



GEORG W. BERTRAM, *EL ARTE COMO PRAXIS HUMANA. UNA ESTÉTICA*

GEORG W. BERTRAM, ART AS A HUMAN PRAXIS. AN AESTHETICS

Adrián Pradier

Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León

Resumen: Reseña crítica de la obra de G. W. Bertram “El arte como praxis humana”.

Palabras clave; Estética, Bertram, arte, praxis

Abstract: Critical review of G. W. Bertram’s “Art as a human praxis”

Keywords: Aesthetics, Bertram, art, praxis.

El libro que nos ocupa¹, firmado por Georg W. Bertram, profesor de filosofía en la Universidad Libre de Berlín, se publicó por primera vez en 2014 bajo el sello de la editorial Suhrkamp. Este mismo año 2017 ha visto la luz la edición italiana de la mano de Alessandro Bertinetto en la prestigiosa editorial milanesa Raffaello Cortina, y un año antes apareció en Granada la traducción castellana que nos ocupa y cuyas tesis sirvieron de *leitmotiv* para el III Encuentro Internacional «Para qué arte» (Granada, 30 de marzo-1 de abril de 2017) dedicado al asunto de la *Autonomía del arte y su valor*. El evento, que contó con la presencia del autor de la obra, fue organizado por María del Carmen Rodríguez Martín y José Francisco Zúñiga, director del Grupo de Investigación de “Estudios sobre filosofía, retórica y estética” de la Universidad de Granada, y autor asimismo de la excelente versión castellana del texto, en la que pueden atisbarse las enormes dificultades que entrañaba el proyecto, así como las bondades de un minucioso trabajo de resultado fino y brillante. La presentación oficial del texto tuvo lugar en el incomparable marco del Carmen de la Victoria, situado frente al Palacio de la Alhambra, con presencia de

¹ Georg W. BERTRAM, *El arte como praxis humana. Una estética*, trad. José F. Zúñiga, Granada, Comares, 2016, X+187 pp.

Bertinetto, Zúñiga y el propio Bertram, entre otros. La tarea de realizar una primera aproximación a la obra fue asumida por el profesor Gerard Vilar en la lección magistral que abrió el congreso, dedicando su tiempo a exponer el estado de la cuestión de la autonomía del arte en el contexto de la filosofía alemana reciente, y prestando especial atención a las oposiciones establecidas entre Christoph Menke, representante de la generación anterior, y Bertram, discípulo de Albrecht Wellmer, de quien toma, sin embargo, algunas distancias. El interés que despertó fue, sin duda, alto, habida cuenta de la importancia crucial que juega el tema en el núcleo mismo de los estudios de Estética y Filosofía del Arte.

El propósito de Bertram consiste en ofrecer las bases para una nueva definición de arte en la que se reintegre la actividad interpretativa de los espectadores como parte consustancial de la propia definición, lo que revierte en la necesidad de considerar el arte más bien como un dispositivo dinámico antes que como un objeto aislado. Se trata, en suma, de repensar el arte como un encuentro entre espectadores que llevan a cabo una serie de praxis estéticas en las que las mismas son concebidas como partes constituyentes de la propia obra de arte. Esto, a su vez, viene a revelar un modo singular de relación de la praxis artística con el mundo, en particular, con el resto de praxis: la tesis más fuerte del libro consistirá, precisamente, en que la forma de praxis del arte le lleva a contribuir específicamente a la praxis humana como una praxis de la libertad (p. 181), revelándola en su radical y estructural indeterminabilidad y en la necesidad de ser negociada y renegociada más allá de tradicionalismos, pero reconociendo al mismo tiempo el papel estructural que juegan, en las propias interpretaciones de los espectadores de sus prácticas, las tradiciones. Así, la *forma de praxis* del arte es, en realidad, la *forma de praxis* de la libertad del hombre en relación a sus propias determinaciones. Ahora bien, un planteamiento de estas características requiere, primeramente, el abandono del aislamiento objetivo de la obra de arte en dirección a la forja de un vínculo entre la obra y las prácticas que llevan a cabo los espectadores a propósito de la misma, movimiento que, al menos, desplaza la idea de arte como objeto, caracterizándola ahora como acontecimiento.

Esta nueva perspectiva de trabajo, desarrollada a lo largo del primer capítulo, consiste en horadar las bases filosóficas que históricamente habrían depositado un peso excesivo en el «paradigma de la autonomía», definido como aquel al que pertenecen «todas las posiciones que tratan de pensar el arte recurriendo a su especificidad y a su delimitación frente a otras actividades» (p. 12). En esta línea, la renuncia a la idea del arte como objeto no implica el abandono de una búsqueda de elementos claramente diferenciadores del arte en tanto que praxis: se trata más bien de un cambio de pesos, revelándose en este juego de equilibrios argumentativos una estrategia deflacionaria de la concepción clásica de la autonomía, con el objetivo de acusar su excesiva unilateralidad y señalar su inherente riesgo de que el arte, en tanto que praxis, pierda su

engarce con el resto de prácticas mundanas. De esta forma, procede Bertram a explicar las principales debilidades del paradigma clásico de la autonomía —y analizar así las oportunidades para nuevos desarrollos— mediante dos ejemplos: Christoph Menke, en representación de la tradición continental, y Arthur Danto, asociado al pensamiento analítico. De ambas posiciones, donde las debilidades conducen a una situación paradójica, se deriva la necesidad de dos pasos metodológicos fundamentales (pp. 34-35): (1) reiniciar la reflexión estética desde la pregunta por la relación del arte y el resto de praxis humanas, ya no por la especificidad del arte; (2) determinar (más) concretamente qué prácticas despliegan los receptores en su trato con las obras de arte (p. 35). Es en el siguiente capítulo donde aborda esta segunda cuestión. Para ello, retoma las posiciones de Kant y Hegel para sentar las bases en las que se desenvuelve ese trato, una argumentación que le conducirá, especialmente gracias a la contribución de Brandom, a reconsiderar de forma muy original e inspiradora el abordaje receptivo de los espectadores como práctico, por un lado, y reflexivo, por otro, lo que permite, entre otras cosas, el enlace de la forma de praxis del arte con otras praxis en el marco de un *continuum* práctico.

El tercer capítulo del libro se dedica por entero al desarrollo de la tesis del arte como una praxis fundamentalmente reflexiva entre otras, cuya especificidad no radicará tanto en sí misma, como en la relevancia que juega para la praxis humana. Para ello, sin embargo, es preciso introducir en los engranajes de la propia definición la actividad práctica que despliega el espectador en torno a la misma, entendida como una praxis estética. Las bases de este movimiento argumentativo se encuentran en la inicial necesidad de superar una concepción del carácter distintivo del arte basada en la determinación material-sensible del mismo como base más relevante para la explicación de la especificidad de las prácticas estéticas en relación al arte. La irrupción en el arte contemporáneo de los *ready-mades*, las estrategias apropiacionistas o el teatro *verbatim* pondrían a prueba este rasgo específico del arte —como, por otro lado, ya habría explorado Danto con su tesis de los indiscernibles perceptivos—, de tal forma que la praxis reflexiva pasa así a ser explicada en clave de las praxis estéticas desplegadas, y ya no desde el reconocimiento de propiedades ostensibles: «se trata de captar esta especificidad no *objetualmente*, sino *interactivamente*» (p. 88). Criticando, en orden a explicar el camino de su propia contribución, las posiciones de Hegel —de las que hace derivar una idea de la contribución específica del arte a la praxis humana por cuanto esta se incrementa mediante su propio autoconocimiento material sensible, sin capacidad para explicar la especificidad del arte como reflexión práctica—, y aceptando sólo parcialmente el concepto de «ejemplificación» de Goodman —quien, tras serle concedido el mérito de asentar las bases para la determinación de la especificidad de la praxis artística en su consideración de las obras de arte como objetos autorreferenciales, no habría logrado, sin embargo, aclarar el dilema de si tal especificidad juega algún papel para el resto de praxis o es, más bien,

independiente de las mismas—, Bertram pasa a ofrecer su propia concepción de obra de arte como (1) un acontecimiento autorreferencial, en la medida en que despliega una dinámica desde sí y hacia sí mismo (2) en el que son determinadas las propiedades que le son esenciales y (3) al que pertenecen consustancialmente las prácticas estéticas de los receptores en su dirigirse a la obra de arte, los cuales tienen en consideración, a su vez, (4) la propia historia de las recepciones, (5) en la que se demuestra que las actividades interpretativas articuladas en torno al propio objeto se forman históricamente y siguen desarrollándose de ese modo. El arte *invoca* así su propio pasado y *provoca* su propio futuro desde un presente marcado por la negociación continua de y con los espectadores en relación a la praxis que representa y a las que señala—que son, a efectos prácticos, todas las demás—.

Es en este punto crítico donde pasa a recopilar sus tesis en torno a la distinción del arte como una praxis efectivamente valiosa, desarrolladas a lo largo de las dos últimas secciones del tercer capítulo y a lo largo del último con el que se cierra la obra. La *especificidad* de la praxis artística—y, en general, de los acontecimientos estéticos— frente al resto de prácticas mundanas se define por su capacidad para evocar en el receptor la puesta en marcha de una praxis estética, desplegada por medio de actividades interpretativas llevadas a cabo por el receptor—corporales, perceptivas, emocionales y simbólicas, aunque el propio Bertram advierte que la lista no tiene por qué quedar reducida a esas cuatro—. Tales actividades, a su vez, han de comprenderse como parte constituyente de la propia dinámica autorreferencial de las obras de arte: objetos y prácticas conforman así «un contexto dinámico» (p. 10), y es por medio de esa praxis estética del espectador como se articula la constelación de elementos que constituye la obra y que, en última instancia, siempre representa un desafío. Es necesaria, en consecuencia, la presencia de un cierto rango de objetividad en la propia obra de arte para que esta sea efectivamente reconocida como tal desafío, lo que no deriva ni en una concepción excesivamente pasiva del receptor—crítica que pergeña contra John McDowell—, ni, por otro lado, un relativismo total en cuanto al valor de las actividades receptoras—para lo que invoca el concepto gadameriano de *historia efectual* y la firme convicción hermenéutica de que la propia praxis reflexiva de los espectadores continúa, prolonga y anima la vida de la obra (p. 111)—. Por lo que respecta a la tesis del *valor* de tal especificidad, este consiste en el reconocimiento de la promoción de nuevas negociaciones y renegociaciones de otras actividades en el mundo. En sus propias palabras, «la especificidad de las actividades evocada por una obra de arte o por un acontecimiento estético es el fundamento de la posibilidad especial que posee nuestra praxis de ser nuevamente acuñada» (p. 117). De este modo, las determinaciones prácticas de la vida humana son, en realidad, confirmaciones de negociaciones anteriores, lo que devuelve cada una de aquellas al campo dialéctico de la práctica totalidad de las praxis humanas, a las que la forma de vida del arte parece poner en cuestión. Expresado en otros

términos, si la reflexión práctica suscitada por las obras de arte revierte sobre la *especificidad* del arte, es porque esa reflexión práctica sólo puede brotar de objetos creados para esa misma reflexión; si ello es *valioso*, es porque las actividades interpretativas desarrolladas en el contexto dinámico de la obra de arte son, en realidad, anticipos de las renegociaciones de la praxis humana en su totalidad.

La obra de Bertram se convierte así en una exploración topográfica del terreno filosófico en el que viene desarrollándose la cuestión del arte, con el propósito de superar el anclaje en el objeto y la necesidad de renovar conceptos, en aras de incluir la potencia negociadora del espectador como parte constitutiva de la dinámica establecida por la propia obra. Ahora bien, es preciso acometer una serie de tareas con las que el trabajo abandonará su carácter tentativo: (1) fijar los límites en los que se llevarán a cabo los estudios posteriores que den cuenta pormenorizada de los principales pasos de su argumentación, (2) ampliar la selección de ejemplos que refuercen cada uno de los tránsitos propuestos y, sobre todo, (3) detectar los problemas que, tarde o temprano, surgirán en un planteamiento atrevido, pero que por el momento se presenta en su forma más elemental. Entre estos últimos cabe mencionar la ubicación y alcance del sentido del concepto de experiencia estética dentro de un planteamiento en el que las especificidades son puestas bajo el foco de la sospecha (pp. 140-146), la explicación de la variedad de las artes y su acogida general bajo un mismo concepto (pp. 128-139) —labor que fue parcialmente presentada durante el encuentro de Granada por el investigador Stefan Deines, de la Universidad Libre de Berlín— y, al menos, despejar exactamente en qué consiste la forma de praxis artística desde el punto de vista de los productores —los artistas—, una vez que la del receptor ha sido despejada.

Esas tres líneas de trabajo vienen reclamadas no sólo por la necesidad de dotar de más músculo a un texto al que *de facto* no le sobra ni un gramo de grasa, sino también por el proyecto ulterior de crear *una estética* general —de ahí el subtítulo de la obra—. Esto es viable si se amplía el potencial de desafío que ostentan otro tipo de objetos no artísticos, pero que «evocan actividades interpretativas que siguen sus estructuras y, con ello, son fructíferas en el sentido de la reflexión práctica» (p. 120), objetos entre los que cita Bertram, por ejemplo, «paisajes» o «artefactos rituales»: provocan «impulsos» distintos de los provocados por una obra de arte, pero también son capaces de provocar «prácticas estéticas». Pero ese tránsito sólo será posible si se reconoce en el arte una forma de praxis a la que pertenecen todas las actividades cotidianas en su potencialidad para ser renegociadas y se concibe a sí misma como praxis proyectada hacia las demás en esa condición. De esta forma, el arte puede ser entendido como laboratorio de la Estética, espacio singular en el que se logra arrojar luces sobre el resto de actividades humanas, sobre su indeterminabilidad, tomando como base la actividad genuinamente estética del receptor de una obra de arte o de un paisaje. Y, a esa forma de praxis pertenece, también,

la propia discusión filosófica en relación al arte y al estatuto que este juega en nuestras vidas. De ahí el interés de este trabajo, que se perfila como proyecto a largo plazo, y que habrá de ser seguido muy de cerca y de ahora en adelante por los estudiosos del área de Estética y Teoría de las Artes.

Adrián Pradier Sebastián
Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León
Centro Cultural Miguel Delibes
Avda. Monasterio de Ntra. Sra. de Prado, 2
47015 Valladolid
adrian.praseb@educa.jcyl.es