



Griot: Revista de Filosofia

ISSN: 2178-1036

griotrevista@gmail.com

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Brasil

Tillería Aqueveque, Leopoldo
Después de Baumgarten: la pop estética como manifiesto posmoderno
Griot: Revista de Filosofia, vol. 23, núm. 1, 2023, pp. 134-143
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Amargosa, Brasil

DOI: <https://doi.org/10.31977/grifi.v23i1.3221>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=576674496009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

[redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

DESPUÉS DE BAUMGARTEN: LA POP ESTÉTICA COMO MANIFIESTO POSMODERNO

Leopoldo Tillería Aqueveque¹

Universidad Tecnológica de Chile (INACAP)

Universidad Bernardo O'Higgins (UBO)

 <https://orcid.org/0000-0001-5630-7552>

E-mail: leopoldo.tilleria@inacapmail.cl

RESUMEN:

Se plantea que la estética posmoderna, alejada de la posibilidad de concebirse como estética filosófica o filosofía del arte (al menos como la presentó Alexander G. Baumgarten al inicio de la Modernidad), adquiriría en la era actual la fisonomía de una pop estética, cuya expresión fundante pareciese ser la propia experiencia estética y no otras condiciones atribuibles a un determinado canon estético. En relación a esta conjetura, que por lo visto implica una cierta superación de la idea de obra, se discute, por un lado, la conexión entre arte e inteligencia artificial y, por otro, las implicancias de la Everyday Aesthetics sobre el concepto de experiencia. Una y otra práctica, testimoniarían en la actualidad un renovado sentido común estético.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Everyday Aesthetics; Experiencia estética; Inteligencia artificial.

AFTER BAUMGARTEN: POP AESTHETICS AS A POSTMODERN MANIFESTO

ABSTRACT:

It is suggested that postmodern aesthetics, far from the possibility of being conceived as philosophical aesthetics or philosophy of art (at least as presented by Alexander G. Baumgarten at the beginning of Modernity), would acquire in the current era the physiognomy of an aesthetic pop, whose founding expression would seem to be the aesthetic experience itself and not other conditions attributable to a certain aesthetic canon. In relation to this conjecture, which apparently implies a certain overcoming of the idea of work, we discuss, on the one hand, the connection between art and artificial intelligence and, on the other hand, the implications of Everyday Aesthetics on the concept of experience. Both practices would testify to a renewed aesthetic common sense.

KEYWORDS: Art; Everyday aesthetics; Aesthetic experience; Artificial intelligence.

¹ Doctor(a) en Filosofía por la Universidad de Chile (UCHILE) – Santiago - Chile. Académico e investigador del Área de Tecnologías de la Información y Ciberseguridad de Universidad Tecnológica de Chile (INACAP), Temuco, Chile; Académico e investigador de la Universidad Bernardo O'Higgins (UBO), Santiago, Chile.

Introducción

En su trabajo titulado “Justificar la estética, justificar la estetización”, Pietro Kobau (1999) cita a Omar Calabrese con la siguiente sentencia: “La estética ya no es concebida absolutamente como el ámbito del juicio sobre lo bello, o quizá sobre lo sublime. Es pensada, más bien, como una disciplina filosófica general, y no como un sector de la filosofía al que se confiaría en préstamo ‘lo bello’ o ‘el arte’” (p. 75).

¿Hacia dónde nos lleva esta aseveración de Calabrese? ¿Deja de ser hoy la estética, dicho en simple, aquella disciplina del Setecientos preocupada del problema de la sensibilidad con epicentro preferente, si no exclusivo, en la belleza, se refiera esta ya al arte o a la naturaleza?

La casi desaparición contemporánea de la “ciencia del sentimiento de lo bello” que anuncia Calabrese, debiera entenderse mejor, proponemos, como una reformulación de su dirección filosófica, curiosamente recentrada en el propio alcance de una *scientia cognitionis sensitivae*. El escenario abierto en el último tiempo por la Everyday Aesthetics y su entramado de expresiones cotidianas, corrobora la suposición (que para los efectos de este escrito valdría como hipótesis principal) de que la estética posmoderna ha dejado de preocuparse del arte y la belleza como sus objetos predilectos, al menos en el marco de una consideración más clásica o moderna, vale decir, como estética teórica. Se trataría, en la actualidad, de “[...] un entorno visual representado, pletórico, masivo e invasivo (alentado por la publicidad) que se exhibe sin orden alguno, que resulta superficial y anacrónico, que [...] necesariamente nos hace pensar en otro de los recursos del arte contemporáneo: el del pastiche” (MOCTEZUMA & MOCTEZUMA, 2009, p. 3).

En lo que viene, argumentaremos que la estética posmoderna (si se pudiera llamar así a la teoría filosófica centrada en las expresiones fundamentales de una sensibilidad en extremo ecléctica y complaciente) no sólo no ha desaparecido, sino que, con el costo político y programático de haber dejado de considerar a lo bello y el arte como enclaves irreductibles del “problema estético”, se ha instalado en campos de observación que van desde la filosofía del juego hasta la estética computacional, pasando por una serie de subregiones, como la filosofía del erotismo, la filosofía del cine y la propia Everyday Aesthetics.

Mediante un ejercicio hermenéutico y, sin ninguna duda, preliminar, se abordará en primer lugar la posibilidad de sostener hoy en día una determinada noción de estética, poniendo cuidado en distinguirla, en cuanto a sus fundamentos y rendimientos, de lo que la tradición ha entendido por esta extraña “meditación sobre lo sensual”. En segundo lugar, se discutirá el sentido de algunos proyectos que parecen relevantes respecto de una posible arquitectónica de la estética contemporánea, como lo son la estética de ordenador y la Everyday Aesthetics. A modo de conclusión, se intentará corroborar nuestra hipótesis de trabajo y enumerar sus implicancias fundamentales.

De la “ciencia de la cognición sensual” a la ultrafilosofía

No es que el único canon estético de que disponemos nos haya llegado sólo a través de Alexander G. Baumgarten y su intento de reformar la lógica con miras a incorporar a la poesía como una forma de oratoria (BUCHENAU, 2013, p. 124). Platón, Aristóteles, Epicuro, Lucrecio y, en particular, Plotino, por nombrar a algunos de los clásicos griegos, hicieron también aportes sustantivos a una incipiente “filosofía de lo bello”. Lo propio ocurre con autores latinos, sobre todo a través de las contribuciones de la estética literaria o retórica de Horacio, Mario Victorino y Cicerón.

En el Medioevo, en cambio, el panorama y la producción estética se proyectan política y culturalmente de la mano del cristianismo. Cabe mencionar acá, primero, los trabajos de la estética carolingia, mundo donde alternan elementos tanto clásicos como no clásicos, grecolatinos

y godos, estos últimos, con una fuerte impronta religiosa: “Los estudiosos carolingios entendían el problema de la siguiente forma: la autonomía corresponde lógicamente a la forma del arte más no su contenido, por lo que la forma depende del artista mientras que el contenido, de los doctores teólogos” (TATARKIEWICS, 2007, p. 99). En segundo lugar, no quisiéramos dejar de mencionar la importancia de Dante Alighieri para la estética medioeval. Para el italiano: “[...] la belleza consiste en *consonantia* y *claritas*; lo bello difiere del bien sólo conceptualmente; junto a la belleza percibida por la vista y el oído existe la belleza espiritual; la belleza perfecta se halla sólo en Dios” (TATARKIEWICS, 2007, p. 293).

Y esto, no sólo visto a partir de una exegética lírica o poética (casi, se diría, el universo entero sobre el que gira *La Divina comedia*), sino, por ejemplo, especialmente desde recepciones menos “modernas”, como la que descubre en el Dante señas de una escatología de tintes musulmanes (CHIABRA, 1921, p. 218).

Sin embargo, será con los desarrollos de Baumgarten que la estética obtendrá credenciales definitivas como disciplina autónoma. En su *Aesthetica* (2000) se expondrá con énfasis el maridaje esencial entre filosofía y arte, a tal punto que podría verse en ella a la primera filosofía sistemática del arte. Será, entonces, una disciplina extraña para los cánones epistémicos de la época, en el sentido de que, a diferencia del conocimiento filosófico-científico, el conocimiento sensible, donde habita propiamente el goce estético, se puede ubicar en una esfera del pensar diametralmente opuesta al concepto.

Empero, esto no significa que la estética baumgarteniana no guarde una determinada relación gnoseológica con su pretendido objeto de estudio: “Baumgarten, al reconocer la posibilidad de una perfección del saber de los sentidos, libera al mismo tiempo el problema de la legitimación de la estética, y en principio, de toda necesidad de referirse a perfecciones extraestéticas sean metafísicas o morales” (KOBAN, 1999, p. 86). Como se trata de una metafísica estética, en la que la investigación poética tiene la misma dignidad gnoseológica que un tratado filosófico, su dirección no puede ser otra que la del propio ser: “Baumgarten reintroduce the same Ciceronian tripartite arrangement in his very first chapter by distinguishing between the beauty of things and thought (*cogitationum*), the beauty of order and disposition, and the beauty of expression” [Baumgarten reintroduce el mismo arreglo tripartito ciceroniano en su primer capítulo al distinguir entre la belleza de las cosas y el pensamiento (*cogitationum*), la belleza del orden y la disposición, y la belleza de la expresión] (BUCHENAU, 2013, p. 139).

Pues bien, fuera de todo dogmatismo, el “modelo baumgarteniano” parece haber agotado hace tiempo su heurística para describir prácticas artísticas o poéticas que poco tienen que ver con el concepto clásico de belleza o de arte. Genette se refiere a este proceso como de “inflación paralela”, en orden a que el programa del alemán habría constreñido en demasía su preocupación y regulación respecto de una materia meramente desprendida de la idea de belleza, idea que hoy quedaría diluida en una serie de epifenómenos que, no por alejarse del canon baumgarteniano, dejarían de formar parte de una evidente filosofía de la sensibilidad.

Pero, ¿mantiene la estética contemporánea algún objeto preferente de preocupación o de crítica? ¿Se han roto acaso los lazos en apariencia indisolubles entre arte y poética, o entre belleza y retórica, binomios que, como se ha pergeñado, dieron nacimiento a la estética de Baumgarten?

Todo hace suponer que la imposibilidad de definir en un solo canon lo que debiera entenderse hoy por estética o filosofía del arte, no sólo no constituiría un problema gravitante para la disciplina, sino que, muy por el contrario, definiría una suerte de “prueba de cargo” de una cierta “estética posmoderna”, cuyos campos disciplinares extrafilosóficos supondrían una reflexión acerca de la *praxis* artística antes que la refundación de una estética filosófica (KOBAN, 1999, p. 88).

De esta laya, la tónica dominante tiende a ser el estado de confusión que denota el uso recurrente de términos metafísicamente ambiguos, como “postmodernidad”, “simulacro”,

“postmedia”, “espectáculo”, “posthumano”, “global”, “suplementariedad”, “postready-made”, “micropolítica” y una inacabable colección de palabras (VILAR, 2013, pp. 42-43). Dicho al margen de toda la tradición: una pop estética. Por cierto, la “innovación” que de seguro puede aportar la posmodernidad a la reflexión sobre el fenómeno estético no parece ser en absoluto la gama de definiciones de arte, gusto, obra o espectador, o incluso la de mercado del arte, sino aquella específicamente referida al “modelo de crítica”, del cual forma parte cualquier doctrina disciplinar.

En efecto, cuando nos referíamos a la noción de campo extrafilosófico, correlacionábamos el conjunto de disciplinas implicadas en la misma crítica estética o artística (sociología del arte, inteligencia artificial, filosofía del arte, historia del arte, semiótica) con aquellas regiones del arte donde la disputa no tiene que ver con el enfoque del comentarista, sino esencialmente con el debate pragmático acerca de si lo que se expresa en la performance artística es, por ejemplo, un artefacto, una emoción, una función o una ocupación. Es decir, con una determinada ontología de la experiencia.

De hecho, las estéticas postbaumgartenianas, recurriendo como “clave de bóveda” a una política ultraliberal, han rehusado la denominación de vanguardias estéticas y se han mimetizado de manera transversal con lo que bien cabría llamar una cierta filosofía de la sensibilidad, la que, *nolens volens*, casi deja de ser filosofía para convertirse en un mero *modo de darse* de una ontología de la sensibilidad/sensualidad.

En dicha filosofía de lo sensible, la “experiencia estética” parece reflejar casi indiscriminadamente las más variadas tendencias emocionales, políticas, artefactuales o corporales correspondientes a los mecenazgos políticos o identidades tribales de turno: “Absolute music and abstract art can be made to fit the ‘significant form’ theory better [...]. And opera, which is in many ways an amalgam of all the arts, can always be relied upon to produce counterexamples to any definitional theory” [Puede hacerse que la música absoluta y el arte abstracto se adapten mejor a la teoría de la “forma significativa” [...]. Y siempre se puede confiar en la ópera, que es en muchos sentidos una amalgama de todas las artes, para producir contraejemplos de cualquier teoría definicional] (GRAHAM, 2005, pp. 224-225).

Nadie, por lo tanto, se atrevería a tachar de obscurantista la duda sobre si en el desarrollo reciente del fenómeno estético, parafraseando a Griffero (1999, p. 132), habría que reconocer simplemente una apología de la ulterioridad del arte con respecto a la filosofía o, más bien, a propósito de las mismas conexiones entre la filosofía y otros campos de reflexión, la emergencia, de la mano de la crítica, de algo parecido a una ultrafilosofía.

Arte e IA: el fin de la utopía

Ahora bien, la presunción de que la estética artificial equivale a la productividad artística o creativa de la misma inteligencia artificial (IA) pareciera ser bajo ciertas condiciones correcta.

Sin ir muy lejos, la propia estética computacional de Douglas Hofstadter puede ser vista como un virtual *giro estético* en la manifestación de la pregunta metafísica sobre la relación artística, lúdica o puramente configurativa entre ser humano y máquina. El filósofo estadounidense propondrá una ontología estética específica de la IA, donde la entidad no sólo *productora* —pues esta condición podría ser atribuible a cualquier tipo de objeto “materialmente” capaz de entregar cierto *output* como obra—, sino esencialmente *diseñadora* del objeto sería una máquina o una IA. La cuestión, central en la estética clásica, acerca de si la creación se produce por talento o por ciencia, se transforma en Hofstadter en el problema de *si es posible programar la creatividad* (PUGLISI, 1999, p. 66).

De forma que en Hofstadter lo cardinal no es, como podría suponerse, el hecho de que la programación computacional diseñe o cree objetos estéticos a partir de una experimentación

digital de alta gama (por ejemplo, una pieza musical mediante síntesis de algoritmos), sino la nada de banal cuestión ontológico-estética respecto de si es factible *crear la creatividad*.

Nuestro filósofo está convencido de que la relación programador/ordenador puede exacerbarse creativamente hasta niveles casi ilimitados. Precisamente, la plataforma computacional disponible para generar este “salto creativo” estará compuesta por “[...] cuatro operadores de creatividad en sustitución de las conocidas facultades subjetivas a las que los románticos atribuían la creatividad: la intuición, la imaginación, la fantasía y el sentimiento” (PUGLISI, 1999, p. 73). Conviene mencionar, pues, a guisa de esta radicalidad del concepto de creatividad, la referencia de Hofstadter (1982) a la música de Bach, en lo puntual a su portentoso *Arte de la fuga*: “Su propósito [el de Bach] era formular una exposición completa de la creación fugal [...]. Proyectó una composición para que siguiese a la última fuga, y con ese objeto inscribió su propio nombre, codificado bajo la forma de notas, como tercer tema” (p. 102).

En efecto, piensa Hofstadter, Bach intenta mostrar con esta multicomposición la gama completa de las posibilidades inherentes a la fuga. Siguiendo este argumento, notamos que la estructura abstracta formante de la fuga prefigura aquí con toda nitidez la noción de *Imaginador*, uno de los cuatro operadores de la creatividad descritos por el estadounidense, y cuya función es la de transferir una estructura determinada desde su propio contexto a otro contexto imprevisible; pero, además, la de dividir en el ámbito de un mismo contexto una nueva estructura mediante la modificación de otra ya existente (PUGLISI, 1999, p. 73).

Se trataría de algo así como un traspaso a nivel de conciencia (palabra que Hofstadter parece preferir a la de inteligencia) desde la esfera del cálculo a la de la sensibilidad, donde jugarían un papel trascendente los símbolos (las partituras de Bach, en el ejemplo) como lenguaje marco del “acontecimiento” estético.

La conexión entre arte, creatividad e IA no es nueva. Los proyectos *Time Entity* (1983), *Office Plant* (1998), *Ensamblaje* y *Rising Colorspace* (ambos de 2014) son una buena prueba de ello. Sin embargo, la reciente *performance* del robot humanoide Sophia (quien junto al artista italiano Andrea Bonaceto no sólo diseñó una pintura digital, sino que además la subastó por internet con gran cobertura mediática) reacomodó por completo las reservas técnicas, estéticas y ontológicas en torno a cómo hasta ahora habíamos entendido las concomitancias entre arte e IA.

Al respecto, un renombrado caso de *IA + música* es la creación por parte de Steinway & Sons de la línea de pianos inteligentes *Steinway Spirio*, sistema que, en teoría, le permitiría a cualquier persona grabar y editar con precisión cada uno de los detalles asociados a una determinada composición musical. De manera similar, Yamaha Corporation diseñó en 2018 un sistema de piano con IA que analizaba instantáneamente la interpretación de un músico en tiempo real. Tal sistema “[...] that could play any musical piece in the style of late renowned pianist Glenn Gould [...] The AI system played pieces that were never performed by Gould” [...] podía tocar cualquier pieza musical al estilo del renombrado pianista Glenn Gould [...]. El sistema de IA jugó piezas que nunca fueron interpretadas por Gould] (PEÑA, 2021, pp. 2-3). Como reconoce la propia corporación, más que una simple interpretación automatizada, el sistema reproducía el toque magistral de Gould para brindar una experiencia inspiradora e interactiva de creación conjunta entre un pianista de IA y músicos humanos.

Por último, no deja de ser sugerente en el ámbito de la pintura digital la obra del usuario de Reddit vic8760, quien en 2017 combinó la famosa obra de Jacques Louis David *Napoleón cruzando los Alpes* (1801-1805) con una pintura no identificada del Alto Renacimiento, creando algo parecido a un collage digital. En la “nueva versión”, y esto sería lo crucial desde el punto de vista digital, los nodos cromáticos de la obra sorprendentemente van sustituyendo la pose neoclásica de Bonaparte por múltiples y pequeñas *Piedades* que, a la postre, transforman la célebre pose del gran corso en una imponente e inesperada *Lacrimosa*. Con todo derecho, pues, podría hablarse en esta intervención de una cierta sorpresa epistémica (DEPRAZ, 2014, p. 170).

Queda instalada, entonces, entre la pintura digital, la animación digital y el cine digital, una frontera ontológica sumamente frágil, sobre todo en relación a conceptos más bien compositivos como espacio, luz o el mismo de pantalla de ordenador. No obstante, esta sofisticada y hasta contraproducente asociación escapa a los objetivos de este escrito, por lo que dejaremos tales alcances y determinaciones pendientes para una próxima investigación.

¡Voilà las artes contemporáneas!

En el plano de lo que anticipamos como *Everyday Aesthetics*, y que bien pudiera traducirse como estética de lo cotidiano, es decir, aquellas expresiones que tienen que ver con nuestras rutinas diarias recurrentes más que con eventos o proyectos episódicos (MELCHIONNE, 2013, p. 3), nos encontramos en una región de lo sensible, la de la experiencia estética, que hasta ahora ha sido reducto preferente del “ala liberal” de la estética filosófica.

En lo que viene, quisiéramos “blindar” esta idea de experiencia como el *core business* de la *Everyday Aesthetics*. Tal “blindaje” obliga a recurrir al comentario de Oyarzún (1998, p. 129 ss.), en el sentido de conectar el concepto de experiencia inexorablemente con el afán o los afanes filosóficos —estéticos, en definitiva— del programa moderno, conexión que no podría presentarse sino como *problema*.

En consecuencia, si seguimos al filósofo chileno se daría una curiosa relación entre la noción de experiencia y la propia “experiencia” de sustracción del término. De modo que en la *Everyday Aesthetics* no es que la experiencia, como quien dice, se extinga en una *in-experiencia* estética de lo cotidiano, sino que dicha experiencia se sustrae —pudiera decirse, máximamente— a cualquier intento de correlación con un determinado programa y, cuestión que termina siendo lo capital, termina abriendo sus opciones ontológico-estéticas a un devenir inmutable e inagotable de posibilidades.

Más allá de que su proyecto no esté declarado en ningún tipo de “manifiesto”, la *Everyday Aesthetics* se plantea, contra lo que pudiera pensarse, como la antítesis de un movimiento vanguardista. En los avatares cotidianos de la experiencia artística o de la intervención en o con la naturaleza —la experiencia estética por antonomasia—, conviven aleatoriamente las más diversas y contraproducentes expresiones de artistas o colectivos ciudadanos.

Desde la sintetización digital hasta las casi infinitas posibilidades que ofrece el formato selfie (ambientes, “filtros”, poses, encuentro con “celebridades”, etcétera), la imagen cada vez más se ha ido tomando los espacios destinados a los relatos de una historia reciente, y esto, sin considerar las redes sociales, que basan su semántica casi exclusivamente en una colección de instantáneas y en el conteo de “likes” de sus “seguidores”, es decir, de los ciudadanos reconvertidos en internautas (SABATER, 2014, p. 3). Como subraya Farías (2011): “The photographic act becomes a ritual that captures moments in life for posterity. However, with the advent of digital technology there is a considerable increase in the production of images whose main destination is not an album, but a computer and the web” [El acto fotográfico se convierte en un ritual que capta momentos de la vida para la posteridad. Sin embargo, con la llegada de la tecnología digital aumenta considerablemente la producción de imágenes cuyo destino principal no es un álbum, sino un ordenador y la web] (pp. 443-444).

Una segunda experiencia es el grafiti. Sabemos que este arte urbano es una de las mayores explosiones en cuanto a diversidad cultural, política y estilística, y que, por lo común, representa o denuncia una explícita crítica contracultural. Tal como observa Vivero (2012): “[...] el graffiti es una expresión que va más allá de una representación gráfica y es al mismo tiempo una acción reivindicativa de lucha social de carácter simbólico. Es una forma de ocupar un espacio, de manifestarse y de explicitar una presencia y una existencia en la realidad concreta” (p. 77).

Ícono del grafiti es la contestataria “serpiente gris”, físicamente ya adosada al muro que separa a Israel de Cisjordania y ejemplo vivo del rechazo que esta construcción despierta en buena parte de la comunidad internacional. Como queda aquí insinuado, una de las mayores virtudes de la *Everyday Aesthetics* es la de transformar el estatus de algunas prácticas “fronterizas” y alinearlas de lleno en una concepción de arte cotidiano, sea este o no urbano. Y esto, a propósito de insistir en la valoración del movimiento político que simultáneamente implica la *Everyday Aesthetics*, para el caso, transformando el sentido de una técnica como el grafiti (por lo general asociada al vandalismo, la delincuencia y los guetos de violencia) en la idea de una “nueva descripción de la ciudad”, donde lo incuestionable de dicho arte viene a ser justamente su presencia e identidad callejera.

Y así como la barrera israelí en Cisjordania muestra un conflicto cultural en el que el arte no solo interviene, sino que forma parte material de una experiencia que a la postre es política, así también las llamadas “intervenciones” urbanas —la tercera “experiencia” en liza— ponen en juego un sinnúmero de posibilidades estéticas que, debido a los traumas provocados por la dictadura modernista del disfrute, continúan coartando el derecho a la existencia, por ejemplo, de la asociación entre malestar afectivo y acciones intrascendentes del día a día (GODOY, 2021, p. 246).

Estas *performances* disruptivas tienden a transformar el espacio público en un virtual auditorio, donde la experiencia puede consistir en un trabajo de denuncia política, en una intervención de imágenes publicitarias o simplemente en un regalo (una suerte de *souvenir* estético) para el espectador casual.

Desde esta perspectiva, las intervenciones serían un punto fronterizo entre lo cotidiano y lo extracotidiano, en razón de que lo que hacen es exactamente eso: fracturar, trastocar, enrarecer un determinado ambiente, que hasta antes de la intervención tenía su propia “finalidad” (la plaza, la esquina, el *mall*, el paseo), y transformarlo por un instante en una cosa distinta, añadiendo ese componente intempestivo/creativo y, hasta cierto punto, estéticamente “violento” que supone la *Everyday Aesthetics*. O como lo ve González (2013): “Este tipo de intervención urbana [...] propone sorprender al transeúnte dislocándolo instantáneamente como parte de una ficción imprevista. Suelen ser interdisciplinarias, generando escenas en diálogo con otras artes, como las plásticas, las tecnológicas o las musicales, entre otras” (p. 731).

La última “experiencia” que traeré a colación es la del adorno. Como es sabido, todo adorno contribuye a destacar el objeto del que “pende” su diferencia. Sin embargo, este es sólo un primer acercamiento.

Otro es aquel que distingue en el adorno una cierta y decisiva añadidura de significado: “Expensive adornments are often used to mark rank. Consider the braid that distinguishes the navy admiral from lesser officers and other ranks, or the elaborate, fine clothes of senior priests of many religions” [Los adornos costosos se utilizan a menudo para marcar el rango. Considere la trenza que distingue al almirante de la marina de los oficiales menores y otros rangos, o la ropa fina y elaborada de los sacerdotes mayores de muchas religiones] (DAVIES, 2014, p. 128).

Podría, pues, darse el caso de que el mismo adorno “diga” algo (a menudo respecto de una cierta semántica restringida) y no solamente sirva como indicio decorativo para quien lo ostenta. De hecho, muchas sociedades imponen a las mujeres ciertos códigos ornamentales a partir de los decálogos de sus religiones o bien de acuerdo a una semiótica específica del rango social, que en algunos casos termina transformándolas en una especie de cuerpo de élite para el colectivo (VIDAL, 2005, p. 230).

Por ejemplo, en varios países musulmanes el burka supone un código de vestimenta obligatoria para las mujeres que aparecen en público, pero, al mismo tiempo, funciona como un adorno asociado a una religión conservadora. En cambio, los adornos que llevan en el cuello las mujeres Padaung del norte de Tailandia, conocidas como las “mujeres jirafa”, grafican una

realidad de seguro menos religiosa, pero más ancestral en cuanto al uso decorativo de esos anillos de bronce: mientras más se alarga el cuello con este sistema de anillos, no sólo es más atractiva la mujer que los lleva, sino propiamente la etnia a la que representa.

Se ha debatido in extenso, incluso dentro de la propia *Everyday Aesthetics*, si las decoraciones pueden expresar una estética de lo feo o de lo horrendo. En este sentido, si la esencia del adorno es resaltar determinados atributos del objeto, también cabría, parece lógico, hablar decorativamente de una estética de la fealdad: “Soldiers’ uniforms can indicate imposingness (beefeaters) or threat (combat soldiers, samurai), [...] and a person might be decorated in ways that are intentionally shocking or ugly. Consider heavily pierced or scarified individuals” [Los uniformes de los soldados pueden indicar imposición (abejarucos) o amenaza (soldados de combate, samuráis), [...] y una persona puede estar decorada de formas intencionadamente impactantes o feas. Considere la posibilidad de individuos muy perforados o escarificados] (DAVIES, 2014, p. 131).

Asimismo, todo el mundo del tatuaje parece ser “engullido” de una manera u otra por la semántica de la *Everyday Aesthetics*. Sin ir más lejos, el problema de las pandillas en varios países centroamericanos tiende a recomponer una suerte de equilibrio de íconos mediante la identificación de ciertas maras con algunas imágenes de carácter “propiciatorio”. Literalmente, el cuerpo de los mareros se adorna con tatuajes que en algún momento tuvieron un carácter de exhibición preponderante: “Durante los inicios de las pandillas Mara Salvatrucha y Barrio 18 St en Centroamérica, tatuarse visiblemente era signo de arrojo, y compromiso con la pandilla” (ZÚÑIGA, 2007, p. 99).

Queda en evidencia, en este ejemplo, que los tatuajes de las maras no sólo comunican el valor intrínseco de la experiencia estética respecto de quienes se inician o lideran tales gangas. En cierto modo suponen un tipo de feligresía a toda prueba, una muestra “imborrable” de lealtad con la pandilla. Sin embargo, la experiencia estética también impacta en su entorno, en términos de la atención extrínseca que se presta a esta experiencia o, para decirlo sin recovecos, en el rechazo o adhesión que supone para el colectivo el contacto con el marero o con el significado de esta “forma de autonomía de la anatomía” que administra su tatuaje (GABORIT, 2005, p. 1149).

El tatuaje —si cabe pensarlo así— como extensión antropológica del arte.

Conclusión

Lejos de postular algo cercano a un canon que pueda actualizar el programa de Baumgarten, en la intención de una renovada metodización del fenómeno estético, nos hallamos en un punto de inflexión de lo que hemos querido llamar —arriesgándonos con la complejidad del término— pop estética postbaumgarteniana. En este epicentro de la experiencia estética, la sistematicidad de una estética filosófica o de una filosofía del arte resulta francamente imposible, no sólo porque la propia expresión artística ha explotado en infinitas posibilidades individuales o colectivas, puras o mixtas, de élite o contraculturales, sino porque la misma factibilidad del registro estético queda en una especie de interdicción filosófica. Es a esto a lo que nos hemos referido con ultrafilosofía.

La estética contemporánea, si decidiéramos dar cabida a algo así, podría entenderse perfectamente como un comentario a una esfera ontopsicológica natural y exotérica. Tal esfera, fuera de toda duda, sería la de la *experiencia sensual* o *sensible*. Frente a un campo estético donde escalan y se superponen prácticas en un radio de acción que va desde la IA hasta las intervenciones urbanas, y donde la distancia entre la obra, el artista y el espectador tiende a esfumarse, el único manifiesto estético posible es aquel que refrenda al sentido común estético como el “verdadero tema” de un proyecto al que —queda demostrado— le son completamente prescindibles todo tipo de vanguardias.

Referencias

- BAUMGARTEN, Alexander G. *L'estetica*. S. Tedesco (ed.) & F. Caparrotta (trad.). Palermo: Aesthetica, 2000.
- BUCHENAU, Stefanie. *The Founding of Aesthetics in the German Enlightenment: The Art of Invention and the Invention of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- CHIABRA, Juan. Dante y la filosofía de la historia. *Humanidades* [La Plata], vol. 2, pp. 217-228, 1921.
- DAVIES, Stephen. The Aesthetics of Adornments. En CARTER, Curtis L. & YUEDI, Liu (eds.). *Aesthetics of Everyday Life: East and West*. Newcastle upon Tyne, U.K.: Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 124-131.
- DEPRAZ, Natalie. La inscripción de la sorpresa en la fenomenología de las emociones de Edmund Husserl. *Eidos*, n. 21, pp. 160-180, 2014.
- FARÍAS, Gabriela. Everyday Aesthetics in Contemporary Art. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, vol. 3, n. 3, pp. 440-447, 2011.
- GABORIT, Mauricio. Los círculos de la violencia: sociedad excluyente y pandillas. *Revista ECA*, año LX, pp. 1145-1154, 2005.
- GENETTE, Gérard. *Figure III. Discorso del racconto*. Turín: Einaudi, 1976.
- GODOY, María Jesús. El desagrado en la estética de lo cotidiano. *Éndoxa*, n. 47, pp. 229-249, 2021.
- GONZÁLEZ, María Laura. Intervenciones en el Espacio Público: performance, mirada y ciudad. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 3, n. 3, pp. 727-741, 2013.
- GRAHAM, Gordon. *Philosophy of the Arts*. London & New York: Routledge, 2005.
- GRIFFERO, Tonino. ¿Por qué el arte y no, más bien, la filosofía? Notas marginales a la primera 'estética' de Schelling. En VATTIMO, Gianni (comp.). *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*. Barcelona: Gedisa, 1999, pp. 129-151.
- HOFSTADTER, Douglas. *Gödel, Escher, Bach: una eterna trenza dorada*. México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1982.
- KOBAU, Pietro. Justificar la estética, justificar la estetización. En VATTIMO, Gianni (comp.). *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*. Barcelona: Gedisa, 1999, pp. 75-107.
- MELCHIONNE, Kevin. The Definition of Everyday Aesthetics. *Contemporary Aesthetics*, vol. 11, pp. 1-4, 2013.
- MOCTEZUMA, Andrés & MOCTEZUMA, Vicente. Notas sobre el arte posmoderno y el desarrollo de las fuerzas productivas. *Casa del Tiempo II*, pp. 1-4, 2009.
- OYARZÚN, Pablo. Indagaciones sobre el concepto de experiencia. *Seminario de Filosofía*, n. 11, pp. 123-134. 1998.
- PEÑA, Janna. The Pianist versus the Smart Piano. Lynn University, pp. 1-8. 2021.
- PUGLISI, Gianni. Un nuevo interlocutor en las relaciones entre filosofía y poesía: la estética computacional de Hofstadter. En VATTIMO, Gianni (Comp.). *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*. Barcelona: Gedisa, 1999, pp. 69-80.
- SABATER, Carmen. La vida privada en la sociedad digital. La exposición pública de los jóvenes en internet. *Aposta*, n. 61, pp. 1-32. 2014.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estética. II. La estética medieval*. Madrid: Akal, 2007.
- VIDAL, Cristina. La mujer maya y su papel político y religioso. En ALFARO, Carmen y TÉBAR, Estíbaliz (eds.). *Protai Gynaikes: mujeres próximas al poder en la Antigüedad*. Valencia: Universidad de Valencia, 2005, pp. 173-185.

VILAR, Gerard. Cánones en el Arte y la Literatura. Pluralismo y relativismo en la estética de hoy. En NOTARIO RUIZ, Antonio (ed.). *Estética: perspectivas contemporáneas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013, pp. 37-66.

VIVERO, Luís. Murales y graffiti: expresiones simbólicas de la lucha de clases. *Ánfora*, vol. 19, n. 33, pp. 71-87. 2012.

ZÚÑIGA, Mario. Las “maras” salvadoreñas como problema de investigación para las Ciencias Sociales. *Anuario de Estudios Centroamericanos*, Universidad de Costa Rica, pp. 87-110. 2007.

Autor(a) para correspondência / Corresponding author: Leopoldo Tillería Aqueveque. leopoldo.tilleria@inacapmail.cl