

Rüdiger Bubner: el arte como experiencia sensible.

Nicholas D. B. Rauschenberg.

Cita:

Nicholas D. B. Rauschenberg (2012). *Rüdiger Bubner: el arte como experiencia sensible*. VII Jornadas de Sociología de la UNLP. Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-097/30>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eRxp/kNh>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

VII Jornadas de Sociología de la UNLP

"Argentina en el escenario latinoamericano actual: debates desde las ciencias sociales"

La Plata, 5, 6 y 7 de diciembre de 2012

Mesa 3: Las aventuras de la dialéctica. Teoría Sociológica y marxismo occidental

Coordinador:
Alberto Pérez (CIMECS-CISH-IDICS-UNLP)

Título: Rüdiger Bubner: el arte como experiencia sensible

Nicholas D. B. Rauschenberg (UBA/UNLP)
nicholasrauschenberg@yahoo.com.br

Resumen:

Este trabajo se propone a mostrar cómo el filósofo alemán Rüdiger Bubner (1941-2007) retoma a Kant para pensar la experiencia estética contemporánea. Para eso, primeramente Bubner busca atacar el núcleo de la estética materialista que remonta al debate sobre expresionismo-realismo, en especial Lukács y Adorno, ambos, cada uno en su medida seguidores de Hegel en relación a pensar la estética como ámbito de verdad. En seguida, para cuestionar la hipóstasis del arte que en la estética tradicional remite a una "obra de arte" idealizada, Bubner retoma la diferenciación kantiana entre juicio determinante y juicio reflexionante destacando la contingencia cognitiva del segundo, modelo que sería clave para pensar el arte moderno. En tercer y último lugar, Bubner se propone pensar la experiencia estética como un momento en el que predomina lo sensible, lo no conceptual, lo que liberaría el arte de la canonización frecuentemente reafirmada por la estética filosófica.

I

Tanto la teoría estética hermenéutica cuanto la teoría estética materialista tienen su prehistoria, por así decirlo, con las *Lecciones sobre Estética* de Hegel. Esta tesis se basa en la preeminencia defendida por Hegel de la idea sobre la intuición. Así, tanto Heidegger y Gadamer, por un lado, y Benjamin, Lukacs, Ernst Bloch, y Adorno, por otro, se apoyan en el concepto de verdad para poner "la estética en la más estrecha relación de afinidad con la filosofía" (Bubner 1973, p. 368). Sin embargo, las diferencias con Hegel empiezan cuando esos autores intentan distinguir estética de filosofía. Las fronteras entre estética y filosofía pasan a ser flotantes (p. 368). Bubner se pregunta "hasta qué punto filosofía y estética pueden incidir una en otra, sin que se pueda trazar una frontera entre ambas" (p. 368).

Es con Hegel que la estética se define como reveladora de la verdad del arte, o mejor, es en la estética hegeliana donde se intenta "definir el arte a partir del concepto de verdad" (Bubner 1973, p. 367). Esa revelación del sentido de verdad del arte "remite a una fase pretérita de la historia del desarrollo del espíritu" (p. 370). Lo bello vendría a ser la apariencia sensible de la idea (p. 367). Para Hegel, el arte "se encuentra en un suelo común con la religión y la filosofía. El arte es considerado la forma inmediata de la aparición fenoménica del espíritu absoluto y su contenido propio puede ser denotado y comprendido bajo el título de lo bello, pero sólo en relación con la idea en cuanto apariencia sensible de ella" (p. 369). Para Hegel, el arte ya no sería del todo válido como

“el modo supremo en el que la verdad se procura su existencia”, sino que la “forma auténtica y adecuada a la esencia del espíritu es la filosofía” (p. 369). Así, en Hegel “el tratamiento filosófico del arte coincide con la superación de la pretensión inmediata del arte a la verdad” (p. 369). En Hegel se lee: “el espíritu es por primera vez lo verdadero, que lo abarca todo en sí, de modo que cualquier cosa bella sólo es auténticamente bella como partícipe de esto superior y engendrada por ello” (Hegel, *Lecciones sobre Estética*, p. 10).

Pensando en un contexto moderno, Bubner argumenta que hubo una “liberación radical de la producción artística” en relación al recinto ontológico tradicional con la superación de cualquier canon, lo que puso en jaque la problemática relación entre filosofía estética y verdad del arte (Bubner 1973, p. 358). De este modo, Bubner defiende que todos los posteriores pensadores trataron de esquivar esa sumisión del arte al concepto de verdad, o sea, trataron de evitar que la propia filosofía refiriera a sí misma el arte de tal manera que el ámbito estético pasase a ser también su propio ser (p. 371). Sin embargo “la definición de arte supone un concepto de verdad del que no se puede disponer con independencia del arte, porque de alguna manera ese concepto de verdad caracterizaba la filosofía autónoma” (p. 371). Para resolver esa paradoja que consiste en idealizar el acceso a una verdad filosófica que no es exclusivamente filosófica pero que pasa a serlo sin renunciar a su verdad autónoma, Bubner propone cuestionar el concepto de obra de arte, ya que ese concepto en estéticas como las de Hegel permanecería siempre intacto, al mismo tiempo que hipostasiado.

Pensando en autores como Marx, Lukacs y Adorno, Bubner afirma que éstos, como representantes de una estética materialista, tienden a seguir a Hegel, puesto que alinean “el arte al lado de la filosofía entre las formas del espíritu” (Bubner 1973, p. 388). Sin embargo, esos autores, al adoptar una actitud crítica ante el idealismo de Hegel, recaen en la premisa de que todo espíritu sólo puede ser comprendido “como superestructura de una base material” (p. 388). Bubner encuentra una aporía en ese procedimiento: “ya no se puede distinguir específicamente el arte de todos los otros fenómenos de la ideología, por una parte, y de sin embargo atribuirle, por la otra, un momento normativo de belleza y verdad que remite más allá de la obnubilación [*Verblendungszusammenhang*] ideológica, incluso de esperar del arte una ilustración reflexiva de la praxis social que subyace a la superestructura. Así, la estética recibe una función cognocitiva también en el horizonte materialista” (p. 388).

En la primera premisa “el primado de las condiciones económicas coloca al arte en el status de un ‘reflejo’ de la realidad” (Bubner 1973, p. 380). En la segunda se presupone que el arte “es el único bastión que no se rinde al negocio del engaño” (p. 366): “la apariencia consciente de los fenómenos estéticos es la única que puede ofrecer resistencia a la falsa conciencia de la abstracción cosificada” (p. 366). Así se podría introducir el debate entre Lukacs y Adorno sobre el realismo, esencial en la argumentación de Bubner, aunque dicho debate no resuelva la aporía, por lo menos muestra variantes.

En su discusión con Bloch, Lukács (1977) reivindica su noción de totalidad haciendo hincapié en que ésta refleja el verdadero marxismo. Lukács defiende la preeminencia de la totalidad objetiva como indiscutible “a priori” a los hechos artísticos, puesto que “la filosofía es un reflejo mental de la realidad” (Lukács 1977, p. 11). Sin embargo, como el mismo Lukács reconoce, Bloch lo acusaría de defender como “totalidad” una realidad “cerrada y conexas” (Lukács 1977, p. 10). Para Bloch, Lukács argumentaría que los “intentos expresionistas de interpolación y refracción, así como los más recientes intentos de montaje o intromisión, son un juego vacío. [Sin embargo] Tal vez sea también realidad auténtica la interrupción” (Bloch *apud* Lukács 1977, p. 11). Pese al intento de Bloch de reivindicar el arte expresionista, Lukács vuelve a defender ciegamente el realismo de modo intransigente. El error de Bloch, dice Lukács, “consiste en identificar inmediatamente y sin reservas ese estado de conciencia con la realidad misma, la imagen presente en esa conciencia, en toda su deformación, con la cosa misma, en vez de descubrir concretamente la esencia, las causas, las mediaciones de la imagen deformada mediante una comparación de la imagen con la realidad”

(Lukács 1977, p. 15). Así, la solución sería investigar profundamente la realidad “para descubrir las influencias reaccionarias del entorno imperialista en las vivencias propias y rebasarlas críticamente” (Lukács 1977, p. 19). En este sentido afirma que “todo realista considerable trabaja su material vivencial para llegar a las leyes de la verdad objetiva, a las conexiones profundas, no perceptibles sin mediación, de la realidad social” (Lukács 1977, p. 21). A partir de esa necesidad de desenmascarar ideológicamente la preeminencia de la apariencia de la obra de arte “no realista”, Lukács defiende una doble tarea: primero, el realista debe descubrir esas conexiones elaboradas artísticamente; en seguida, el realista debe recubrir las conexiones artísticas abstraídas y trabajadas, superando así la abstracción falsa. Por lo tanto, para Lukács, los escritores realistas vienen a configurar una “real vanguardia ideológica, pues dan forma a las tendencias vivas, pero todavía ocultas, de la realidad objetiva, tan profunda y verazmente que su obra es confirmada por el posterior desarrollo de la realidad” (Lukács 1977, p. 31). Así, lo que importa no es necesariamente la vivencia subjetiva o mismo la invención de innovaciones técnicas de la deslumbrante vanguardia expresionista; “lo que importa es el contenido social y humano de la vanguardia, la anchura, la profundidad y la verdad de lo que anticipa proféticamente” (Lukács 1977, p. 32).

Sin discutir directamente con Lukács, Benjamin alude a la cuestión de manera lúcida. Benjamin, ya a fines de los años 1930, destacaba que estaba de moda “hacer de la miseria objeto de consumo” (Benjamin 1999, p. 128). Benjamin llama “nueva objetividad” a la tendencia literaria que “ha hecho objeto de consumo a la lucha contra la miseria” (idem, subrayado del autor). La significación política de ese movimiento literario “se agotó en muchos casos en la transposición de reflejos revolucionarios, en tanto aparecían estos en la burguesía, en temas de dispersión, de diversión, que sin dificultad se ensamblaron en la práctica cabaretística de la gran urbe” (idem). En este sentido se confirma la tesis de Benjamin, según la cual “la tendencia de una obra literaria sólo podrá concordar políticamente, si literariamente concuerda también. Es decir, que la tendencia política correcta incluye una tendencia literaria” (Benjamin 1999, p. 118). Así, para este autor, antes de preguntar: ¿cómo está una obra respecto a las relaciones de producción de la época? Hay que preguntarse “¿cómo está en ellas?” (p. 119), o sea, qué función tiene la obra dentro de las condiciones literarias de producción de un tiempo: “apunta inmediatamente a la técnica literaria de las obras” (p. 119).

En este sentido advierte Adorno (2003b) contra lo inconveniente que es asumir hacer arte *comprometido*, al criticar a Sartre y a Brecht. Para Adorno, que buscó desde la *Filosofía de la nueva música* seguir el consejo de Schönberg de buscar el “arte verdadero” (ver Almeida 2007, p. 115 y Adorno 1963, p. 418), el teatro de Brecht tiene su riqueza como puesta en escena, o sea, allí donde desarrolla su técnica, donde enfrenta sus problemas en el marco de una estética determinada, aunque ni por eso fija o predecible. Sin embargo, difícilmente Brecht podría abordar en una obra toda la magnitud de los hechos concretos que inducirían al espectador a tomar conciencia realmente de lo que está mal y así “tomar una decisión”. Esa decisión, según comenta Adorno, ya viene preformada. Aquí sí habría que exaltar los logros del teatro épico de Brecht, pero destacando la calidad estética, es decir, el texto, la escenografía, la construcción de los personajes, los desarrollos de conflicto etc.

El problema, o sea, las limitaciones de determinado hacer artístico, empieza cuando el artista se atribuye el papel de expresar en ciertos términos un determinado conflicto “socialmente real” que él cree que conoce muy bien, así como conocería la solución, como en el caso de Lukács. Es lo que pasa en Brecht con la *Santa Juana de los mataderos*: la trama se basa en papeles esperables de cada posición social, lo que muestra, sin dudas, las contradicciones de los religiosos. Pero justamente el “bien” representado por la figura de Juana es usado a favor del “mal”. Sin embargo, la crítica interpretable de lo que es el “mal”, si enfrentada a la realidad de los hechos, es demasiado ingenua. Este es, digamos, el riesgo de asumir el rol de hacer arte comprometido. En el caso de *La resistible ascensión del gran dictador Arturo Ui*, también de Brecht, Adorno afirma que “en lugar de una conspiración de dignatarios muy poderosos, lo que aparece es una tontorróna organización de

gángsters, el trust de la coliflor. Se escamotea el verdadero horror del fascismo; éste ya no es fruto de la concentración de poder social, sino del azar, como los accidentes y los crímenes. Así lo decreta la meta de la agitación; el oponente debe ser empequeñecido, y eso favorece la falsa política” (p. 401). El efecto de distanciamiento [*Verfremdungseffekt*] como esencia del teatro didáctico y épico de Brecht convierte en forma una actitud moral de denunciar: “en el mundo reina la injusticia”. Así resume Adorno la redundancia de la actitud que al mismo tiempo que denuncia, no oculta la jerarquización espiritual de los productores a los que se refería Benjamin (1999): “la actitud del drama didáctico recuerda a la expresión americana ‘*preaching to the saved*’, predicar a aquellos cuyas almas están de todos modos salvadas” (Adorno 2003b, p. 402).

Adorno llama “reconciliación extorsionada” [*erpressete Versöhnung*] el intento de Lukács por subsumir la subjetividad del artista a la “realidad verdadera”, a saber, la socialista soviética. Adorno, que fue influenciado por las obras tempranas de Lukács como *Teoría de la novela* e *Historia y consciencia de clase*, no esconde su indignación con el giro partidario de Lukács. Abusando de motivos hegelianos, Lukács “asumió contra sí mismo las objeciones más subalternas de la jerarquía del partido y se esforzó durante décadas, en ensayos y libros, por ajustar su capacidad intelectual, evidentemente inquebrantable, al deplorable nivel del pseudo pensamiento soviético” (Adorno 2003, p. 243). Tal como Brecht, al pretender expandir el concepto de realismo socialista, Lukács en realidad parece sobreponer el marxismo oficial ante todo intento de teorización seria marxiana, “retraduciendo en conceptos sociales los de arte sano y enfermo” (p. 247). Así, en 1958 Lukács afirmaría que “podemos encontrar el concepto de lo socialmente sano precisamente y al mismo tiempo como fundamento de todo arte realmente grande, porque esto sano se convierte en componente de la consciencia histórica de la humanidad” (Lukács *apud* Adorno 2003, p. 248).

El error de Lukács es buscar la equivalencia entre el arte y una “verdad sociológica marxista”, por así decirlo. Su adhesión a Hegel falla al omitir el desarrollo de la teoría misma, en un sentido dialéctico. Si el foco del arte es una revelación de “la verdadera esencia de la realidad social para volver a ocultarla luego en la apariencia sensible, por qué, entonces, no se transforma en consecuencia el arte en teoría de la sociedad y se suprime a sí propio[?]. Al arte ya no le quedaría significado estético propio” (Bubner 1973, p. 384). Para Adorno, únicamente “en la cristalización de la propia ley formal, no en la pasiva admisión de los objetos, converge el arte con lo real” (Adorno 2003a, p. 251). El conocimiento del objeto estéticamente mediado no significa la negación de ese objeto, sino que la inmediatez, o sea, su apariencia, tiende dialécticamente a la reconciliación con el objeto (p. 252). La crítica de la obra de arte a la realidad es posible en razón de la “contradicción *entre* este objeto reconciliado en la imagen [o apariencia], es decir, espontáneamente asimilado en el sujeto, y el exterior realmente irreconciliado” (p. 252). En este sentido Adorno se refiere a la “diferencia estética” como el momento tanto de la obra de arte cuanto de la consciencia que conlleva la separación entre una posible verdad y la quiebra es ésta.

Bubner defiende que el procedimiento Adorno es el “inverso” del de Lukács. Si éste reclamaba “un saber de la esencia social de la realidad para distinguir el arte, que es una mera fotografía de la superficie” (Bubner 1973, p. 382), Adorno contaría, entretanto, con “cierta noción acerca del verdadero estado de la sociedad”, lo que le daría “derecho a rechazar al realismo como falso reflejo y a sostener a las formas artísticas antirrealistas como más apropiadas para expresar la esencia de la realidad” (p. 382). O sea, el presupuesto de ver en el arte una verdad de por sí, lo lleva a concluir que **lo que pueda ser representado es necesariamente insuficiente en términos de una verdad de los hechos o “realista”**. Así, la verdad de los hechos artísticos asume el primer plano relegado en Lukács a la superestructura. Por lo tanto, el mérito de Adorno, así como de Benjamin, es haber descartado el presupuesto que antepone la superestructura a la estética. El concepto de verdad que sostienen tanto Adorno cuanto Benjamin se refiere al progreso del progreso técnico ya despegado de esa base o superestructura omnideterminante y adialéctica que reivindica Lukács. Sin embargo, en Adorno sigue habiendo un concepto de verdad trascendental, por así decirlo, que lo

hace reivindicar un arte verdadero. Para Bubner la noción de verdad manifiesta en las formulaciones de Adorno son el resultado de una esperanza en cierto progreso social, “en el sentido de la visión ‘correcta’ de la realidad” (p. 387). Rebelado contra el fetichismo de cierta realidad cosificada, el arte es el único que puede revelar el “plexo de obnubilación” [*Verblendungs-zusammenhang*] que domina incluso la idea de totalidad social. Ante “un hechizo fetichista sin rupturas bajo el cual se encuentra la realidad” (p. 387), el arte “coincide de tal manera con arte ‘verdadero’ que la verdad acerca de la realidad social, en cuanto irrupción de la apariencia, en el fondo no se puede obtener en ninguna otra parte que no sea el arte” (p. 387). Considerando tanto a Lukács cuanto a Adorno autores de la así llamada “estética materialista” [o marxista], Bubner resume la aporía de ésta de la siguiente forma:

O el arte se alinea, al lado de la religión, la filosofía, el derecho, etc., entre los fenómenos de la superestructura que se fundan y tienen que fundarse ideológicamente como falsa conciencia en una situación social determinada mientras no escudriñen su raigambre ideológica; o una teoría del arte desarrolla un concepto específico de su objeto, el cual tiene que distinguirse de manera cualitativa de otras formas de manifestación de la ideología (Bubner 1973, p. 377, subrayado del autor).

II

Para salir de esta aporía Bubner propone redefinir el concepto de *obra de arte*. Esta necesidad deviene de la inevitable referencia por parte del pensamiento estético al *concepto de verdad* vinculado exclusivamente a la filosofía. Esa dependencia provoca antes que una revelación, un tutelaje de la filosofía sobre la teoría del arte (Bubner 1973, p. 389). En este sentido la estética desarrollada por todos esos autores no es esencialmente autónoma, sino heterónoma. Bubner quiere sostener que la única estética auténticamente autónoma es la que Kant desarrolla en la *Crítica del Juicio*.

La necesidad de redefinir la obra de arte como objeto de la estética se debe a las transformaciones de la modernidad: expresionismo, cubismo, dadaísmo, futurismo, montajes de toda clase etc. Eso dinamitó la unidad de la obra de arte. Lo que destaca especialmente Bubner es la condición de “proceso permanente” que asumió el arte desde entonces en lugar de la “obra” (Bubner 1973, p. 391). Para Bubner, “esos fenómenos estéticos [...] juegan allanando [*einebnen*] las fronteras y obtienen sus efectos a partir de la ambigüedad de definiciones en suspenso, asumen como su centro el escepticismo ante la unidad de conjunto [*Geschlossenheit*] de la obra de arte” (p. 391). El cuidado de Bubner se refiere a considerar como obra de arte lo que conspira para su desaparición, ya que el concepto de obra de arte tiende a convertirse en muleta teórica, dada su forzosa generalidad y abstracción que descuida cada caso dónde se da la experiencia estética. ¿Es posible definir como “obra de arte” todo lo que se dispone a ser arte?

El estatus del concepto de obra de arte como experiencia estética consumada tiende a ser una hipostasiación del arte por parte de determinada teoría estética, lo que para Bubner es la “función” de tutelaje, o sea, de dependencia recíproca que tienen la estética y cierto arte que gana el estatus de “gran arte”. Para Bubner, sin embargo, “la renuncia a la hipóstasis de la obra está expresada en la restricción crítica kantiana: de lo bello no ha de darse ningún concepto propio constitutivo del objeto” (1973, p. 393). Bubner busca así un universo conceptual que proporcione una mayor libertad para pensar el arte moderno basado, antes que en un soporte idealizable conceptualmente, en “efectos estéticos” (p. 394). En este sentido “la doctrina kantiana de lo bello de la naturaleza [...] contiene una interpretación más libre de la experiencia estética que no descansa necesaria y exclusivamente en el presupuesto de la obra de arte” (Bubner 1973, p. 394). En Kant se lee: “No puede darse ninguna regla objetiva del gusto que determine mediante conceptos lo que es bello, pues todo juicio que surge de esta fuente es estético, esto es, su fundamento de determinación es el sentimiento del sujeto y no un concepto de un objeto” (*Crítica del Discernimiento*, §17, p. 184).

En Kant la facultad de juzgar está compuesta en dos movimientos opuestos pero de cierta forma complementares: la facultad de juzgar determinante y la facultad de juzgar reflexionante. La determinante “va de lo universal a lo particular” mientras que la reflexionante va “de lo particular a lo universal” (Kant, *Lógica*, § 81, p. 169). La facultad de juzgar reflexionante “goza solamente de validez subjetiva, puesto que lo universal, hacia lo cual avanza desde lo particular, no es más que universalidad empírica” (idem). Las inferencias de la facultad de juzgar reflexionante no “determinan el objeto, sino sólo el modo de la reflexión acerca del mismo para alcanzar su conocimiento” (Kant, *Lógica*, § 82, p. 169). Para Bubner, la facultad de juzgar en su actividad reflexionante tiene la función de mediar entre lo particular y lo universal, pero, sin embargo, esa mediación no permite que se cristalice un conocimiento determinante de lo universal. Así, esa facultad garantiza “que el caso particular dado no se someta a la subsunción [*Subsumtion*] bajo algo universal y [que sí] rechace los conceptos universales que posiblemente hayan de aportarse para una subsunción semejante” (Bubner 1973, p. 395). La tesis de Bubner es que “la actividad determinante fracasa en los fenómenos artísticos, pues éstos, en efecto, no son idénticos con los objetos que se pueden experimentar y definir, aunque pueda parecer que las obras de arte son tales objetos” (Bubner 1973, p. 395-6). El movimiento mediador que desestructura la obsesión por encontrar una verdad en el arte se origina, entonces, a partir de la facultad de juzgar reflexionante: por un lado, un caso especial que ha de ser definido y, por otro, “un concepto universal del que no se puede disponer” (Bubner 1973, p. 396).

Dado que no se trata de “mejorar” la facultad de juzgar determinante, sino de apuntar la contingencia de la facultad reflexionante especialmente para pensar el efecto estético [*ästhetische Wirkung*], Bubner defiende, por lo tanto, una experiencia estética “débil”, si se compara con la “pretensión de verdad” del arte de las estéticas hermenéuticas y materialistas. Así, en el efecto estético llevado a cabo por el sujeto, éste se experimenta a sí mismo, “lo que sólo puede suceder si no se da ninguna determinación obligatoria”, ya que “el objeto que desencadena este proceso permanece indeterminado” (Bubner 1973, p. 397). Sin embargo, aunque se hable de “experiencia de sí mismo”, eso no debe presuponer que ese sentimiento de sí mismo desarrolle “un concepto definido de sujeto”, ya que el efecto estético no está ligado “a un sujeto individual y a su relación peculiar con el mundo objetivo, cualquier individuo puede, en principio, hacer y esperar hacer la experiencia estética” (Bubner 1973, p. 397). Para Kant,

cuando bajo un concepto se pone una representación de la imaginación [*Einbildungskraft*] que pertenece a su exhibición [*Darstellung*], pero que por sí sola permite pensar tanto como nunca cabe comprender en un concepto determinado y si, en esta medida, se amplía estéticamente el mismo concepto de una manera ilimitada, entonces la imaginación es a este respecto creadora y pone en movimiento a la capacidad de ideas intelectuales (la razón) para con ocasión de una representación (lo que ciertamente forma parte del concepto del objeto) hacer más de lo que puede aprehenderse y aclararse de ella (*KdU*, §49, p. 282).

Bubner destaca de Kant esa característica de la idea estética “da mucho que pensar, pero sin darle a esto la cohesión de un concepto” (Bubner 1973, p. 398) para sustentar su tesis de la inviabilidad de depender, en el pensamiento estético, de un concepto fijo de obra de arte, sugiriendo una sustitución por la noción kantiana de “efecto estético” [*ästhetische Wirkung*]. Según la interpretación kantiana de Bubner, “el arte no remite a objetos artísticos particulares, sino que se constituye sólo a partir de las operaciones activas de la mediación que siempre y necesariamente sobrepasan lo dado” (Bubner 1973, p. 398). Además, fundamentar una teoría estética con una irrecusable idea de verdad tiene que fracasar ya que “el ámbito de las actividades de la reflexión desencadenada por ciertos objetos sensibles, la cual produce operaciones puras en un movimiento que nunca termina orientado hacia la aprehensión universal de lo acontecido y que, por lo tanto, produce, olvidado de sí mismo, operaciones que no llegan a ninguna determinación porque permanecen relacionadas con la sensibilidad en la fascinación del objeto” (Bubner 1973, p. 399).

Así, “la expectativa de llegar a comprender no puede menos que aprehender el fenómeno de manera incompleta o no tenerlo realmente en cuenta” (Bubner 1973, p. 402-3). Esto se debe a que “la estructura específica de este fenómeno consiste en mostrarse diferente a como es, sin que, por lo tanto, algo de esta estructura pudiera llamarse diferente” (p. 403). El ser del fenómeno coincide justamente en que se muestre diferente de cómo es; no se esconde detrás de su propia verdad (idem). En este sentido destaca Bubner la apariencia como lo autónomo por excelencia de la autonomía del arte: “la apariencia que no puede ser reconocida como apariencia se considera engaño” (Bubner 1973, p. 400). En el fenómeno estético lo que invita a la interpretación es el ser incomprensible mismo, es decir, aquello que no se deja aprehender ni determinar (p. 403), pero que al mismo tiempo le da la posibilidad a la interpretación de superarse, excederse e incluso transgredirse. Así, sólo considerando el “excedente empírico” que presupone la categoría de apariencia en su ambigüedad es posible pensar el arte moderno: “La formulación paradójica debe resaltar la imposibilidad de definir el objeto estético” y, sin embargo, “la experiencia estética ve algo que no puede sujetar y que, por eso, nunca deja de estar ahí” (Bubner 1973, p. 404).

III

A partir de esa retomada del juicio reflexionante, Bubner propone pensar la noción de *experiencia estética* como el intento valorar la experiencia no conceptual del arte, sobre todo si se tiene en cuenta las fijas fronteras entre intuición [*Anschauung*] y concepto [*Begriff*], consagradas en el romanticismo alemán. Si para Kant la intuición equivale a sensibilidad [*Sinnlichkeit*], siendo considerada *negativa* en relación a la capacidad de entendimiento de la construcción espontánea del concepto o, en definitiva, lo no conceptual [*das Nichtbegriffliche*] (Bubner 1981, p. 56), para Goethe el concepto se limita a la receptibilidad [*Empfänglichkeit*] que pretende revelar el contenido como herramienta de la formación [*Bildung*] (p. 52) (“La filosofía destruye en mí la poesía”, le escribe Goethe en una carta a Schiller, en 1802). Y si para Fichte la intuición vale como modo último y fundamental de la inmediatez [*Unmittelbarkeit*], donde el yo se da cuenta de sí mismo antes de desarrollar la autoconsciencia en oposición a un no-yo, para Hegel el pensamiento y la reflexión le llevan ventaja a las bellas artes, ya que la conquista de la automediación [*selbstvermittlung*] conceptual le asigna a la filosofía del arte una posición precursora sistemática al mismo tiempo que muestra el pasado histórico (p. 59).

Lo que Bubner quiere destacar es la irrenunciabilidad [*Unverzichtbarkeit*] del elemento sensible, relacionado a lo espontáneo y receptivo, de la experiencia estética. El elemento sensible a destacar es el único que puede dar cuenta de cada especificidad concreta respecto de cada obra de arte. El problema de las ciencias del arte, donde predomina exclusivamente el concepto, sería que esa especificidad tiende a perderse en la identificación abstracta de estructuras generales solamente a partir de algunos datos de lo sensible como estilo, época etc. En este sentido Bubner advierte que los fenómenos estéticos no se pueden reducir, como los de la naturaleza, a leyes fundamentales (Bubner 1981, p. 60). Cuanto más la ciencia del arte busca precisar su objeto, más ella se aleja del ideal científico (idem). Esta paradoja tiene como solución repensar la experiencia estética como un acontecimiento o objeto singular que es irrepetible. Sin embargo, una obra sólo existe con la historia de su concepción [*Auffassung*] e interpretación, ya que no proyectamos el material sensible en la experiencia estética en una libre arbitrariedad (p. 60). Esa singularidad única [*einmalig*] de cada obra relativa al contenido de la experiencia debe ser confirmada en los actos de concesión sensible una y otra vez. Las obras no brotan de una vez por todas de una determinación válida de una existencia objetiva (p. 60). La experiencia estética posibilita renovar y reactivar el conocimiento debido a que el contacto inmediato con la obra no puede ser sustituido por ningún recuerdo, ni por una teoría y ni por un informe.

Finalmente, Bubner define lo que llama carácter de totalidad de intuición del arte [*Totalitätscharakter von Kunstanschauung*]. Vendría a ser esa no-necesidad de complemento

[*Ergänzungunbedürftigkeit*], es decir, la libertad en relación a la fuerza de interpretación [*Deutungszwang*]. Nada demanda estrictamente un orden categorial o una interpretación lingüística para ser entendido (p. 62). Todo lo necesario para vivenciar una obra está dado en ella, nada está escondido. Ese carácter de totalidad de intuición le presta al arte una notable autarquía que Adorno transformó en esperanza utópica, donde el arte mostraría el mundo en estado de redención. Como forma de comunicación, la experiencia estética se restringiría sólo a un plano ideal, ya que no puede coincidir la experiencia estética de alguien con la de otro porque los objetos de esa experiencia no coinciden. Esa inestabilidad de sentido ocasiona, en una perspectiva diacrónica, el descubrimiento de lo nuevo en un canon transmitido y en la respectiva vanguardia en la producción artística actual que depende de la transformación y ampliación de la experiencia estética que no escapa a cierta perspectiva histórica (p. 64). La totalidad buscada en lo sensible no puede, debido a la estructura de su particularidad y concreción, ser determinada. La pura intuición que contiene todo es la apariencia y su incandescente naturaleza pone a la reflexión siempre nuevamente en movimiento (Bubner 1981, p. 64).

Bibliografía

- ADORNO, Theodor (2003a). Reconciliación extorsionada. En: Notas sobre Literatura. Ed. Akal, Madrid.
- ADORNO (2003b) [1962]. Compromiso. In: Notas sobre Literatura 3. Obras completas, 11, Akal Ed. Madrid. [Conferencia en la radio de Bremen el 18 de marzo de 1962, bajo el título “Compromiso o autonomía artística”, publicado en *Die neue Rundschau*, año 73, num. 1, 1962].
- ADORNO, Theodor (1963). Das Buch des hängenden Garten. Gesammelte Schriften, Band 18, Musikalische Schriften V. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- ALMEIDA, Jorge de (2007). Crítica dialéctica em Adorno: música e verdade nos anos vinte. Cotia, SP, Ateliê Editorial.
- BENJAMIN, Walter (1999). El autor como productor. En: Iluminaciones III. Ed. Taurus, Madrid.
- BUBNER, Rüdiger (1973). Sobre algunas condiciones de la estética actual. En: Acción, historia y orden institucional. Ensayos de filosofía práctica y una reflexión sobre estética. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2010.
- BUBNER, Rüdiger (1981). Zur Analyse ästhetischer Erfahrung. In: *Ästhetischer Erfahrung*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- HEGEL, G. W. F. ().
- KANT, Immanuel (2003). Crítica del discernimiento. Edición y traducción de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. Antonio Machado Libros, Madrid. [En alemán: Kritik der Urteilskraft, KdU, Suhrkamp Verlag].
- KANT, Immanuel (2000). Lógica. Editorial Akal, Madrid.
- LUKÁCS, Gyorgy (1977) [1938]. Se trata del realismo. En: Materiales sobre el realismo. Ediciones Grijalbo.
- LUKÁCS, Gyorgy (1958).