sensible despierta con la experiencia de la existencia (con el comienzo del individuo), y el de la razón con la experiencia de la ley (con el comienzo de la personalidad), y sólo cuando ambos existen se erige la humanidad del individuo. Hasta que eso ocurre, todo lo que pasa en su interior depende de la ley de la necesidad, pero a partir de entonces la naturaleza lo abandona, y le corresponde a él afirmar la humanidad cuyo germen puso en él la naturaleza. De hecho, en cuanto los dos impulsos fundamentales contrapuestos están activos en él, ambos pierden su carácter restrictivo, y la oposición de las dos necesidades da origen a la libertad (2018, p. 98).

Con estas hermosas palabras compone Friedrich Schiller la XIX carta de sus *Cartas para la educación estética de la humanidad* (1794). En ellas, Schiller se propone demostrar que, a la hora de la verdad, no existen contraposiciones entre unos modos y otros de comprender la labor crítica. La educación estética, a causa de ello, se transforma en un requisito al mismo nivel que la educación moral e intelectual, hasta el punto de que se necesitan mutuamente para la consecución de nuestra libertad. Con todo, en este fragmento aparece mencionada, con otras palabras por supuesto, una de las características específicas de la crítica articulada desde la atención estética a la realidad. Esta arranca en un aspecto de nosotros mismos —Schiller lo denomina el individuo— que es anterior, más originario, que la conciencia sometida a las normas sociales —la conciencia de la persona—.

Hasta que ambas facultades no son igualmente cultivadas no puede brotar en nosotros el germen de humanidad, que es asimismo el germen de la libertad. Pero hay más, porque tal y como hemos ido viendo, para que la conciencia estética pueda operar su atención particular al presente, es menester que existan determinadas *regularidades normales* y hábitos fijos. Es decir, que de no ser porque normalmente vivimos situados en una actitud *no* estética, no podríamos comprender esta misma como una actitud con visas para la crítica. Fruto de ello, la necesidad mutua de la que habla Schiller, con razón acierta a decir que parte de dos impulsos fundamentales contrapuestos, que en

cuanto son educados, dejan de obstaculizarse el uno al otro. Dicho lo cual, hasta aquí hemos venido argumentando a favor del potencial crítico de la atención a atmósferas estéticas resaltando los defectos de la vida en actitud no estética; pero no hemos hecho una afirmación que resalte su valor *por sí mismo*, si es que lo tiene.

Según lo que acabamos de decir, sería bastante razonable concluir que no, dado que sin un contraste entre los presentes a los que nos atamos y los presentes en los que dejamos ser a los objetos, atendiendo a ellos por mor de su aparecer, no habría ningún motivo para preferir los segundos. No obstante, creo si bien esto sí se aplica para las dimensiones del simple aparecer y del aparecer artístico, en lo que respecta al aparecer atmosférico es más dudoso. Considero que, en tanto en cuanto esta dimensión de la atención estética queda articulada en una correspondencia existencial entre el mundo interior del sujeto y el mundo externo de las cosas, la existencia de *afinidades* prueba cobrar en esta ocasión un peso decisivo para que tenga lugar el contraste entre las dos clases de presentes mencionados. Es verdad que una de las mayores virtudes de dichas afinidades consiste en sacar a la luz cursos de acción y percepción que, por lo normal, pasan inadvertidos; pero en la medida en la que este apercebimiento nos conduce a vislumbrar la infradeterminación del mundo, y por cuanto esto último es un requisito obvio para la libertad, estaría dispuesto a admitir la opinión de quien afirmase un valor no correlativo de la actitud estética.

Con todo, no debemos confundir *valor correlativo* con *valor intrínseco*: la percepción estética sí posee un valor intrínseco, puesto que no dirige su atención al mundo con vistas a obtener rendimientos utilitarios, sino por su aparecer mismo. Tal cualidad es, precisamente, la que permite que la atención estética «se sacie» en el mundo de afuera y nos deje tiempo para prestar atención al mundo de dentro. La experiencia estética del aparecer atmosférico es, en vista de sus facultades reinterpretativas del presente más *íntimo* —no genérico, como el del arte— la que probablemente ejemplifique mejor este asunto. Por estas razones, el tiempo para el *autocuidado*, que no es sino una de las caras de la *autonomía*, queda también a buen recaudo en su articulación a través de la atención a atmósferas estéticas.

Conclusiones

Siempre es y será muy complicado decidir qué lugar le ha de corresponder a la estética dentro de las disciplinas filosóficas. Tal y como hemos visto a lo largo de este trabajo, son además muchas las maneras en las que podemos soñar la estética, de modo que si en algún momento hemos de tomar dicha decisión, habremos de enfrentarnos a relatos diversos, que no siempre van a poder encajar completamente los unos con los otros. Sin embargo, si hay una manera de soñar la estética con suficientes garantías de poder llevar a cabo esta tarea —que, dicho sea de paso, no terminará nunca—, reuniendo en sí otras tradiciones anteriores y además conectando sus conceptos con la experiencia real de la vida, esa es sin duda la estética del aparecer de Martin Seel.

Más concretamente, una de las dimensiones del aparecer teorizada por el autor encierra, desde mi punto de vista, un potencial crítico extraordinario asequible para todas aquellas personas que no cuentan ni con la predisposición, ni con los conocimientos, ni con el tiempo necesarios para dedicarse a la crítica filosófica. Ya he afirmado con Seel que la conciencia estética no es, ni mucho menos, la cima del desarrollo humano; y análogamente, que los estudios estéticos tampoco son la clave que habrá de sostener de aquí en adelante el arco de la filosofía. Pero sí podemos estar seguros de una cosa: a la inversa tampoco sucederá; y es menester que, en consecuencia, la estética reivindique el lugar que le corresponde dentro del saber crítico por excelencia, la filosofía. Hemos podido rescatar algunos puntos que, con toda la modestia que haga falta, resaltan la naturaleza autónoma y, por lo mismo, valiosa en sí misma tanto de la atención estética, como de la disciplina que la estudia. Ya nadie osará convencernos de su supuesto papel subsidiario dentro del conjunto de los saberes filosóficos. Fruto de ello, no creo poder ofrecer mejor conclusión a estas páginas que la misma a la que Schiller llega en la carta XXXIII sobre la educación estética de la humanidad: «Esto es el cometido de la cultura estética, que somete a las leyes de la belleza todos los actos del libre albedrío que escapan a las leyes de la naturaleza y de la razón, y gracias a la forma que da a la existencia exterior nos introduce en la vida interior» (Seel, 2010, p. 118).

Referencias bibliográficas

- Beardsley, Monroe C. y Hospers, John. (1978). *Estética: Historia y Fundamentos* (4.ª ed., 1981). Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Benjamin, Walter. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (publicado originalmente en 1935). Ciudad de México: Editorial Itaca.
- Chillón, José Manuel. (2019). *Serenidad: Heidegger para un tiempo postfilosófico*. Granada: Editorial Comares.
- Danto, Arthur C. (2013). *El mundo del arte*. Revista *Disputatio. Philosophical Research Bulletin* (Universidad de Salamanca), ISSN 2254-0601 vol. 2, núm. 3., pp. 53-71 (traducción del original *The Art World*, trabajo presentado en 1964 para el simposio «La obra de arte» durante el 61.º Encuentro Anual de la American Philosophical Association). URL = <https://gredos.usal.es/handle/10366/127353>.
- Eco, Umberto. (1985). *De los espejos y otros ensayos* (1.ª ed. 2012). Editorial Debolsillo (Editor digital Titivillus).
- Kreitman, Norman. (2006). *The Varieties of Aesthetic Disinterestedness*. Michigan Publishing (University of Michigan Library), ISSN 1932-8478. URL = <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0004.018?view=text;rgn=main>.
- Ortiz de Landázuri, Carlos. (2011). Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, Suhrkamp, Frankfurt, 2003 (recensión). *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, núm. 12, pp. 142-145.
- Della Mirandola, Giovanni Pico. (2019). *Discurso sobre la dignidad del hombre* (ed. bilingüe traducida del original de 1496). Buenos Aires: Ediciones Winograd.
- Nietzsche, Friedrich. (1990). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (3.ª ed. 1996, publicado originalmente en 1896). Madrid: Editorial Tecnos, S.A.
- Schiller, Friedrich. (2018). *Cartas sobre la educación estética de la humanidad* (publicado originalmente en 1794). Barcelona: Acanalado, Quaderns Crema, S.A.
- Seel, Martin. (2007). *Un paso al interior de la estética*. Revista *Estudios de filosofía* (Universidad de Antioquía), ISSN 0121-3628, núm. 36, pp. 117-131.

La estética del aparecer. Aproximación a una concepción crítica de la Estética

— Seel, Martin. (2010). *Estética del aparecer* (publicado originalmente como *Ästhetik des Erscheinens* en el año 2000). Madrid: Katz Editores.

— Zumthor, Peter. (2006). *Atmósferas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.