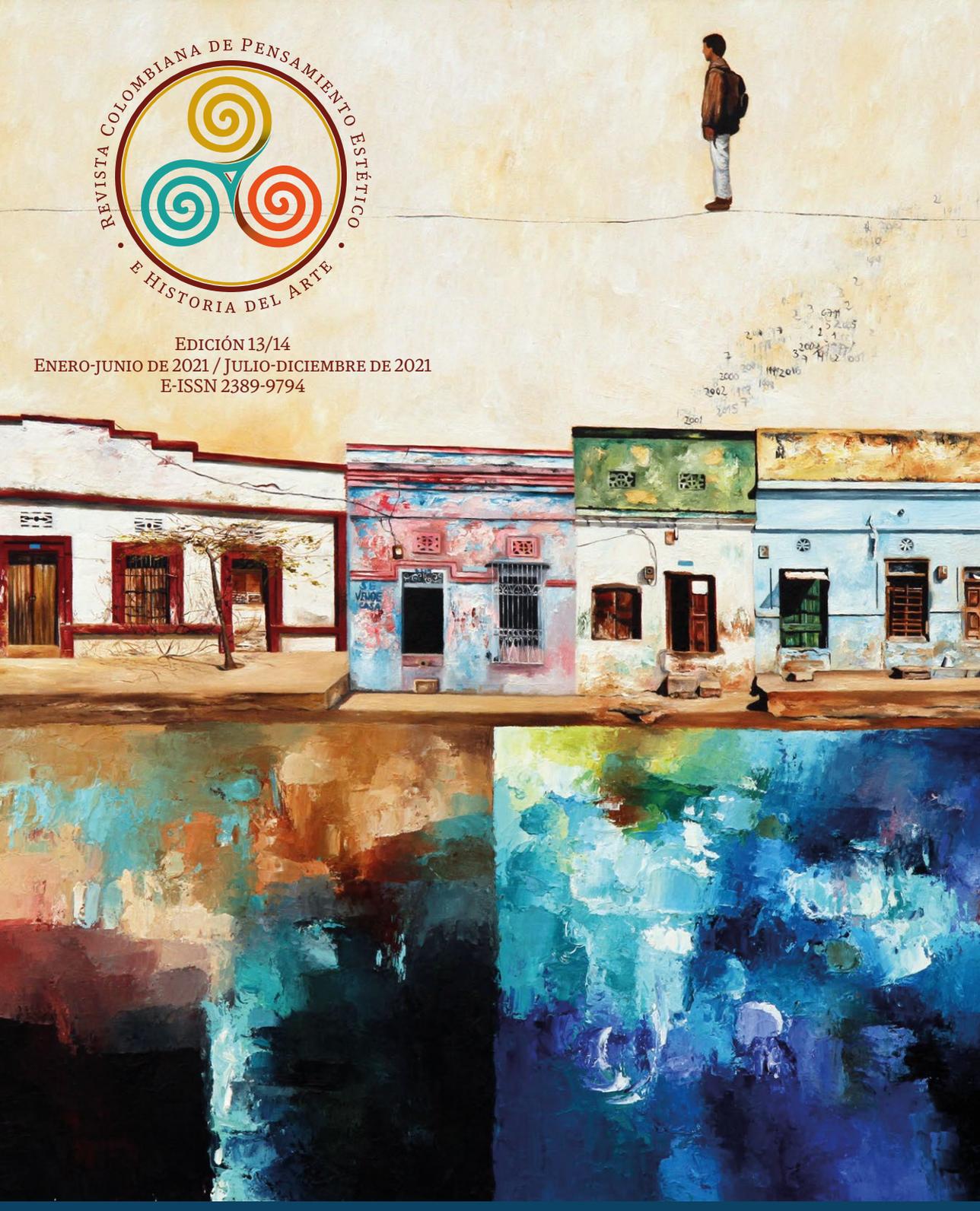




EDICIÓN 13/14
ENERO-JUNIO DE 2021 / JULIO-DICIEMBRE DE 2021
E-ISSN 2389-9794



ARTÍCULO

Modulación del pensamiento crítico en la reflexión estética de Martin Seel

Esteban-Raúl Cardone



Edición 13/14 (Enero-junio de 2021 / julio-diciembre de 2021)

E-ISSN 2389-9794



Modulación del pensamiento crítico en la reflexión estética de Martin Seel*

Esteban-Raúl Cardone**

Resumen: el presente artículo se propone relevar las coordenadas filosóficas en las que se inscribe la reflexión estética de Martin Seel, cuyo momento más acabado se encuentra en su obra *Estética del aparecer* del año 2001. Ubicado en una tradición filosófica que sitúa dicha reflexión como momento ineludible en la producción de una teoría comprometida con la transformación social, será necesario relevar los intereses y alcances de su propuesta a los efectos de reconocer cercanías o alejamientos con el proyecto que se encuadra dentro de la llamada teoría crítica. Para

* **Recibido:** 25 de noviembre de 2020 / **Aprobado:** 12 de marzo de 2021 / **Modificado:** 20 de abril de 2021. Artículo de investigación derivado del seminario de doctorado "Cultura y transformación social en la teoría crítica" dictado en 2020 por la doctora Romina Conti en la Universidad Nacional de Rosario (Santa Fe, Argentina) y solventado a partir de la beca de investigación de tipo A de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Mar del Plata, Argentina).

** Profesor de filosofía por la Universidad Nacional de Mar del Plata (Mar del Plata, Argentina). Estudiante del doctorado en Filosofía de la Universidad Nacional de Lanús (Remedios de Escalada, Argentina). Becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) (Buenos Aires, Argentina) e integrante del grupo de investigación Problemas de Filosofía Contemporánea de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Mar del Plata, Argentina)
 <https://orcid.org/0000-0003-0880-2836>  gm.esteban@gmail.com

.....
Cómo citar: Cardone, Esteban-Raúl. "Modulación del pensamiento crítico en la reflexión estética de Martin Seel". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, nos. 13/14 (2021): 216-252.





ello resulta imprescindible recuperar momentos clave en la producción frankfurtiana, como el decir de Herbert Marcuse en sus obras *El carácter afirmativo de la cultura* y el *Hombre unidimensional*, la reflexión de Theodor Adorno, especialmente, en su obra póstuma *Teoría estética*, y de Max Horkheimer en *La función social de la filosofía* y *Teoría tradicional y teoría crítica* a los efectos de situar un antecedente comparativo con el trabajo de Seel. Del abordaje propuesto se descubrirá un carácter crítico mitigado en el pensamiento de este último aunque no por ello menos fecundo a la hora de plantear un escenario de alteridad experiencial frente a las lógicas y los sentidos dominantes.

Palabras clave: teoría crítica; estética; industria cultural; industria cinematográfica; medios de comunicación de masas; capitalismo; Martin Seel; Escuela de Frankfurt; Theodor Adorno; Max Horkheimer; Herbert Marcuse.

Modulation of Critical Thinking in the Aesthetic Reflection of Martin Seel

Abstract: the article proposes to reveal the philosophical coordinates in which the aesthetic reflection of Martin Seel is inscribed, whose most finished moment is found in his work *Aesthetics of Appearance*, 2001. Inserted in a philosophical tradition that places said reflection as an inescapable moment in the production of a theory committed to social transformation, it will be necessary to reveal the interests and scope of his proposal in order to recognize closeness or distance with the project that falls within the so-called critical theory. For this, it is essential to recover key moments in the Frankfurt school's production, such as Herbert Marcuse's sayings in his works *The Affirmative Character of Culture* and *One-Dimensional Man*, Theodor Adorno's reflection, especially in his posthumous work *Aesthetic Theory*, and Max Horkheimer in *The Social Function of Philosophy* and *Traditional Theory and Critical Theory* in order to establish a comparative background with Seel's work. From the proposed approach, a mitigated critical character will be discovered in the thought of the latter, although no less fruitful when it comes to proposing a scenario of experiential alterity against the dominant logics and senses.

Keywords: Critical theory; aesthetic; cultural industry; film industry; mass media; capitalism; Martin Seel; Frankfurt School; Theodor Adorno; Max Horkheimer; Herbert Marcuse.



Modulación do pensamento crítico na reflexión estética de Martin Seel

Resumo: o presente artigo se propõe a revelar as coordenadas filosóficas nas quais se inscreve a reflexión estética de Martin Seel, cujo momento mais acabado se encontra en súa obra *Estética do Aparecer* do ano de 2001. Inserido en unha tradición filosófica que coloca esa reflexión como un momento incontornábel na produción de unha teoría comprometida con a transformación social, será necesario revelar os intereses e o alcance de súa proposta para reconecer proximidade ou distanciamento con o proxecto que se enquadra na chamada teoría crítica. Para iso, é fundamental recuperar momentos-chave da produción de Frankfurt, como o dizer de Herbert Marcuse en súa obra *O Carácter Afirmativo da Cultura* e *O Homem Unidimensional*, a reflexión de Theodor Adorno, especialmente en súa obra póstuma *Teoría Estética*, e Max Horkheimer en *A Função Social da Filosofia* e *Teoría Tradicional e Teoría Crítica* para establecer un panorama comparativo con a obra de Seel. A partir da abordagem proposta, descubrir-se-á no pensamento deste último un carácter crítico mitigado, embora não menos profícuo quando se trata de propor un cenário de alteridade experiencial frente às lógicas e significados dominantes.

Palavras-chave: teoría crítica; estética; indústria cultural; Indústria cinematográfica; mídia de massa; capitalismo; Martin Seel; Escola de Frankfurt; Theodor Adorno; Max Horkheimer; Herbert Marcuse.

Introducción

Dentro del amplio abanico de tratos que el ser humano le dispensa al mundo algunos han gozado históricamente del beneficio de ser considerados más valiosos o elevados que otros. En términos generales la especulación racional y su búsqueda de un conocimiento seguro de la realidad se han logrado imponer frente a modos de la experiencia signados por nuestro encuentro sensible con el mundo. El orden de la percepción fue sindicado como fuente de opinión y error desde la antigüedad misma, pero fue el racionalismo moderno el responsable de conminar a la sensibilidad a una condición marginal, como el propio Alexander Baumgarten reconoció a mediados del siglo XVIII, cuando definió a la estética como una suerte de gnoseología inferior. Y si bien de allí en más el ámbito de la reflexión estética creció en profundidad y desarrollo es importante señalar que al mismo tiempo crecieron tratados y críticas que insistían en su aporte al esclarecimiento de las



posibilidades y límites del conocimiento humano. El abrumador desarrollo que registraban las ciencias particulares le donó al ser humano posibilidades técnicas inéditas hasta entonces, que sin dudas abonaron la convicción de Francis Bacon de que el conocimiento se traduce en el poder del ser humano para imponer su voluntad a la naturaleza. El sujeto moderno se enseñoorea frente a la realidad y considera mayormente lo que es en términos de su disponibilidad como objetos susceptibles de ser aprehendidos.

La filosofía del siglo XX ha desarrollado momentos de gran lucidez en su diálogo crítico con la tradición moderna y en el análisis del desarrollo de las sociedades que crecían con la consolidación del capitalismo a nivel global. Las investigaciones apadrinadas por la denominada Escuela de Frankfurt respaldaron la discusión por el orden cultural como factor clave para volver inteligible el estado de cosas imperante, y rehabilitaron así la posibilidad de una reflexión estética y artística vigente y comprometida con su tiempo. La estética reivindica su derecho a pronunciarse sobre la realidad bajo la convicción de que los hechos positivos a los que la sociedad técnico-industrial ha consagrado la verdad componen un panorama que necesariamente ha de ser superado. O dicho de otro modo, es en parte el orden de la sensibilidad al que atiende la estética la instancia capaz de impugnar la vigencia de un estado de cosas que presume de su eficacia racional para administrar la vida en sociedad pero que sin embargo malogra su cometido al deshumanizar la existencia de millones de personas. La filosofía conservadora, de carácter afirmativo resulta incapaz de informar las desgracias que el modo de vida afianzado en las sociedades posindustriales impone a los seres humanos dado que no cuenta con la disposición intelectual ni metodológica suficiente para hacerlo, de manera que la tarea que encarnan los teóricos críticos de filiación frankfurtiana se sirve de parte del legado de Georg Wilhelm Friedrich Hegel y de Karl Marx a la hora de enfrentar el desafío de diagnosticar el presente y de alumbrar instancias de rechazo al sistema responsable de homogeneizar y degradar la vida humana.

La reflexión estética logró revertir el destrato histórico que sufrió por parte de otras disciplinas gracias a una multitud de trabajos que ubicaron dentro de su ámbito de experiencias la oportunidad para repensar las presuntas certezas que fundan no solamente nuestro conocimiento del mundo sino inclusive los fundamentos de nuestra organización social. El presente artículo releva apenas parte de una reivindicación que llega hasta nuestros días con la obra de Martin Seel y que se suma a una tradición de pensamiento que cuenta con nombres como los de Theodor Adorno y Herbert Marcuse, quienes unieron a su preocupación estética



una vocación por transformar la realidad social concreta. La propuesta incluye el trazado de un itinerario de posible comprensión de las modulaciones reflexivas entre los autores que se articula en dos grandes momentos: en una primera instancia se convida al lector a acercarse a las propuestas filosóficas de Adorno y de Marcuse considerándolas como puntos de especial interés dentro de la tradición en la que se encuadra el estudio, para luego, en un segundo momento, acudir al trabajo de Martin Seel quien más cercano a nuestros días se ocupa de delinear los caracteres esenciales de un modo de la experiencia humana cuya riqueza inherente desafía nociones capitales de nuestra comprensión del mundo.

Sentido de *crítica* para la tradición frankfurtiana

El término *crítica* posee una rica polisemia en el ámbito de la filosofía. Su antecedente de mayor peso lo constituye el denominado criticismo kantiano, quien llamó *crítica* al estudio de las facultades cognitivas involucradas en nuestro trato con la realidad. De allí que el término quedara impregnado por un sesgo gnoseológico, como refiere José Ferrater Mora, “en cuanto hace de la crítica del conocimiento el objeto principal de la filosofía”¹. El criticismo kantiano centra su interés en las posibilidades y los alcances de las facultades cognitivas humanas que intervienen en nuestro conocimiento del mundo, así como también en nuestra capacidad de goce estético y de autodeterminación moral. La *Crítica de la razón pura* se ofrece así como un minucioso estudio de los límites de la razón humana en concurso con el resto de las aptitudes que asisten a construir toda experiencia posible; tarea comprendida dentro de las exigencias de una época que ponderaba el proceder analítico riguroso en el autoexamen de las capacidades para depurar al conocimiento del lastre metafísico. El caso de Kant tal vez constituya el antecedente de mayor peso en lo que hace al sentido del término *crítica*.

Varios siglos más tarde hallamos que la palabra *crítica* está asociada a la producción teórica que se lleva adelante en la Alemania de la década de 1920, más precisamente en lo que hace al trabajo del grupo de investigadores nucleados en el Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad de Frankfurt, luego conocido como la *Escuela de Frankfurt*. El trabajo del Instituto se enmarca en la necesidad de revisar-actualizar aspectos clave de la teoría marxista dadas algunas insuficiencias explicativas que la teoría exhibiera a la luz del desarrollo del capitalismo durante el siglo XX. Esta intención queda plasmada en una producción teórica denominada *crítica* por oposición a un modo *tradicional* de concebir la factura intelectual.

1. José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía* (Buenos Aires: Sudamericana, 1964), 379.



La *teoría crítica* entiende su propia producción como un compromiso irrenunciable con la sociedad de su tiempo, a la que juzgan decadente y opresiva en virtud de mecanismos que sofisticadamente perpetúan las desigualdades sociales y el sufrimiento humano. En su texto *Teoría crítica vs teoría tradicional*, Max Horkheimer denuncia que los modos vigentes de producir teoría hasta entonces se conciben, sesgada e ideológicamente, como escindidos de la praxis material concreta de la sociedad. Se entiende por ideológica a una representación que es afín a los intereses de las clases dominantes o, dicho de otro modo, constituye un cuerpo de creencias cuya verdad presume ser universal, pero que en verdad encubre el interés de los agentes que la producen, es decir, oculta su raíz histórica, particular y, en definitiva, de clase (burguesa). De este modo la teoría parece habitar un ámbito que no refleja en nada las relaciones de producción vigentes, imponiéndose así una separación artificiosa entre los fundamentos materiales de las relaciones socioeconómicas y el cuerpo de teorías que pretenden explicar la realidad.

En verdad, dirá Max Horkheimer, los modos de producción teórica están estrechamente ligados con procesos sociales reales; las metas de la investigación no pueden explicarse por sí mismas, sino que irremediamente deben orientarse al orden de cosas abarcador de la existencia social vigente. En el fondo, lo que se le cuestiona a las ciencias es su incapacidad para autodeterminarse en materia de producción teórica. La tendencia a particularizar el conocimiento, a delimitar los ámbitos del saber, a especificar y aislar objetos como si gozaran de autonomía propia, constituyen caracteres propios de un modo de concebir la teoría como escindida del mundo del trabajo, que entiende que la actividad del pensamiento y su consiguiente producción teórica nada tiene que ver con la división social del trabajo. Dicha concepción epistemológica tradicional se esfuerza por construir un cuerpo teórico de carácter universal que se preserve de toda contingencia histórica:

Para el pensamiento teórico corriente, tal como lo hemos expuesto, tanto la génesis de las circunstancias dadas como también la aplicación práctica de los sistemas de conceptos con que se las aprehende, y por consiguiente su papel en la praxis, son considerados exteriores. Este extrañamiento, que en la terminología filosófica se expresa como separación entre valor e investigación, conocimiento y acción, así como en otros pares de oposiciones, preserva al investigador de las contradicciones señaladas y otorga un marco fijo a su actividad.²

2. Max Horkheimer, *Teoría crítica* (Buenos Aires: Amorrortu, 2003), 240.



Pero como se señaló anteriormente, la separación artificiosa entre la producción teórica y la praxis social constituye una forma de encubrimiento que el pensamiento burgués ha sostenido en el tiempo y que registra su comienzo en la reflexión cartesiana que postula al individuo como objeto de exploración autónoma. Las reglas del método ofician como forma segura de conducir el pensamiento en su quehacer inherente procurando dividir los elementos de su reflexión al evitar precipitarse frente a todo aquello que no ofrezca *claridad* y *distinción*. Los momentos de síntesis y revisión del método no deben solapar el hecho de que el movimiento preeminente de la reflexión cartesiana se juega al separar o aislar objetos, las marcas de la certeza buscada aplican a aquello que ya fue debidamente separado. Todo lo cual acostumbra al pensamiento a considerar los objetos de la realidad y al sujeto mismo desde su propia individualidad, recortados del escenario más amplio que se compone a partir de las relaciones que se establecen social e históricamente. Así el pensamiento, fuente segura de conocimiento, sienta una distancia del acontecer social reforzando la creencia en un ámbito de verdades impermeable a las contingencias del tiempo.

En definitiva, la teoría tradicional impone como ilusión que las ciencias conforman un ámbito independiente del resto de las actividades que estructuran la sociedad y refuerza la creencia en la autonomía de los órdenes de la realidad que estudia. La teoría crítica se esfuerza en sostener que la ciencia es inescindible del acontecer de una sociedad, de las relaciones que ordenan el sistema de producción y de la división del trabajo que cursa en un momento histórico dado. La creencia en una ciencia por completo autónoma resulta un episodio más dentro de la preeminencia de un modo de pensar que individualiza, que por defecto separa los ámbitos de la vida en lugar de componer una imagen integral de la existencia social. La teoría crítica busca superar entonces la concepción tradicional de la teoría y ofrece un modo de producción intelectual comprometido con la idea de contribuir a la conformación de una sociedad más justa, racional e igualitaria. Ello supone admitir las determinaciones sociohistóricas que sufre la producción teórica y desnudar los mecanismos de alienación y opresión vigentes, sean estos económicos, políticos o culturales, a los efectos de aportar a su develamiento y superación.

El término crítica aumenta su polisemia gracias al sentido que le donan las investigaciones de Frankfurt y que obligan a despegarlo de aquel ligado al estudio de los límites y posibilidades cognitivas humanas. La crítica se entiende sobre la base de la tradición marxista, atenta al desarrollo de la sociedad como un todo y a las determinaciones históricas que operan sobre los espacios en donde se desarrolla la vida humana:



La palabra se entiende aquí no tanto en el sentido de la crítica idealista de la razón pura, como en el de la crítica dialéctica de la economía política. Se refiere a una característica esencial de la teoría dialéctica de la sociedad.³

La tarea crítica comprende la no aceptación de lo dado sin más sino la creencia de que la teoría constituye un modo de praxis capaz de contribuir al develamiento de los mecanismos de opresión y de injusticia sistémica; como sugiere Herbert Marcuse: “Los conceptos teóricos culminan en el cambio social”⁴. Subyace en ello la convicción en una sociedad futura en donde puedan ser superadas las contradicciones y flagelos del presente⁵, no tanto para acudir a una instancia de cancelación definitiva de los dramas humanos⁶, sino para alumbrar un tiempo en el que prevalezca una racionalidad afín a un *telos* emancipatorio:

También los intereses del pensar crítico son generales, pero no generalmente reconocidos. Los conceptos que surgen bajo su influencia critican el presente. Las categorías marxistas de clase, explotación, plusvalía, ganancia, pauperización, crisis son momentos de una totalidad conceptual cuyo sentido ha de ser buscado, no en la reproducción de la sociedad actual, sino en su transformación en una sociedad justa⁷.

El modo de proceder dialéctico que opera de base en la teoría crítica se contrapone al pensar utópico, al cual Horkheimer asocia la reflexión que encumbra una idea acabada de un sistema o forma de Gobierno permanente, asequible por la sola actividad del pensamiento. La teoría crítica se ofrece antiutópica en el sentido idealista inaugurado por Platón y vigente en cada esfuerzo por pensar la realidad con arreglo a una instancia final en donde queden suprimidas todas las contradicciones y con ello la humanidad aborde a un tiempo de estabilidad libre de flagelos. Todo

3. Horkheimer, *Teoría crítica*, 239.

4. Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional* (Barcelona: Orbis, 1984), 21.

5. Esto mismo lo expresa Herbert Marcuse al definir como un *a priori* de la Teoría crítica su intención de contribuir al establecimiento de una sociedad que vuelva digna la vida humana a partir del supuesto de que es posible hacerlo. Así mismo, la validez de la teoría está dada por la superación de los hechos que verifica en su presente y que resuelven ser factibles como posibilidades reales.

6. “La utopía ya no es la forma filosófica apropiada de abordar el problema de la sociedad. Se ha llegado a reconocer que las contradicciones del pensamiento no pueden ser resueltas por la reflexión puramente teórica. Antes bien, ello requiere un desarrollo histórico, del cual no podemos evadirnos con el pensamiento. El conocimiento no está relacionado solo con condiciones psicológicas y morales, sino también con condiciones sociales. Proponer o describir formas político-sociales perfectas partiendo de meras ideas carece de sentido y es insuficiente”. Max Horkheimer, *La función social de la filosofía* (Buenos Aires: Amorrortu, 2003), 286.

7. Horkheimer, *La función social*, 250.



ello resulta del ensimismamiento del pensamiento más que de su preocupación por atender al estado de cosas vigentes y es el alimento de un mundo de ideas y modelos tendientes a eternizarse y volverse inmunes a la historia. Horkheimer opone a tal modo de reflexionar aquello que entiende por pensar crítico:

Lo que nosotros entendemos por crítica es el esfuerzo intelectual, y en definitiva práctico, por no aceptar sin reflexión y por simple hábito las ideas, los modos de actuar y las relaciones sociales dominantes; el esfuerzo por armonizar, entre sí y con las ideas y metas de la época, los sectores aislados de la vida social; por deducirlos genéticamente; por separar uno del otro el fenómeno y la esencia; por investigar los fundamentos de las cosas, en una palabra: por conocerlas de manera efectivamente real.⁸

De todo ello se desprende un sentido específico de la *crítica* como esfuerzo por superar las condiciones sociohistóricas en donde prevalece la explotación y miseria general, todo lo cual expresa la irracionalidad que domina el conjunto de una sociedad que ostenta un despliegue técnico y un nivel de productividad inéditos que, sin embargo, conmina al fracaso todo intento por constituir modos de vida dignos y plenos para la enorme mayoría. La astucia del sistema consiste en el modo como administra sus tensiones internas, en cómo reconduce las fuerzas dirigidas a impugnarlo y en definitiva, en cómo neutraliza las posibilidades serias de cambio social. Allí cobra valor la reflexión en torno a cómo opera la cultura y la experiencia estética en la doble tensión que se juega entre amortiguar la oposición al sistema y ofrecer modos de experiencia que desafíen la racionalidad dominante.

Dos momentos en la reflexión estética de la tradición frankfurtiana

Buena parte de la producción teórica de la Escuela de Frankfurt atiende al orden cultural para explicar el desarrollo y sostén del capitalismo como sistema de producción hegemónico en el mundo, en un esfuerzo por revisar la tesis marxista según la cual la estructura económica de la sociedad determina indefectiblemente el resto de los órdenes de la vida social. De allí que algunos de los miembros más eminentes interpreten la cultura como un territorio gravitante para el sostenimiento del propio capitalismo, algo así como una trinchera abocada a mantener su predominio y retroalimentar sus posibilidades de desarrollo.

8. Horkheimer, *Teoría crítica*, 287-288.



Un buen ejemplo de la relevancia que el orden cultural posee durante la época burguesa en el sostenimiento del *statu quo* se comprende a partir del texto de Herbert Marcuse, *El carácter afirmativo de la cultura*, para quien la cultura burguesa refuerza una escisión de larga data que sitúa a los valores más altos de la vida humana en un ámbito asequible solo al pensamiento, desafectado del orden sensible, de la existencia material y de las relaciones sociales vigentes. “La separación ontológica entre los valores ideales y los materiales trae como consecuencia la despreocupación idealista por todo aquello que está relacionado con los procesos materiales de la vida”⁹. El postulado de un ámbito de valores universales con arreglo a los cuales la vida alcanzaría plenitud fracturó la existencia humana, al ponderar un orden de realización desconectado de las miserias que inflige la supervivencia. Pero no fue sino en la época burguesa en donde se consolidó este esquema de existencia, constituyendo lo que Marcuse denomina la “cultura afirmativa”¹⁰. Lo cotidiano queda degradado en su posibilidad de otorgar plenitud a la existencia humana, a la cual se le impone socialmente la convicción de que su dignidad se juega en la aspiración individual a participar de los valores culturales más altos. De esta manera, la cultura opera como un mecanismo de control sobre las subjetividades, atentas a cumplir por cuenta propia con las exigencias que les impone, a la par que oficia como dispositivo de ocultación de las condiciones materiales de explotación y desigualdad. La potencia crítica del concepto de “cultura afirmativa” radica en subrayar la solidaridad que los ideales culturales mantienen con los intereses de las clases dominantes, quienes mediante el movimiento de universalización de los mismos se aseguran la reproducción de un orden social y económico que aparenta ser racional y que los perpetúa como ganadores¹¹. El triunfo de la burguesía consiste entonces en haber concentrado en la cultura la expectativa de realización de los individuos pero sobre todo en haber logrado internalizar la exigencia de goce y felicidad en términos de responsabilidad individual. Las condiciones materiales de vida quedan marginadas como promotoras de plenitud real, impugnadas en su capacidad de determinar la dicha humana, al tiempo que se fortalece la ilusión de un ámbito de libre desarrollo del alma como consagración de los ideales de la cultura.

9. Herbert Marcuse, *Acerca del carácter afirmativo de la cultura* (Buenos Aires: Sur, 1967), 10.

10. Bajo cultura afirmativa se entiende aquella cultura que pertenece a la época burguesa y que a lo largo de su propio desarrollo ha conducido a la separación del mundo anímico-espiritual, en tanto reino independiente de los valores, de la civilización, colocando a aquel por encima de esta. Su característica fundamental es la afirmación de un mundo valioso, obligatorio para todos, que ha de ser afirmado incondicionalmente y que es eternamente superior, esencialmente diferente del mundo real de la lucha cotidiana por la existencia, pero que todo individuo “desde su interioridad”, sin modificar aquella situación fáctica, puede realizar por sí mismo. Marcuse, *Acerca del carácter*, 12-13.

11. “Las necesidades políticas de la sociedad se convierten en necesidades y aspiraciones individuales, su satisfacción promueve los negocios y el bienestar general, y la totalidad parece tener el aspecto mismo de la Razón. Y sin embargo esta sociedad es irracional como totalidad”. Marcuse, *El hombre unidimensional*, 19.



Parfraseando una frase popular podría aducirse con Marcuse que “la cultura dignifica” y en esa falsa creencia radica el ardid de las clases dominantes para perpetuar su condición de privilegio. De este modo la “cultura afirmativa” no posee elemento revulsivo alguno contra las condiciones de vida degradantes, y mucho menos contra las causas estructurales de la desigualdad:

La cultura ha de dignificar lo ya dado, y no sustituirlo por algo nuevo. De esta manera, la cultura eleva al individuo sin liberarlo de su sometimiento real. Habla de la dignidad del hombre sin preocuparse de una efectiva situación digna del hombre. La belleza de la cultura es, sobre todo, una belleza interna y la externa solo puede provenir de ella. Su reino es esencialmente un reino del alma.¹²

Marcuse estaría reeditando la impugnación al platonismo y con ello a todo orden metafísico que degrade el valor de la existencia material, a partir de la escisión fundamental de la realidad en dos ámbitos antagónicos. El compromiso de la praxis individual con un ámbito de valores culturales universales estaría compuesto así por actividades inocuas para el orden social instituido o lo que es lo mismo decir, la voluntad individual que comporta la adhesión y el esfuerzo por alcanzar los ideales de plenitud impuestos horada toda posibilidad de articular una acción eficaz y colectiva que transforme las condiciones materiales de vida. La vista dirigida a un mundo de valores trascendentes tan altos conspira contra la posibilidad de una acción a ras del suelo, o dicho de otro modo, la división metafísica de base determina la jerarquía del orden práctico, conminando a la vacuidad a toda acción posible de torcer el rumbo de las cosas. En tal sentido la contemplación desinteresada y abstracta ha sido desde siempre sindicada como la actividad más digna del ser humano, aquella capaz de ponerlo en conocimiento de las ideas más nobles y valiosas en sí mismas, sin embargo el hecho de que la plenitud del individuo dependa de su responsabilidad por alimentar su vida interior socava las posibilidades de pensar siquiera una acción que se oriente a transformar la materialidad de su existencia.

Lo afirmativo referido a la cultura y el arte es sinónimo de solidaridad con los intereses de los sectores dominantes. Ese mismo carácter asociado al arte habla de expresiones complacientes con el orden instituido, en donde la transgresión se reduce a gesto o pose. En cualquier caso el arte afirmativo mitiga o reprime su potencial disruptivo, lo cual contraviene su posibilidad inherente para impugnar la realidad: su negatividad o como lo denomina Marcuse “el Gran rechazo”.

12. Marcuse, *Acerca del carácter*, 24.



Sin embargo en su obra *El hombre unidimensional*, escrita treinta años después de *El carácter afirmativo de la cultura*, Marcuse observa la sociedad de consumo norteamericana para verificar una integración de los órdenes que tiempo atrás se encontraban separados. Anteriormente la “alta cultura” (los valores morales y estéticos) estaba separada del mundo del trabajo; los negocios y la industria eran antagonistas de dichos ámbitos. En la literatura eso se expresaba en personajes que no se ganaban la vida de forma ordenada, personajes que representaban otras formas de vida posible, que negaban el orden establecido. Pero todo ello respondía a un mundo en donde “el hombre y la naturaleza todavía no estaban organizados como cosas e instrumentos”¹³.

La racionalidad técnico-instrumental liquidó la bidimensionalidad, esto es la división entre la realidad material y la “alta cultura”¹⁴. Tal supresión no sucedió por oposición entre ambas sino por incorporación de los valores culturales al ámbito de la vida material y su consiguiente masificación. Como consecuencia la sociedad industrial avanzada ha abolido el misterio, la existencia humana se resuelve en fórmulas y medios para administrarlo y manejarlo todo, entendiéndose en términos técnicos. La alienación artística sucumbe, dice Marcuse, en la sociedad industrial avanzada al ser integrada y con ello su función negadora rechazada¹⁵. Resulta interesante allí la alusión que hace Marcuse al “núcleo insoluble” que el arte develaba y que la racionalidad técnica suprimió, en alusión a la dimensión de lo indeterminado, de aquello que escapa a toda exploración o definición.

13. Marcuse, *El hombre unidimensional*, 89.

14. “Dos resultados de esta sociedad son de particular importancia: la asimilación de las fuerzas y de los intereses de oposición en un sistema al que se oponían en las etapas anteriores del capitalismo, y la administración y la movilización metódicas de los instintos humanos, lo que hace así socialmente manejables y utilizables a elementos explosivos y ‘antisociales’ del inconsciente. El poder de lo negativo, ampliamente incontrolado en los estados anteriores de desarrollo de la sociedad, es dominado y se convierte en un factor de cohesión y de afirmación. Los individuos y las clases reproducen la represión sufrida mejor que en ninguna época anterior, pues el proceso de integración tiene lugar, en lo esencial, sin un terror abierto: la democracia consolida la dominación más firmemente que el absolutismo, y libertad administrada y represión instintiva llegan a ser las fuentes renovadas sin cesar de la productividad”, Marcuse, *El hombre unidimensional*, 897.

15. La alienación artística sucumbe, junto con otras formas de negación, al proceso de la racionalidad técnica. El cambio revela su profundidad, el grado de su irreversibilidad, si es visto como un resultado del progreso técnico. La etapa actual redefine las posibilidades del hombre y la naturaleza de acuerdo con los nuevos medios disponibles para su realización y, a su luz, las imágenes pretecnológicas están perdiendo su poder. Su valor de verdad dependía en un alto grado de una inabarcable e inconquistable dimensión del hombre y la naturaleza, en los estrechos límites situados en la organización y la manipulación, del “núcleo insoluble” que resistía a la integración. En la sociedad industrial totalmente desarrollada, este núcleo insoluble es anulado progresivamente por la racionalidad tecnológica. Marcuse, *El hombre unidimensional*, 96.



Pese a todo ello la experiencia estética se ofrece como un modo otro de relacionarnos con el mundo, con independencia de los medios y finalidades que estipula la razón instrumental, dado que tiene su origen en la puesta en juego de la sensualidad y la imaginación en la procura de placer. Dos aspectos adquieren relieve al resaltar la capacidad de negación inherente a la experiencia estética: en primer lugar, la imposibilidad de su traducción en determinaciones conceptuales precisas y en segundo término su constitución como experiencia de distanciamiento de las lógicas que dominan la vida corriente. A la arrogancia de la razón ávida de certidumbres y clasificaciones, la experiencia estética propone el subyugarlos ante la “indeterminabilidad” del mundo.

Autonomía del arte y crítica social en el pensamiento de Adorno

Dado nuestro interés por relevar las posibilidades críticas de la experiencia estética-artística resulta imposible no mencionar el aporte de uno de los miembros más distinguidos del Instituto de Investigaciones Sociales, como es el caso de Theodor Adorno. Severo en la crítica a la racionalidad instrumental que domina el conjunto de la vida en sociedad, Adorno deposita una esperanza en la capacidad negadora del arte puesto que entiende que no se comporta como un simple reflejo de la estructura económica, sino que posee autonomía suficiente para contravenir el orden de cosas dominante.

La sociedad del capitalismo avanzado consume el predominio de una forma de concebir la racionalidad a la que la Ilustración había confiado la emancipación de todo yugo. El proyecto del iluminismo confiaba a la razón la preeminencia humana y el desarrollo próspero de la sociedad. La ilustración encarna explícitamente el ideal de una humanidad que planta cara a la naturaleza sin temor y que se dispone a hacer valer su voluntad frente a cualquier designio divino, dado que su afán es el de convertirse en amo; la proclama baconiana que sostiene que el conocimiento es poder sintetizar el espíritu del proyecto ilustrado.

En tal sentido, la razón acude a servir a la desmitificación de la existencia y al consiguiente despliegue de procesos mediante los cuales la naturaleza quedaba despojada de todo misterio, reducida a fenómenos pasibles de ser atomizados y mensurados. Todo ello es factible gracias a que la razón se impone a través de la acción aglutinante del concepto, que tiene por función reducir lo particular



y diverso en una unidad que los suprime por fuerza de su propia identidad. La naturaleza indómita es forzada a amoldarse a ideas que anulan la diferencia de los fenómenos y que los reducen a materia capaz de ser cuantificable con un alto grado de eficacia. De esta forma se postula un modelo de racionalidad cuyo carácter es meramente instrumental: los conceptos y las teorías vienen a prestarnos un servicio en el afán humano de doblegar la naturaleza a nuestra voluntad:

Mediante el pensamiento, los hombres se distancian de la naturaleza para tenerla frente a sí en la posición desde la cual dominarla. Como la cosa, el instrumento material, que se mantiene idéntico en situaciones diversas, y separa así el mundo —caótico, multiforme y disparatado— de lo que es evidente, uno e idéntico, el concepto es el instrumento ideal, que aferra todas las cosas en el punto en el que se pueden aferrar.¹⁶

Y dado que las ciencias particulares cifran su éxito explicativo-predictivo en el trato que sostienen entre teoría y contrastación empírica, la racionalidad operante de fondo ostenta en la sociedad industrial avanzada sus mayores logros. Como consecuencia la verdad pierde su estatus privilegiado en la consecución del saber y es reemplazada por la eficacia operativa. “Lo que importa no es la satisfacción que los hombres llaman verdad, sino la *operation*, el procedimiento eficaz”¹⁷. La “instrumentalidad” se disemina en todos los órdenes de la vida social como forma dominante de racionalidad. Supeditada a la planificación y al cálculo de medios consagra el empobrecimiento de la noción misma de razón puesto que su presencia omnímoda avasalla otras modalidades de despliegue.

En ese marco es conocida la potente crítica que Adorno y Horkheimer dirigen a la industria cultural como artifice del sostén del sistema socioeconómico que se atestigua en las sociedades de capitalismo avanzado. La autonomía humana, horadada merced a las exigencias de productividad y eficacia que le son impuestas por la sociedad, es diezmada por el aparato de medios de comunicación y por las grandes industrias que proveen bienes culturales. La televisión, el cine, la radio, la industria musical, contribuyen deliberadamente a componer un escenario que perpetúa el *statu quo* que se sostiene gracias al consumo masivo de bienes cuya planificación está dirigida a modelar su recepción. Así la industria cultural no deja de ser un enorme dispositivo homogeneizador que anula la diversidad a partir de una producción estandarizada, que ofrece bienes cuya factura responde

16. Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica del iluminismo* (La Plata: Terramar, 2013), 51.

17. Horkheimer y Adorno, *Dialéctica del iluminismo*, 15.



a diagramas y fórmulas que le anticipan su éxito como objetos de consumo. Así, “para todos hay algo previsto, a fin de que nadie pueda escapar; las diferencias son acuñadas y difundidas artificialmente”¹⁸.

La industria cultural compone una oferta de presunta variedad de estilos y formas, más todo ello es el resultado de una anticipación calculada. Como consecuencia de ello queda anulada toda espontaneidad y participación activa de los individuos, la industria actúa encausando las síntesis cognitivas necesarias, así “para el consumidor no hay nada por clasificar que no haya sido anticipado en el esquematismo de la producción”¹⁹ en alusión a la participación activa que según Kant tenía el entendimiento en su vínculo con el material proveniente de la sensibilidad. En términos kantianos la industria anticipa la actividad sintética del sujeto cerceando su autonomía, dirigiendo la función mediadora de la imaginación entre entendimiento y sensibilidad. Dicho de otro modo, la industria cultural oficia como una perversa maquinaria de homogeneización cognitiva cuya finalidad es obturar la posibilidad de que los individuos participen activa y originalmente en la comprensión de lo que se les ofrece:

La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del consumidor cultural contemporáneo no tiene necesidad de ser manejada según mecanismos psicológicos. Los productos mismos, a partir del más típico, el *film* sonoro, paralizan tales facultades mediante su misma constitución objetiva. Tales productos están hechos de tal forma que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, dotes de observación, competencia específica, pero prohíbe también la actividad mental del espectador, si este no quiere perder los hechos que le pasan rápidamente delante.²⁰

Pero Adorno entiende que el arte más genuino no puede ser funcional a ningún orden o finalidad extrínseca. Pese a ser un producto social, el arte y la experiencia que comporta reclaman el derecho de ser considerados en su modo de ser autónomo. La tensión inherente a la relación arte-sociedad se cifra en la posibilidad de admitir un orden del quehacer humano capaz de resistir la capacidad integradora del sistema. De allí que se aplique con esfuerzo a respaldar su autonomía frente a los poderes constituidos y su potencial para contravenirlos. Precisamente la independencia del arte genuino garantiza su rechazo a participar de la sociedad

18. Horkheimer y Adorno, *Dialéctica del iluminismo*, 139.

19. Horkheimer y Adorno, *Dialéctica del iluminismo*, 141.

20. Horkheimer y Adorno, *Dialéctica del iluminismo*, 142-143.



del intercambio total. Así, el arte es considerado asocial dada la relación de negación que mantiene con la sociedad. Merece la pena detenerse en un pasaje de su *Teoría estética*:

El arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere solo cuando se hace autónomo. Al cristalizar algo peculiar en lugar de aceptar las normas sociales existentes y presentarse como algo “socialmente provechoso”, está criticando la sociedad por su mera existencia, como en efecto le reprochan los puritanos de cualquier confesión. Todo lo que sea estéticamente puro, que se halle estructurado por su propia ley inmanente está haciendo una crítica muda, está denunciando el rebajamiento que supone un estado de cosas que se mueve en la dirección de una total sociedad de intercambios, en la que todo es para otra cosa.²¹

Adorno confía que el arte genuino, es decir, aquel que impone su forma sin admitir norma ni propósito externo, es depositario de un potencial que niega de raíz los modos de comprensión encargados de subsumir lo múltiple en lo idéntico. Vale recordar que el concepto, unidad primordial de la razón instrumental, encarna su violencia en la planificación del orden social, lo cual lleva a Adorno a decir que “la identidad estética viene en auxilio de lo no idéntico, de lo oprimido en la realidad por nuestra presión identificadora”²². La obra de arte comporta un caso particular imposible de subsumir en concepto alguno, por ello, su sola existencia supone una afrenta al tipo de racionalidad que busca determinar y clasificar.

Así, el arte que no se deja cooptar por las lógicas industriales ni se integra como instrumento de proyectos emancipadores es aquel que, por su mera existencia independiente, encarna una función crítica con la sociedad. En definitiva, la indisposición a prestar algún servicio, a no cumplir finalidad añadida alguna, garantiza un grado de autonomía frente a una sociedad que ha extendido la planificación y el intercambio a todos los órdenes de la vida. Así, Adorno preserva al arte de toda síntesis ulterior, concentra su potencial en la negación del orden dado, pero sobre todo en la imposibilidad de pensar conciliación alguna con el estado de cosas vigente. Lo que pueda ofrecer el arte no constituye el momento necesario de un escenario armónico sabido con antelación, pasible de ser anticipado racionalmente en su totalidad.

21. Theodor Adorno, *Teoría estética* (Barcelona: Orbis, 1983), 296.

22. Adorno, *Teoría estética*, 14.



Claro está que para repeler los intentos de asimilación del sistema el arte debe suponer un tipo de experiencia imposible de adoptar por la lógica dominante. Su negatividad se cifra en la imposibilidad de traducir en términos conceptuales la verdad que comporta su experiencia, esto es, de rechazar la integración por lo inclasificable de su propia forma. De allí que no deba pensarse en el contenido o mensaje de la obra como vehículo de oposición al sistema: “La crítica social del arte no necesita llegar a él desde fuera, sino que madura internamente, en las formas estéticas mismas”²³. De modo que necesariamente ningún contenido volcado sobre la obra será responsable de su carácter crítico, puesto que ello supondría una afrenta a su propia autonomía. De todo lo dicho se desprende fundamentalmente que el arte se ofrece como una instancia que por su sola existencia impugna el orden de cosas dado al tiempo que ofrece experiencias que, por la negación de los esquemas racionales dominantes, comportan una posibilidad de ensanchar el umbral de nuestra comprensión de la realidad.

Actualidad del Gran rechazo

En *Estética del aparecer* (2010) Martin Seel traza las coordenadas principales de su reflexión estética concentrándose en la especificidad de la experiencia que da nombre a la obra y que comporta una posibilidad de nuestra existencia alejada de los fines teóricos y prácticos que la ocupan. Nuestro encuentro estético con el mundo suspende momentáneamente el trato habitual que le dispensamos a las cosas, posterga nuestros planes e intenciones cotidianas en donde sobresale la utilidad y la planificación para entregarnos sin más al *aparecer*, la piedra angular sobre la que se apoya el desarrollo filosófico del pensador alemán. Con ello Seel nos indica que la experiencia estética se cifra en el presente mismo de la percepción sin otro interés que la demora sensible en él y que todo ello no es sino un modo posible de la percepción en su sentido más general, razón que modela el discurso de Seel y lo orienta a discernir el orden y la modalidad de las facultades puestas a asir la realidad

El *aparecer* es un modo de darse el mundo que involucra a la percepción, de allí que sea necesario indicar su particularidad frente a nuestra receptividad habitual. La percepción estética concurre a aumentar las posibilidades de nuestra existencia, más ello no supone una desvalorización ni una primacía sobre el resto de los

23. Adorno, *Teoría estética*, 306.



modos de encuentro con el mundo²⁴; más bien habla de una suerte de realización de la percepción cuya intención la exime de determinar su objeto, y con ello echa por tierra cualquier finalidad teórico-práctica. De esta manera, Seel resalta como notas esenciales del aparecer su atención a una simultaneidad de aspectos imposibles de determinar en un momento que se constituye con exclusividad en el presente. Esto lo lleva a decir que,

El aparecer es un proceso de apariciones que no pueden concurrir a la percepción en tanto se subsuma al objeto en un enfoque instrumental, o subordinado al conocer. Viene a la percepción tan sólo cuando salimos al encuentro de la presencia sensible de un objeto por el mismo encuentro de esa presencia sensible, cuando nos interesa percibirlo en la plenitud momentánea de sus apariciones.²⁵

Gusta decir Martin Seel que la experiencia estética suscita un recuerdo del presente, una estancia consciente en el aquí y ahora que se abre al entregarse a lo que nos enfrenta sin más. Ello encumbra la tímida posibilidad de relativizar el derecho con el cual otras maneras de conducirse en el mundo gozan de un crédito que las vuelve incuestionables. Allí esboza tímidamente Seel una posibilidad de distanciamiento mínimo, como paradójicamente califica al propio concepto de *aparecer*, cuando sugiere que la conciencia del presente que la experiencia estética inaugura “implica al mismo tiempo una renuencia – una distancia respecto de la realización de aquellas prácticas cuyo ejercicio nos absorbe y nos orienta hacia estados de cosas que queremos alcanzar o producir en el futuro”²⁶.

Vale decir que Seel subraya con modestia el lugar de la estética en la realización de las posibilidades humanas. Puede pensarse con cierto derecho que recalcar la vacuidad práctica de la experiencia estética en el marco de una sociedad que pondera los fines económicos, la eficacia de las acciones y la precisión en el dominio técnico, comporta una forma sutil de crítica no rutilante ni grandilocuente, una crítica que adolece de la mención a las agencias históricas que configuran las relaciones estructurantes del desarrollo de la sociedad. No obstante ello, la forma de reflexionar acerca de la dimensión estética lleva implícita una postura que reconoce su disonancia frente a la hegemonía de una racionalidad que establece

24. El aparecer comporta un modo de la percepción *cuantitativamente* distinto del que se juega en nuestra receptividad ordinaria, pero de ninguna manera significa que ello nos otorgue acceso a la verdadera constitución de la realidad o a la esencia de las cosas; la experiencia estética no resulta privilegiada en el pensamiento de Seel.

25. Martin Seel, *Estética del aparecer* (Buenos Aires: Katz, 2010), 78-79.

26. Seel, *Estética del aparecer*, 58.



un ordenamiento de la realidad social con arreglo al sentido de lo operativo y lo eficaz. En tal sentido insistimos, la dimensión de lo estético se erige como un orden otro, carente de cualquier propósito teórico o práctico.

En orden de relevar los modos en los que se da la percepción sensible, Seel analiza las formas que asume tanto en su forma más general como estética. La primera se ocupa de la articulación mediante conceptos de los objetos de la percepción, la otra simplemente no, a sabiendas de que le es posible hacerlo se abstiene, entregándose al presente de aquello que simplemente aparece. Se destaca entonces que la percepción estética lleva implícita una renuncia a conceptualizar, clasificar, determinar y por ende, a conocer, al menos en los términos habituales. Percibir *cómo* y percibir *qué* están asociados para Seel con el modo de percibir que fija su contenido en conceptos. En verdad esa opción es a su vez condición de posibilidad de la percepción estética, o dicho de otra manera, la percepción estética implica nuestra capacidad de desafiliarnos de ciertas funciones cognitivas y renunciar a nuestra intención de determinar los objetos de nuestra experiencia. Por otra parte la percepción que busca determinar es afecta a aislar elementos, notas, caracteres, a individualizar, especificar, mientras que la percepción estética se entrega a un aparecer impreciso sin el ánimo de escudriñar, sino de abandonarse a lo inespecífico; como cita Seel el decir de Adorno, la percepción estética se juega en “un yo que escucha, en lugar de localizar”.

La contemplación estética se dirige hacia algo que es inabarcable conceptualmente, este es un rasgo definitivo de la cuestión. De allí que “la percepción estética atiende a la existencia simultánea e instantánea de sus objetos. No pretende captar las cualidades aisladas de un objeto sino más bien atender al conjunto de su juego, que acaece aquí y ahora”²⁷. El objeto que reclama nuestra atención estética se nos ofrece dentro de una plenitud transitoria imposible de agotar en términos proposicionales, de fijar o acaparar a perpetuidad²⁸. Algo del orden de la variedad se juega en la percepción estética; la confluencia o cooperación de

27. Seel, *Estética del aparecer*, 50.

28. Tampoco ningún objeto de la percepción es pasible de ser agotado en todas sus determinaciones conceptuales. Lo que pretende dejar en claro Seel es la parcialidad de todas nuestras percepciones y de las descripciones que se siguen de ellas, todo lo cual lo lleva a decir que “(...) los objetos de la percepción son abordables de diversas maneras mediante términos singulares, y también son definibles de diversas maneras mediante términos generales, pero no están determinados de modo concluyente por ningún cúmulo imaginable de caracterizaciones semejantes (...) El conocimiento conceptual puede retener muchos aspectos de la constitución (momentánea o duradera) sensible de un objeto, pero es del todo ininteligible lo que significaría tomar nota de todos esos aspectos con determinación proposicional”. Seel, *Estética del aparecer*, 82.



lo agregado al espectro de lo sensible, del cruce de canales perceptivos, que se define como su carácter *sinestésico* y que contrasta con la inclinación corriente de la percepción a individualizar y reconocer. De ello se colige que ninguna descripción pueda honrar debidamente el aparecer de un objeto, esto es determinarlo con absoluta precisión en todos los aspectos que presenta, dado que es imposible transferir en términos discursivos o expresivos la riqueza y multiplicidad que ofrece el aparecer estético. Aún la atención estética más hábilmente derramada en un fragmento literario es solo un intento por expresar un evento indeterminable en sí mismo, intento que en ocasiones se colma de belleza y drama.

Ser-así y aparecer

“El aparecer estético de un objeto es un juego de las apariciones del objeto”²⁹. Así inicia Seel su reflexión, siempre entrelazada entre objeto y percepción. Conviene no olvidar que puede hablarse de ambas cosas prescindiendo del carácter estético, es decir, ambos son conceptos que admiten accesos diversos, según se trate de una experiencia cognitiva-determinante o de una experiencia de carácter estético. Pero convendrá precisar a qué refiere el término *aparecer* y qué lo distingue de la percepción habitual. En tal sentido afirma Seel:

Según el significado adoptado aquí, la aparición corresponde exclusivamente a todo aquello sobre lo cual puede afirmarse, con una determinación conceptual suficiente para la finalidad del caso, que es así. Este ser-así, constatable en cada caso, es un aspecto de la constitución fenoménica de los objetos, la que comprende a su vez una región parcial de su constitución empírica general, y abarca por lo tanto el ámbito al que podemos acceder mediante la atribución de cualidades sensibles.³⁰

La noción de *ser-así* se concibe como una aparición de la que nos ocupamos con carácter determinante, conceptual, cognitivo, para distinguirlo del mero *aparecer*. Es decir que en el primero hay un interés cognitivo preciso que en el segundo no se encuentra presente. No obstante la *aparición*, la constitución sensible de un objeto de la percepción, no evoca intención estética alguna. En términos más concisos, la *aparición* de un objeto es su darse sensible más general, constituye su realidad fenoménica. Ahora bien, esa aparición puede captarse en su *ser-así*

29. Seel, *Estética del aparecer*, 65.

30. Seel, *Estética del aparecer*, 71-72.



(determinante) o en su *aparecer* (estético). Es decir que el *aparecer* hace alusión al modo de captación específico que constituye la experiencia estética; frente a una aparición (correlato sensible), el *aparecer* refiere al modo como nos vinculamos con el fenómeno en un modo peculiar de la percepción.

El *aparecer* resulta, dicho por Seel, una suerte de síntesis de su constitución sensible en su realidad fenoménica. Pero esta puede apropiarse de dos modos distintos: ya sea reteniendo sus aspectos en tren de conocerlos o demorarnos sin intención frente a ella, en este último caso atendiendo exclusivamente al juego de sus distintas apariciones. “Esto significa que la aparición de un objeto puede captarse, o bien en su ser-ahí, o bien en su *aparecer*”³¹. Se entiende que las facultades comprometidas en ambos casos son las mismas, pero que lo hacen en modalidades diferentes. O dicho de otro modo, las facultades que se relacionan en la percepción estética son las mismas que utilizamos para conocer el mundo solo que participan del vínculo con la realidad de una manera distinta a como lo hacen a la hora de conocerla. De allí el sentido de hablar en términos lúdicos de la participación de las facultades cognitivas en la experiencia estética, puesto que el juego implica una asociación libre o desestructurada de sus funciones habituales.

Momentaneidad

La idea de *momentaneidad* es uno de los ingredientes fundamentales de nuestro comportamiento estético dado que en ella se cifra la dimensión temporal de su eventualidad. Como se ha mencionado, el encuentro estético con los objetos de nuestra experiencia concentra su atención en el aquí y el ahora, en un presente escindido de los nexos causales que verificamos en sus apariciones y despreocupado del curso que sufran las identidades puestas allí en foco. No quiere esto decir que la experiencia estética no repare en los cambios propios al interior del *aparecer*, como podría ser al observarse el mecer de las hojas por el viento o los desprendimientos ante la fractura de un glaciar, sino que la atención se concentra en la simultaneidad fenoménica de lo que el presente ofrece, de cómo se dan a la percepción los fenómenos aquí y ahora. El *aparecer* de un objeto no nos habla de una situación estática, sino de un acontecimiento; aquí la sintaxis revela su compulsión a fijar entidades que admiten en verdad ser comprendidas como procesos o eventos, todo lo cual reluce en la terminología que decide usar Seel para delinear los caracteres propios de la experiencia estética.

31. Seel, *Estética del aparecer*, 77.



Tanto la *simultaneidad* como la *momentaneidad* del aparecer cifran su raíz en el instante de la percepción, en un demorarse que retiene una constelación de apariciones particulares con el solo ánimo de librarse de cualquier fin posterior y de cualquier aprehensión cognitiva. El alcance de la experiencia desatiende antecedentes pasados y consecuencias futuras en clave causal, eludiendo el cálculo de medios para la capitalización de fines establecidos con antelación. El tiempo se revela aquí como una dimensión esencial en nuestra comprensión del mundo y de los vínculos que con él sostenemos, siendo su encuentro estético una ocurrencia, indiferente de los usos y propósitos que dominan la vida cotidiana. En consecuencia, no resulta lateral el índice puesto sobre la temporalidad a la hora de esbozar una crítica sobre los modos como se estructura u organiza la vida humana en el marco más amplio de las sociedades contemporáneas, aun cuando en la actualidad haya quienes pretenden hacer notar que vivimos una época de crisis de nuestra propia percepción del tiempo³².

La experiencia estética diluye la presión del tiempo, entendido esto como una huida al presente sensible que desconoce las regulaciones que la sociedad impone a la vida a partir de un régimen de organización de las actividades nucleares para el desarrollo del sistema y que da como resultado aquello que Rüdiger Safranski se anima a nombrar como la moderna escasez del tiempo³³. La sociedad organiza la vida a través de la gestión de plazos y términos a respetar que configuran la racionalidad conjunta del orden social y que cursa su efectividad al interiorizarse en la consciencia individual. En ello insiste Safranski al observar que “el tiempo socializado –el tiempo de los relojes y de la puntualidad– nos habla siempre normativamente. Los relojes no se limitan a indicar la hora que tenemos, sino que actúan como dirección de la conducta”³⁴.

32. Byung-Chul Han insiste en nuestros días con la idea de que más que sufrir la aceleración del tiempo hoy padecemos una suerte de disincronía, una dispersión o atomización del tiempo que redundaría en la pérdida de su carácter ordenador. El mundo, incluso el yo, se vive como una serie de apariciones, en donde es difícil percibir continuidades, ordenamientos estrictos y finalidades. Según el pensador surcoreano la fragmentación desordenada del tiempo constituye una crisis de nuestra época, en donde el tiempo fluye sin dirección en un presente carente de duración. Al tiempo que se *consume* en la hiperactividad actual, opone el tiempo que se *concede* en el demorarse contemplativo. Para leer más al respecto puede consultarse de Byung-Chul Han, *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse* (Barcelona: Herder 2015).

33. “Vivimos hoy bajo un estricto régimen del tiempo. Tenemos tiempos de trabajo, de ocio, de escolarización y formación exactamente regulados, así como horarios coordinados con toda precisión en el tráfico y en la producción. En cualquier ocasión hay que atender a los plazos, especialmente, en los exámenes y en los préstamos. En la economía competitiva se trata de ganar tiempo: hay que llegar primero al mercado con productos nuevos, es necesario introducir con mayor rapidez las innovaciones. Bajo esa presión del tiempo, él mismo se transforma en una especie de objeto, que podemos dividir, dedicar, acelerar, ahorrar, emplear bien y vender. Es simplemente un objeto ‘escaso’”. Rüdiger Safranski, *Sobre el tiempo* (Madrid: Katz, 2013), 20.

34. Safranski, *Sobre el tiempo*, 18.



En tal sentido el presente involucrado en la percepción estética parece no cumplir con las expectativas de ningún tipo de ordenación ni normatividad, y ello podría ser entendido como una suerte de presente autónomo resistente a la presión social. No obstante, Seel señala que la experiencia estética no confronta ni reemplaza definitivamente los fines que se asocian con otros modos de percepción, sino que incluso es posible pensar situaciones de cooperación entre ambos modos de encuentro con las cosas. En medio de una tarea práctica bien puede acoplarse un modo de percibir estético, lo cual explica la amalgama entre la dimensión estética de la vida y el orden económico vigente, dominado para Gilles Lipovetsky por una suerte de *inflación estética*³⁵. El énfasis presente en el que se juega la percepción estética no impide ni compromete el resto de las actividades de carácter teórico o instrumental, lo que favorece la proliferación de experiencias que hoy en día movilizan nuestra sensibilidad y que no significan un riesgo para el resto de las actividades que organizan nuestras sociedades. Precisamente algo que ha sido observado por Marcuse es la capacidad de integración que el capitalismo ha sabido poner en juego a la hora de neutralizar todo aquello que encierra la potencialidad de contravenir sus lógicas y que en definitiva obliga a pensar su resistencia no en términos de una confrontación abierta sino de manera indirecta, como si todo esbozo crítico debiera ejecutar una suerte de plan de infiltración a sabiendas de que cualquier acción directa culmina en fracaso. Dicho todo esto, Seel parece interpretar el encuentro estético con el mundo como un concentrarse pleno en él: absorba la atención sensible en el presente se debilita cualquier posibilidad de alumbrar un horizonte que extienda su sentido al futuro, vacancia que no tarda en ser ocupada por lógicas externas.

En orden de subrayar que la noción misma de *aparecer* posee un carácter eminentemente procesal sin mayor horizonte que su ocurrencia en el aquí y ahora, o dicho de otro modo, que comprende un manera particular de atender a las apariciones de los objetos de la experiencia sensible en la simultaneidad de aspectos en que se nos ofrecen, vale recalcar el hecho de que comporta un tipo de experiencia que mora en la contemplación del mundo sin urgencias ni provecho y entrena

35. Gilles Lipovetsky gusta decir que “Lo que se moviliza ante nuestros ojos es un universo de superabundancia, de inflación estética: un mundo transestético, una especie de hiperarte donde el arte se infiltra en las industrias, en todos los intersticios del comercio y de la vida corriente”. Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico* (Barcelona: Anagrama, 2015), 21. En ese contexto “Todos los objetos, imágenes y signos de nuestro entorno se retocan, se diseñan, se vuelven paisaje con vistas a la conquista de mercados: el capitalismo de hiperconsumo es el capitalismo de la artistización exponencial de todo, desde la ampliación del dominio de lo bello, desde el estilo y las actividades artísticas hasta el conjunto de los sectores relacionados con el consumo”. Lipovetsky y Serroy, *La estetización del mundo*, 41.



al goce en la ineficacia. Semejante vacuidad contrasta, como se dijo más arriba, con el rendimiento económico y la exigencia práctica que domina las acciones corrientes, motivo por el cual se ofrece como una modalidad de la experiencia en aparente oposición con el orden económico que estructura la vida contemporánea y que podemos reconocer como su valor crítico implícito.

Desde luego el sentido del término crítico aparece mitigado si tenemos en cuenta el peso que le donó la tradición de pensamiento en que se inscribe la producción del autor alemán. El carácter crítico debe deducirse al disponer la dimensión estética en un marco que trascienda la mera experiencia individual, coordinadas que Seel apenas si sugiere al pasar, dado que lo orienta un movimiento reflexivo que aísla la experiencia del contexto social e histórico en donde se sitúa. En tal sentido no parece factible asociar la producción de Seel al sentido originario que el término crítico/a supuso para quienes en los albores del Instituto de Investigaciones Sociales comprendieron la producción teórica en su vínculo irrenunciable con la transformación de la realidad socio-histórica vigente.

Sí es posible hablar de un sentido de sutil rechazo a los modos de acción consagrados a la obtención de beneficios y eficacia, cuya sola mención hoy merece ser entendida como un evento negador de una situación histórica dada. Algo de lo social se descubre débilmente en el propio planteo de la percepción estética como modo de experiencia individual. En tren de someter la realidad al cálculo, la racionalidad inherente al capitalismo cosifica el tiempo, lo compartimenta y vuelve una dimensión mensurable de dócil gestión. La experiencia que delinea Seel se sustrae en buena medida de esa captación, aunque como también dijimos, no es seguro que su arraigo en el presente no sea susceptible de integración a la luz de cómo el capitalismo de nuestros días ha sabido explotar el orden de lo estético con arreglo a sus lógicas propias. De allí que no parece del todo consistente el hecho de que la experiencia estética suponga un distanciamiento radical respecto de lo real dado.

La voluntaria falta de análisis de Seel acerca de cómo participa la dimensión estética en el orden de lo social puede interpretarse como el reconocimiento implícito de sus límites en términos de capacidad para subvertir lo instituido, o también como la comprobación trágica de que la sociedad contemporánea no ha hecho más que sofisticar los mecanismos de absorción de toda negatividad, para evitar de ese modo la conmoción de sus fundamentos mediante la crítica y la acción desobediente y eficaz. No es posible ver entonces cómo salir hoy de la encerrona



que miembros anteriores de la tradición crítica describieron cuando denunciaron las formas de alienación que la sociedad industrial avanzada sostenía sobre los individuos, dado que nuestro presente verifica muchas de las contradicciones señaladas hace más de cincuenta años, por tomar apenas como referencia la publicación de *El hombre unidimensional* en 1964. La dimensión estética integrada parece ser hoy garante de la estabilidad del propio sistema más que reserva de negatividad y oposición al mismo.

Pese a lo plausible que pueda resultar la tesis que sostiene la integración de la dimensión estética en el devenir del capitalismo de nuestros días, y al amargo sabor que nos deja la caracterización del *aparecer* que hace Martin Seel en cuanto a su potencial para sublevarse frente al estado de cosas actual, vale resaltar un último aspecto, quizá gravitante, a la hora de juzgar el tono crítico del autor. Si las notas que le confieren su peculiaridad a la experiencia estética según él son el desinterés que la resguarda de todo cálculo y finalidad posterior, el presente como eje temporal en donde se concentra toda la atención sensible y el reconocimiento de la indeterminabilidad constitutiva de los objetos-procesos a los que se vuelca, hay que incluir dentro de esta triada el rol que juega la imaginación como facultad capaz de ofrecernos novedades en nuestro vínculo con las cosas, todo lo cual lo lleva a Seel a reconocer que:

Si queremos entender por qué suele decirse que la experiencia estética no solo constituye una entrada a lo real, sino también un paso más allá de sus confines, entonces deberemos tomar en consideración otra dimensión de lo estético. Esta tiene su origen en el poder de la representación de ir más allá de la respectiva situación, e incluso más allá de cualquier situación real.³⁶

La representación sensible evoca objetos que no están al alcance de la percepción. Pero el punto es que los límites de lo estético abarcan más que la percepción, extendiéndose a la representación. Básicamente, la imaginación asiste la representación toda vez que un determinado objeto está ausente a la percepción. Los objetos de la percepción se encuentran presentes, mientras que los objetos de la representación sensible no lo están, sino que podemos recordarlos, esperarlos o imaginarlos, todo lo cual abre la posibilidad a lo inesperado:

36. Seel, *Estética del aparecer*, 112.



Las representaciones sensibles se refieren a objetos que están fuera del campo de la percepción corporal. En cuanto los objetos son imaginados en su aparecer, las representaciones dan paso a las representaciones estéticas (...) Al acto de representar algo estéticamente —ya sea una cosa, un acontecimiento individual, o una constelación de cosas y de acontecimientos— lo llamaré de manera abreviada imaginación.³⁷

Seel insiste en que entre la percepción del *aparecer* y la evocación del mismo rige una cierta asimetría. Si bien la imaginación puede nutrir con infinidad de aspectos el *aparecer* de un determinado objeto o situación, siempre evoca *un* aparecer, mientras que la percepción hace frente a *su* aparecer, concreto, real, ajustado a lo que se entrega a la percepción en su eventualidad. Ello supone que “la representación estética se libera del presente”³⁸, no está atada a lo particular del aparecer en términos fácticos, como Seel venía ponderándolo hasta ahora, sino que es capaz de trascenderlo. Como tal, el *aparecer* no deja de estar situado en el presente de la percepción, no obstante la imaginación es capaz de nutrir ese presente evocando representaciones que recuperan elementos de pasados o futuros posibles. En tal sentido, la imaginación aumenta las posibilidades de la experiencia estética, ya no solo al rechazar lo dado dentro de los circuitos de sentido consagrados socialmente, sino al permitir el ingreso de lo novedoso, ofreciéndose como una suerte de “banco de pruebas” ajeno a las censuras que la realidad es capaz de imponer.

No es casual que, hace ya cincuenta años atrás, las revueltas de Mayo del 68 francés hubieran acuñado la famosa consigna que rezaba “la imaginación al poder”, como una imperiosa exigencia a la hora de re pensar los fundamentos del orden de cosas vigente por entonces. La expectativa se cifra sobre una facultad que es capaz de divisar futuros posibles y mixturas insospechadas cuyo asidero se ve comprometido por el peso mismo que ejerce la realidad social, sea en su carácter coyuntural o a partir de la inercia asociada al funcionamiento de estructuras y relaciones anquilosadas. La labor de la imaginación supone así la posibilidad de quebrar los determinismos sociales en el plano de la representación, lo cual constituye un primer requisito de toda posibilidad, aunque no de su factibilidad. Gracias al poder de la representación se construye una experiencia que, arraigada en el presente de la percepción, es capaz de librarse de él y ampliar sus horizontes más allá de lo dado.

37. Seel, *Estética del aparecer*, 117.

38. Seel, *Estética del aparecer*, 122.

Condición derivada de la disputa de sentido

Sumemos a continuación una consideración acerca de la experiencia estética. En su artículo “Vor dem Schein kommt das Erscheinen. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Medien” (“Antes de la apariencia está el aparecer. Consideraciones sobre una estética de los medios”) traducido al español por Esteban Juárez, Martin Seel nos anunciaba ya que el concepto de aparecer posee la virtud de evitarnos tomar partido por cualquiera de las interpretaciones tradicionales de la experiencia estética. Al respecto dice Seel:

[...] Antes de que se le pueda atribuir un sentido o una función en general, ella [la experiencia estética] debe ser percibida en el modo de su aparecer. Este aparecer está antes de cada relación con algo que podría mostrarse u ocultarse en él; está antes que las funciones de apertura del ser o de evocación de una apariencia.³⁹

El concepto de aparecer que auspicia Seel no entraría en contradicción con ninguna de las interpretaciones que puedan hacerse de la experiencia estética fundamentalmente porque las antecede, concentrándose en el modo de atención de la percepción como experiencia fundamental. En lo referido a la obra de arte por ejemplo es posible aceptar con Martin Heidegger que ofrece la oportunidad de “desocultar” una verdad que disputa sentidos a los ya instituidos, pero Seel sugiere que dicha comprensión de la experiencia del arte resultaría ser complementaria del modo de darse a la percepción. De este modo, “el aparecer de la obra de arte no significa aquí el resplandor de una verdad superior, sino antes que nada, solo el modo en que la obra de arte se presenta a la capacidad de percepción del espectador”⁴⁰.

Al concentrar su atención en el fenómeno específico de la apreciación sensible el aparecer sortea la dicotomía que desde Platón signa el tratamiento de la dimensión estética. El esfuerzo por esclarecer la comprensión del comportamiento estético pretende incurrir en una suerte de asepsia interpretativa que, ceñida con exclusividad a escudriñar las notas esenciales de un modo particular de la percepción, margina la oportunidad de incluir determinaciones históricas que habilitan lecturas críticas a la vieja usanza. El aparecer se nos ofrece en cierta forma “deshistorizado” por defecto, atento con exclusividad a su ocurrencia

39. Martin Seel, “Vor dem Schein kommt das Erscheinen. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Medien”, *Merkur*, nos. 9/10 (1993), <https://volltext.merkur-zeitschrift.de/article/99.120210/mr-47-9-770>; Martin Seel, “Antes de la apariencia está el aparecer. Consideraciones sobre una estética de los medios”, trad. Esteban Juárez, *Avatares: comunicación/cultura*, no. 18 (2019): 1-16, <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/avatares/article/view/5082>

40. Seel, “Antes de la apariencia”, 3.





sensorial. En buena medida, la crítica que Seel realiza en el artículo mencionado a la estética semiótica del poder del teórico Peter Weibel sirve de respaldo a lo anteriormente dicho. Según Seel nada agrega al fundamento de la experiencia que nos ofrece el arte el considerar que viene a denunciar o desenmascarar mecanismos de poder. Por ello sentencia

En teoría del arte, no tiene importancia si se sostiene una ontología del ser o una del poder. Desde un punto de vista formal, el rol del arte es el mismo: revelar algo que se realiza y se oculta detrás de los fenómenos (*Ercheinungen*). Si este algo responde al nombre de ser o del poder, no hace aquí gran diferencia. La estética semiótica del poder de Weibel es ella misma una versión de la estética del ser, contra la que ella se dirige con gesto subversivo.⁴¹

Para Seel la pretensión crítica de la teoría semiótica del poder de Weibel no deja de pertenecer al modo de reflexión estética sometido a la dicotomía ser-apariencia. Pero independientemente de lo anecdótico del contrapunto con Weibel, el recurso de comprender el concepto de aparecer a distancia de las relaciones de poder le confiere suficiencia al mismo tiempo que margina la posibilidad de pensarlo como un hecho social. Como consecuencia la autonomía de la experiencia estética se debilita al no problematizar su contracara. En oposición a ello, el pensamiento de Adorno asume la tarea de salvar la autonomía del arte y por ello expone su tensión con la dimensión social de forma explícita. En su obra están por demás presentes los factores que atentan contra la independencia del arte y sin los cuales la discusión se antoja incompleta. La reflexión sobre la autonomía se sostiene en el reconocimiento de aquello que la pone en riesgo, y resulta más rica cuanto ofrece un panorama más acabado de los desafíos que enfrenta. No resulta fortuito que Seel elija a la obra de Adorno como antecedente cuando al inicio de la *Estética del aparecer* lo convoca para decir que:

El arte deviene para Adorno en símbolo del mundo; es símbolo de un mundo que no comprendemos cuando apenas lo comprendemos de modo conceptual y que no nos pertenece cuando tan solo nos lo apropiamos por medios técnicos, y en cuanto en él no se ha conquistado la libertad individual y social, cuando solo está garantizada como una licencia para obtener provecho; en una frase: es símbolo de que en verdad no hallamos la realidad de nuestra vida cuando la afrontamos únicamente con ánimo de apoderamiento.⁴²

41. Seel, "Antes de la apariencia", 11.

42. Seel, *Estética del aparecer*, 33.



Reconocimiento semejante parece señalar una afinidad a partir de la cual Seel piensa lo particular de la experiencia estética dentro del resto de formas de encuentro con el mundo, mas, como se ha sugerido hasta aquí, su esfuerzo concentrado en discernir lo distintivo del modo de percepción que comporta el aparecer descuida la posibilidad de considerar si acaso operan sobre él determinaciones que vengan dadas por condiciones sociales, económicas, culturales, etc.

La consideración del cine como marca moduladora

Más arriba se ha mencionado al concepto de industria cultural como momento clave de la elaboración filosófica de Adorno y Horkheimer. Conviene volver sobre ello a los efectos de contrastar el abordaje de la experiencia cinematográfica que realiza en nuestros días Martin Seel y que gravita en ella como ocasión para reafirmar la autonomía del individuo. Como se dijo la industria cultural constituye una enorme maquinaria mediática productora de bienes culturales que oficia como formadora del público al que se dirige. La administración que alcanza a todos los sectores de la vida social también ejerce su determinación sobre los productos de consumo cultural masivo. La producción cinematográfica no escapa a la planificación que se orienta a garantizar su propio éxito, de allí que no escatime esfuerzos en estudiar los recursos eficaces para cada género, insistiendo con fórmulas y estereotipos que a fuerza de repetición consiguen modelar la recepción del público. La industria ciñe sus esfuerzos a cumplir las expectativas del espectador que se articula a partir del empobrecimiento de su propio rol.

Adorno y Horkheimer llegan a afirmar que la industria anticipa la actividad sintética del sujeto en su afán por ofrecer productos fácilmente reconocibles. De allí que “la tarea que el esquematismo kantiano había asignado aun a los sujetos (...) le es quitada al sujeto por la industria. La industria realiza el esquematismo como el primer servicio para el cliente”⁴³. Se vuelve evidente que la planificación de la industria determina la participación de los sujetos, menoscabando su rol activo en la experiencia que ofrece. En consecuencia, la aparente variedad de productos cinematográficos reclama ser señalada como un ardid de la propia industria que, resuelta a estandarizar la producción, construye una oferta intencionadamente plana que margina la intervención de los espectadores. Así la industria cultural afirma su solidaridad con los grupos económicamente privilegiados y corporaciones que ejercen su violencia reduciendo a la percepción de los individuos a su servidumbre.

43. Seel, *Estética del aparecer*, 140.



Semejante escenario de chatura y repetición ha conquistado el tiempo de ocio y entretenimiento cotidiano, acostumbrando a la búsqueda de experiencias pasatistas que disipen las tensiones de la vida laboral. La crítica a la industria cultural sostiene su sentido sobre el reconocimiento del resto de las relaciones que estructuran el orden social en su conjunto, especialmente, sobre el mundo trabajo; al obrar como un eficaz dispositivo de disciplinamiento de la percepción es sindicada como una maquinaria de gestión de la frustración. “La industria cultural no sublima, sino que reprime y sofoca”⁴⁴ sostienen Adorno y Horkheimer para quienes pudieran creer que se trata de un mecanismo de sublimación masivo:

El principio impone presentar al consumidor todas las necesidades como si pudiesen ser satisfechas por la industria cultural, pero también organizar esas necesidades en forma tal que el consumidor aprenda a través de ellas que es solo y siempre un eterno consumidor, un objeto de la industria cultural. La industria cultural no solo le hace comprender que su engaño residiría en el cumplimiento de lo prometido, sino que además debe contentarse con lo que se le ofrece.⁴⁵

Se advierte con claridad el juicio severo de Adorno y Horkheimer acerca de la industria cultural y de la experiencia que supone el consumo de sus productos, pero por sobre todas las cosas queda evidenciado que su análisis no aísla dicho orden de la producción cultural del resto de las relaciones socialmente relevantes. Pero el criterio de Martin Seel a la hora de realizar su abordaje sobre el cine parece no considerar su experiencia como parte de una trama social más amplia, sino concentrarse en su eventual particularidad. De allí que conceda mayor relevancia a su análisis de la experiencia que supone para el espectador. Seel sitúa su interrogación en el ámbito de la recepción del cine y allí formula una serie de preguntas:

¿Cuáles son las fuerzas que la película desata y despliega por medio de su movimiento y, con esto: qué situación perceptiva crea para sus espectadores y, en consecuencia, qué dejan estos que suceda con ellos cuando se colocan en esa situación?⁴⁶

44. Seel, *Estética del aparecer*, 156.

45. Seel, *Estética del aparecer*, 158.

46. Gustavo Leyva y Carlos Pereda, eds., *Martin Seel: el balance de la autonomía. Cinco ensayos* (Barcelona: Anthropos, 2010), 36.



En *El balance de la autonomía* y mucho más detalladamente en *The arts of cinema*⁴⁷ Seel interpreta al cine como una suerte de arquitectura en donde se construye un espacio y un tiempo particular. Equipara la construcción de un edificio y la creación, multiplicación y delimitación del espacio, con lo que ocurre en la película a partir de la gestión del espacio visual comprendido entre los límites del cuadro. Menciona allí una vasta cantidad de operaciones y procedimientos que tienen por fin establecer qué aparece y qué sucede dentro del espacio fílmico y que no; lo que se ve y lo que no se ve nace de una deliberada construcción visual y acústica del espacio fílmico.

El espacio que crea la película es más amplio que el que presenta en pantalla y requiere la participación del espectador. Es más vasto que lo que la imagen y el sonido entregan, supone un espacio nutrido por la imaginación e inabarcable a la percepción. La película nunca ofrece una imagen completa del mundo que construye, sino apenas un aspecto del mismo significativo a la narración. Eso involucra al espectador que se deja arrastrar en el juego de aquello que está y no está al alcance de su percepción. Así, el espectador es orientado, conducido, dirigido, en definitiva, movido en parte por la película, pero no de un modo pasivo, dado que su aporte es condición necesaria para que la película en sí misma pueda funcionar como tal:

Por esta razón, el espacio fílmico es un espacio imaginado. No lo es porque sea producido por la imaginación [...] tampoco lo es solo porque casi siempre tenga que ser completado por la imaginación de sus espectadores; lo es porque se mueve, con todo lo que se pueda ver en él, en un horizonte invisible. Esto lo hace virtual. Y esto convierte su experiencia en la experiencia de un involucrarse en un mundo de otro modo inaccesible y hasta en su mundo que es perceptiblemente accesible pero que siempre permanece inaccesible, el cual se da así solo en la película.⁴⁸

Mirar una película podría parecer un acto comprendido a partir de una deshonrosa pasividad siguiendo lo dicho por Adorno y Horkheimer. El espectador tiene que sentarse en su butaca, o en el sillón de su casa, decidido a entregarse sin más a la proyección de la película, sin que esté a su alcance determinar el destino de la historia y sus giros, ni los recursos o los modos más efectivos para contarla. Dicho así, parece que el aporte del espectador es más bien pobre o nulo, dado que participaría dentro de una función meramente contemplativa, siendo

47. Martin Seel, *The Arts of Cinema* (Ithaca: Cornell University Press, 2018).

48. Leyva y Pereda, *Martin Seel: el balance*, 45.



determinado sin más por la película que convoca su atención. Sin embargo, Seel cree posible pensar la experiencia cinematográfica como una oportunidad notable para reafirmar la autodeterminación de los individuos:

La película crea al mismo tiempo para sus espectadores una situación en la que viendo y además oyendo, al estar especialmente fuera de sí, pueden estar de alguna manera consigo mismos, tal como no lo permiten las otras formas tanto de la percepción como de la percepción de imágenes. Al someterse a su dictado tanto visual como acústico, los espectadores se acercan como en ningún otro lugar al cumplimiento de su deseo de no tener que determinar su situación, sino poderse dejar determinar por ella. La película les procura delicias especiales (y a veces también penas), propias de la pasividad. Aquí, en el movimiento de la película, pueden permanecer, pueden demorarse en un estado de conmoción, sin correr el peligro de que este movimiento los arrebate de una manera que no sea viendo y oyendo. Toda actividad del percibir y comprender, exige de sus espectadores, está fundada en esta elevada pasividad.⁴⁹

El cine congrega la participación de artes como la pintura, la música, la fotografía, etc. Pero su potencia radica en la particularidad de la experiencia que ofrece a quien se entrega a ella, dado que aglutina en un mismo objeto la capacidad de afectar nuestra percepción de un modo único. A su vez la implicación del sujeto en la recepción posee un carácter imposible de encontrar en la percepción aplicada al mundo real, y es tal que le permite ser afectado y a la vez abandonarse, entregarse a lo que acontece en la pantalla sustraído de las consecuencias que supondría ser espectador de los acontecimientos en la vida cotidiana. A todo eso Seel lo interpreta como una ganancia para la autonomía del individuo, que al entregarse a la experiencia de ver una película decide dejarse determinar por la misma, e inaugura así la posibilidad de abrirse a un cúmulo de vivencias que no se dan en acto. Así el cine ofrece la posibilidad de acercarnos a otras experiencias humanas, de adentrarnos en vidas que nunca podríamos conocer si no fuera por el presente en que nuestra percepción se demora en su sufrimiento o alegría.

Según Seel el cine posee una capacidad incomparable de movilizarnos. Su análisis se detiene en aquello que constituye al cine como tal y al tipo de percepción que origina. Ella concede al individuo la facultad de auto determinarse frente a la película (esto es, de dejarse determinar por ella). Y cualquier discusión que ponga al individuo como polo de su propia determinación se antoja por lo menos

49. Leyva y Pereda, *Martin Seel: el balance*, 55-56.



incompleta o pasible al menos de ser consultada por los factores que el contexto social opone al desarrollo de la postulada autonomía. Con esto pretende observarse cierta desatención de Seel de aquellas agencias que imprimen una dirección al curso de la experiencia individual que comporta la recepción la película.

Conclusiones

A lo largo de estas líneas hemos tratado de recuperar el sentido originario de la *crítica* que moviliza a los investigadores de la Escuela de Frankfurt; de allí hemos rastreado brevemente algunos ejemplos de su ejercicio en el terreno de la reflexión estética, con la intención de esclarecer si acaso hoy, en la producción de uno de sus miembros, es posible reconocer dicha impronta cuestionadora o acaso descubrir una deriva diferente. Es pertinente aclarar que el interés de este trabajo no se agota en el intento por zanjar una inquietud intrateórica, sino que se desprenden de él una serie de problemas actuales que merecen mayor atención y que se encuentran aquí apenas indicados. La actualidad del capitalismo comprende un desafío para la reflexión filosófica que asume un compromiso crítico frente a él, y que se ve obligado a echar mano de un amplio abanico de recursos para diagnosticar su presente y proponer alternativas para una resistencia eficaz a su impronta “omniabarcadora”. En tal sentido, la tradición frankfurtiana ha sido fértil en lecturas y cruces propuestos desde la interdisciplinarietà que define sus esfuerzos, siendo destacado el ámbito de la estética como territorio problemático en donde se cifra buena parte de las posibilidades de reacción contra todo aquello que da soporte a modos de pensar y sentir dominantes. Por ello el énfasis en recuperar la caracterización de la dimensión estética de la existencia y corroborar qué caracteres críticos se ponen en juego en su interpretación con la intención de relevar qué posibilidades anidan en su confrontación con la racionalidad dominante y sobre todo cuál es la actualidad de las expectativas que se crean sobre ella. No resulta del todo sencillo precisar con qué grado de optimismo piensa Martin Seel la experiencia estética en su posibilidad de disputar sentidos a los ya instituidos por los modos de pensamiento consagrados. De allí que resulte impropio endilgarle desdén para con la realidad social u objetarle desaprensión en su consideración de las tensiones que, como oportunidad de otro trato con el mundo, inaugura la experiencia estética.

No obstante, quedan aquí delineados los caracteres que el filósofo alemán asigna a la experiencia en cuestión con el fin de abrir la discusión en torno a las posibilidades que deposita en ella, o en las consecuencias que puedan derivarse de su



comprensión. Como se ha dicho, su análisis despega a la experiencia estética de los determinantes históricos a partir de los cuales le dispensamos trato al mundo: no se juega allí ningún interés teórico, ni práctico; no admite cálculo ni resulta pasible de ser condensado en fórmulas o discurso exhaustivo alguno; la noción misma de un objeto estable al cuál la atención se orientase es reemplazado por la de un objeto-proceso, que habla más de un evento que se compone a partir de su propio devenir; agota su ser en el presente, sin importarle el registro de una temporalidad que se extienda más allá de su actualidad.

Tenemos buenas razones para pensar que hay en todo ello un buen puñado de elementos para solventar una crítica, de forma sutil, sin títulos rutilantes ni ambiciones desmedidas. El *aparecer* es modesto en sus pretensiones; la prosa de Seel resulta en extremo tibia si se la compara con el decir de Horkheimer o Marcuse. La crítica, tal como la definían los miembros de la primera generación de la Escuela de Frankfurt, aparece mitigada dado que su ejercicio acusa las objeciones a las que la tradición fue sometida con el paso de las décadas, sumado a los cambios históricos que operaron en el desarrollo de las sociedades contemporáneas. Sin un compromiso estridente, el *aparecer* de Seel ofrece apenas las coordenadas iniciales de un sendero reflexivo capaz de asumir el esfuerzo de una crítica mayor al orden vigente y reeditar la apuesta original en torno al potencial transgresor de la dimensión estética.

Bibliografía

Fuentes secundarias

- [1] Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Barcelona: Orbis, 1983.
- [2] Byung-Chul, Han. *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Herder, 2015.
- [3] Horkheimer, Max y Theodor Adorno. *Dialéctica del iluminismo*. La Plata: Terramar, 2013.
- [4] Leyva, Gustavo y Carlos Pereda, eds. *Martin Seel: el balance de la autonomía. Cinco ensayos*. Barcelona: Anthropos, 2010.
- [5] Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- [6] Marcuse, Herbert. *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*. Buenos Aires: Sur, 1967.

- [7] Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*. Barcelona: Orbis, 1984.
- [8] Max Horkheimer. *Teoría crítica*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- [9] Safranski, Rüdiger. *Sobre el tiempo*. Buenos Aires: Katz, 2013.
- [10] Seel, Martin. “Vor dem Schein kommt das Erscheinen. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Medien”. *Merkur*, nos. 9/10 (1993): 770-783. <https://volltext.merkur-zeitschrift.de/article/99.120210/mr-47-9-770>
- [11] Seel, Martin. *Estética del aparecer*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- [12] Seel, Martin. *The Arts of Cinema*. Ithaca: Cornell University Press, 2018.
- [13] Seel, Martin. “Antes de la apariencia está el aparecer. Consideraciones sobre una estética de los medios”, traducido por Esteban Juárez. *Avatares: comunicación/cultura*, no. 18 (2019): 1-16. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/avatares/article/view/5082>
- [14] Seel, Martin. “Ser sí mismo en el otro. Lo que las artes pueden”, traducido por Agustín-Lucas Prestifilippo. *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte*, no. 8 (2019): 218-233. http://www.iintae.com.ar/revistarigel/images/Rigel_VIII/Seel-Ser_si_mismo_en_el_otro.pdf



