



ESTÉTICA



ESTÉTICA

LECTURAS PARA LA ACTUALIZACIÓN DOCENTE

Coordinadores:
José Alfonso Lazcano Martínez
Mario Santiago Galindo

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL COLEGIO DE
CIENCIAS Y HUMANIDADES**

PRODUCTO DE ÁREA COMPLEMENTARIA: LIBRO DE ESTÉTICA

BELLO MARTÍNEZ DANTE EVARISTO
CALDERÓN NAVA Ma. DEL CARMEN
ESPINOSA GÓMEZ ROSALBA
GONZÁLEZ SANTANA RICARDO
LAZCANO MARTÍNEZ JOSÉ ALFONSO (**COORDINADOR**)
LOA ZAVALA MARÍA ROSA
MARTÍNEZ PARRA GUILLERMO
MENDOZA GONZÁLEZ MÓNICA ADRIANA
PEREA CORTÉS HÉCTOR JOSÉ ARMANDO
SANTIAGO GALINDO MARIO (**COORDINADOR**)

PINTURA DE PORTADA: AIDA MENDOZA "LA DIRECTRIZ DEL CAOS"
TÉCNICA: ACRÍLICO SOBRE PAPEL. AÑO 2021

ÁREA HISTÓRICO SOCIAL

CIUDAD DE MÉXICO AGOSTO DE 2021.

ÍNDICE

<i>Presentación</i>	5
<i>Noción de estética en tiempos del colonialismo de la aísthesis por Mario Santiago Galindo</i>	7
<i>¿Por qué no puede estar alejada la estética de la historia del arte? por Rosalba Espinosa Gómez</i>	23
<i>Experiencia estética y filosofía tractariana por Ricardo González Santana</i>	41
<i>La máquina de pensar o el deseo fáustico del conocimiento por Guillermo Martínez Parra</i>	58
<i>La vinculación-desvinculación de la estética en Kant y Gadamer por Armando Héctor Perea Cortés</i>	79
<i>Una posible aproximación al arte moderno, arte contemporáneo y arte posmoderno por Ma. del Carmen Calderón Nava</i>	108
<i>Arte y política. La estetización del espacio público por Dante E. Bello Martínez</i>	119
<i>Vocación por perturbar o la renuncia al talento para el sufrimiento por Mónica Adriana Mendoza Glez.</i>	138
<i>La noción del cuerpo: entre filosofía y danza por María Rosa Loa Zavala</i>	152
<i>Arte y hermenéutica. Aproximaciones a las artes plásticas desde la estética por José Alfonso Lazcano Martínez.</i>	187

Presentación

El libro denominado Estética responde a uno de los apartados de los campos de trabajo correspondientes al Área Complementaria según el Cuadernillo de Orientaciones, la decisión nos pareció oportuna debido a las inquietudes diversas de los docentes en la disciplina filosófica, tal vez con la ambición de generar reflexiones y discusiones acerca del significado de la estética y sus contenidos, no solamente centradas en los fenómenos artísticos, sino en un horizonte más rico de posibilidades para comprender su importancia en nuestras sociedades.

De este modo, cada docente eligió un contenido temático de la 2ª unidad del Programa de Filosofía II, para desarrollar en términos de su actualización, sin dejar de lado las tradiciones filosóficas que han abonado a la reflexión acerca del arte en sus diferentes etapas y, en particular, la tendencia a pensar nuestras circunstancias. Tampoco está ausente la pretensión por compartir con colegas de las otras áreas de la Escuela Nacional Colegio de Ciencias y Humanidades.

El maestro Mario eligió: *Noción de estética en tiempos del colonialismo de la aísthesis*, la propuesta es una versión disruptiva en virtud de la tradición proveniente de Occidente, además de argumentar a favor de un proceso que no exenta el pensamiento filosófico, originado desde historias cuyo sometimiento a países de Europa ha implicado el intento por desaparecer otra cultura, en especial, originaria.

La maestra Rosalba decidió su temática en torno a una pregunta: *¿Por qué no puede estar alejada la estética de la historia del arte?*, en un recuento histórico de la emergencia del discurso estético en los albores de la modernidad, se insta a releer las aportaciones de Baumgarthen y Kant, cuyas aportaciones son obligadas en el futuro de las reflexiones acerca del arte y la estética contemporánea.

El maestro Ricardo abordó un tema poco recurrente: *Le experiencia estética y filosofía tractariana*, en especial, desde el filósofo vienés Wirgenstein en una de sus obras fundamentales, el *Tractatus*, lo cual permite una revalorización de las aportaciones desde el lenguaje, así como las limitaciones del mismo ante los fenómenos artísticos. O en una labor hermenéutica delinea las implicaciones de un pensamiento original y deriva en nuevas aristas en las investigaciones filosóficas.

El maestro Guillermo opto por el siguiente título: *La máquina de pensar o el deseo fáustico del conocimiento*, cuya fuente primordial fue Goethe siguiendo una tradición procedente de pensadores alemanes, al respecto la tragedia suele convenir con los propósitos de un anhelo persistente del ser humano al impulsar en condiciones específicas el conocimiento, cuya impronta también reconoce el *Ethos* de época en un alcance que trasciende las fronteras del tiempo y espacio.

El maestro José Héctor Armando escogió el siguiente tema: *La vinculación-desvinculación de la estética en Kant y Gadamer* con la posibilidad de encontrar diferencias e identidades en sus planteamientos acerca del discurso estético, el análisis interpretativo es significativo en virtud de los efectos de la comprensión de la obra de Kant en un coterráneo suyo siglos después, Hans- Georg Gadamer, a quien debemos aportaciones clave a la hermenéutica en el siglo XX.

La maestra María del Carmen decidió el tema siguiente: *Una posible aproximación al arte moderno, contemporáneo y posmoderno*, abona en torno a la discusión acerca de los giros en que surgen en las praxis artísticas en diferentes etapas de la historia, sin desistir de subrayar el valor intrínseco y externo de la obra de arte en sí misma con relación a la sociedad en que emergen. En este sentido, el texto muestra el posicionamiento axiológico de la obra y su época.

El maestro Dante Evaristo postulo su interés en *Arte y política. La estetización del espacio público*, la proyección de una discusión no tan reciente, sino constante es saber cuáles son las mediaciones entre el arte y política según se inicie con las definiciones de ambas, la propuesta es de consideración, porque contribuye a ciertos fenómenos en el contexto del espacio público como definición de la política, probablemente la inscripción de las tecnologías re-signifique el arte y la política.

La maestra Mónica Adriana propone el siguiente título: *Vocación por perturbar o la renuncia al talento para el sufrimiento*, la versión de inicio cuestiona, con un tipo de argumentación-reciente debido al incremento de la violencia en los diferentes espacios de la vida social- la tendencia en ciertas esferas del arte a exhibir reconstrucciones, con singulares matices de contenidos que hoy se ejercen en un mundo globalizado,

sin atreverse en algunos de los casos a respetar los derechos de las víctimas, cancelando su consentimiento por parte de los artistas.

La maestra María Rosa prefirió el tema: *La noción del cuerpo: entre filosofía y la danza*, la incorporación del fenómeno dancístico es una novedad en los materiales escritos en nuestro contexto, en especial, la referencia al estudio del cuerpo desde la perspectiva filosófica, y, por supuesto, el enfoque posee un diálogo continuo entre expresiones que procuran otorgar sentido a los seres humanos, no solamente la danza en su versión clásica, sino también el baile con sus géneros singulares.

El maestro José Alfonso abordó el contenido: *Arte y hermenéutica. Aproximaciones a las artes plásticas desde la estética*, si bien es general la temática, especifica la orientación interpretativa considerando como objeto de referencia, las artes plásticas, sin alejarse de otras expresiones por citar algunas implicaciones en situaciones particulares. En este marco, se hace referencia a la plástica mexicana en un contexto discutible y proyectivo en torno a sus elementos constitutivos.

Deseamos agradecer a la maestra María del Carmen Calderón Nava su participación a través de años de trabajo colectivo y, en especial, sus lecciones resultado de su experiencia docente y disciplinar, siempre dispuesta a colaborar en las diversas circunstancias.

Finalmente, confiamos en haber conseguido los propósitos de carácter institucional y personal con la misión de compartir reflexiones tendientes a la actualización disciplinar en el área de estética según el programa indicativo.

Noción de estética en tiempos del colonialismo de la aísthesis por Mario Santiago Galindo

Licenciado en Filosofía y Maestro en Docencia para la educación media superior (MADEMS) en el área de filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor de Filosofía en la Escuela Nacional Colegio de Ciencias y Humanidades Plantel Oriente. Autor del libro *El Sujeto. Esencialismo, contingencia y universalidad*. Además de varios artículos sobre filosofía de la liberación, ética y filosofía política. Ha participado en congresos nacionales e internacionales. Fundador del proyecto Filocafé Oriente en el Plantel Oriente. Actualmente cursa estudios de posgrado en Filosofía Política en la UAM-Iztapalapa.

mariosantiago.unam10@gmail.com

Resumen: El objetivo del presente ensayo es reflexionar en torno a la noción de estética en tiempos en que la *aísthesis* poco a poco se ha ido liberando de la gran noche de la hegemonía del arte (fundamentalmente occidental), de la idea de belleza griega y del antropocentrismo moderno. Con dicha liberación se ha producido un deslizamiento, una invitación a pensar aquellos horizontes estéticos que habían quedado desdibujados por el colonialismo de la *aísthesis*. Actualmente muchos pensadores/as toman como punto de partida para sus reflexiones sobre lo estético a los seres vivos (animales y humanos), al cosmos y todas las expresiones artísticas producidas en las diferentes regiones del planeta tierra. De ahí que sea imprescindible repensar el campo de la *aísthesis* desde otro paradigma en el que se encuentre presente una visión en la que la transustancialización del objeto estético esté comprendido desde las categorías de totalidad y exterioridad; además de tener a la *vida* como fundamento último de la *aísthesis*.

Palabras clave: *aísthesis*, estética, arte, belleza, vida colonialidad.

Abstract: The aim of this essay is to reflect on the notion of aesthetics in times in which *aisthesis* has gradually freed itself from the great night of the hegemony of art (fundamentally Western), from the idea of greek beauty and from modern anthropocentrism. With this liberation has come a slippage, an invitation to think about those aesthetic horizons that had been blurred by the colonialism of *aisthesis*. Currently, many thinkers take as a starting point for their reflections on the aesthetic to the living beings (animals and humans), the cosmos and all the artistic expressions produced in the different regions of planet earth. Hence, it is essential to rethink the field of *aísthesis* from another paradigm in which a vision is present in which the transustancialization of the aesthetic object is understood from the categories of totality and exteriority; in addition to having *life* as the ultimate foundation of *aísthesis*.

Keywords: aisthesis, aesthetics, art, beauty, life and coloniality

Hay un problema que ha hegemonizado gran parte de las discusiones en torno a la noción de estética en los últimos años: la reducción de lo estético al arte. Durante mucho tiempo la *experiencia estética* estuvo unida a las manifestaciones artísticas, fundamentalmente occidentales. Esto fue posible porque desde el idealismo, el arte logra subsumir el todo de la *aísthesis* en su mismidad; es decir, lo estético llegó a ser sinónimo de lo artístico, por lo que la extensión disciplinar de la estética quedó enmarcada

en la historia del arte. Esto trajo consigo que durante varios años quedarán fuera del ámbito estético todos aquellos fenómenos que se situaban al margen del universo artístico.

Sin embargo, debido a la pérdida de hegemonía de la obra de arte y de la belleza desde el siglo XVIII fue necesario volver a repensar la categoría de *aísthesis*, no sólo desde las obras de arte o desde la experiencia de la belleza, sino desde el proceso de estetización de lo cotidiano, de la vida en general y todo aquello que sobre abunda lo *estético* desde la producción, con fines estéticos o no, hasta los objetos naturales que generan *experiencias estéticas*.

En años recientes se ha producido un deslizamiento, una invitación a vislumbrar aquellos horizontes estéticos que habían quedado desdibujados por el resplandor de las obras artísticas. De ahí que la pérdida de la primacía del arte ha vuelto a poner de manifiesto la dificultad de aprehender el sentido de la *aísthesis*; por eso reflexionar en torno a la noción de *estética* nos lleva a pensar en su origen, significado, analogía con otras formas de aprehender lo real (tales como la teoría, la praxis, la poíesis y la técnica), su relación con el arte, entre otras muchas esferas que componen el campo de la *aísthesis*.

Ciertamente, el paso de la Filosofía del Arte a la Estética ocurre en el momento en que se vuelve a pensar la *aísthesis* como el fundamento de lo estético, más allá de la producción y reproducción artística. Es así como con la estética de la vida¹, de la

¹ Véase Katia Mandoki. *El indispensable exceso de la estética*. Xavier Zubiri. *Sobre el sentimiento y la voluntad*. Enrique Dussel. "Siete hipótesis para una estética de la liberación" en *Siete ensayos de filosofía de la liberación. Hacia una fundamentación del giro decolonial*.

percepción, de la recepción, de la participación², se activa en el siglo XX el desbordamiento de lo estético hacía otros objetos que no habían sido considerados dentro del ámbito de lo estético, tales como los naturales o utilitarios, además de incluir a otros seres vivos que también tienen experiencias estéticas; coincidiendo todo esto con el rompimiento que ha sufrido desde la época de las vanguardias el propio universo del arte, desde los ready-mades de Marcel Duchamp y otros *ismos*.

Reflexionar en torno a la *aísthesis*, como experiencia de aprehensión de lo real desde la realidad, toma particular importancia en el momento actual cuando el sentido del propio ser humano se ha desvanecido en la modernidad/posmodernidad debido una racionalidad instrumental que pone todo como simple medio. Por eso, son esenciales las reflexiones realizadas por Xavier Zubiri, Katia Mandoki y Enrique Dussel que plantean como fin último y fundamento de la *aísthesis* a la *Vida*; que no es otra cosa que la alegría ante lo real, que pone las mediaciones que posibilitan la producción, reproducción y aumento de todos los seres vivos. Es "...el punto de partida ontológico de toda estética posible. Se trata de la apertura, la posición [...] primera, la facultad que des-cubre los fenómenos originarios de lo que llamaremos belleza..." (Dussel. 2020: 138).

Incluso aunque en nuestra cultura la obra de arte siga siendo el objeto hegemónico del que procede con más abundancia la experiencia estética, es evidente que lo estético no se reduce en ella, no la presupone de un modo necesario ni absoluto o en exclusividad. Lo que denota que la *aísthesis* se constituye en y a través de la propia experiencia, de tal modo que no puede ser objetivada en algo así como una obra de arte. Los objetos (naturales y utilitarios) y las obras de arte actúan como desencadenantes, como motivos, pero por sí mismos no la constituyen dado que la *aísthesis* además de necesitar de los objetos externos requiere de una disposición subjetiva para que se dé. Dicha disposición, más allá de los objetos y la constitución de la subjetividad, se dará en el impulso, alegría por la *vida*.

² Véase lo planteado por Adolfo Sánchez Vázquez en su libro *De la estética de la recepción a una estética de la participación*.

El sujeto y el objeto, que es el otro problema que se pensará en este ensayo, quedarán enmarcados por un horizonte, una totalidad que transustancializa al objeto estético. Lo que para una cultura es sólo un objeto ordinario, para otra es el centro de su experiencia estética, y este desplazamiento es causado por la totalidad en la que se está inmerso. ¿No será que el problema sobre la diferencia entre la estética y el arte oculta algo más fundamental? o mejor dicho, ¿no será que después de tanta polvareda se pueden vislumbrar otros horizontes interpretativos que desfocalizan y permiten miradas que logren acceder a lo estructural-simbólico? Es decir, se ha profundizado la crisis más allá de las discusiones entre lo estético y el arte, tanto que ahora se reflexiona en torno al colonialismo de la *aísthesis*, que sufren las regiones que fueron colonizadas, inventadas e invisibilizadas por el mundo occidental.

Dichas reflexiones han sido abordadas por diversos autores desde el campo epistemológico, para efectos prácticos el presente ensayo piensa la colonialidad de la *aísthesis* siguiendo las vetas que abrieron aquellos que postulan una estética de la vida. Con esto se busca reflexionar en torno al helenocentrismo, eurocentrismo, colonialismo teórico y mental que se mantiene en los países poscoloniales sobre el ámbito de la estética.

Para ello, el texto se divide en tres apartados; en el primero, se reflexiona a la *aísthesis* más allá del arte y la belleza occidental griega para darle un carácter más universal. En el segundo, el origen de estética como sentido de la *aísthesis* desde la totalidad occidental y más allá de ella. En el último apartado, se piensa la *aísthesis* en la actualidad con el surgimiento de la tecnología y el impacto que esta tiene en los jóvenes.

La *aísthesis* más allá del arte y la belleza

Como se indicó anteriormente, lo estético es más extenso que lo artístico, aun en un mundo como el actual en donde las regiones de nuestra realidad se resuelven cada vez más en el artificio, en las mercancías, en la reproducción técnica de las obras de arte que no sobreabunda la *experiencia estética*. Dado que la realización de lo estético rebasa de continuo los límites institucionalizados del arte, puede sobrevenir una

estetización de lo no estético (como todos los *ismos*) como una *desestetización* de lo artístico.

Sin lugar a duda uno de los productos más significativos de la modernidad es el *Arte*, como institución autónoma e independiente pero con el declive de la modernidad el gran edificio teórico de las *Bellas Artes* se ha visto abatido desde dos vías, la práctica, con nuevos lenguajes artísticos como los *ismos*, y desde la vía teórica, con reflexiones que ponen de manifiesto las deficiencias y controversias de una disciplina construida sobre los valores propios de una época.

Uno de los trabajos que ha logrado aprehender y caracterizar estas deficiencias del arte, como institución, ha sido el elaborado por Larry Shiner en su libro *La invención del arte: una historia cultural*, aquí explica, tras realizar una genealogía de esta disciplina, cómo la concepción que se tiene del arte no es más que una invención surgida en el siglo XVIII por la división que se generó entre arte y artesanía, entre el placer estético y la producción utilitaria, y en última instancia, la distinción entre el artista y el artesano.

Larry Shiner inicia un recorrido genealógico a partir de Grecia Clásica, para mostrar cómo en esa época no existía una noción de arte y artista como tal³. Los Griegos empleaban la noción de *techné* para denominar a dichas prácticas y productos que estaban relacionados con la destreza y la gracia. Shiner sostiene que esta concepción se mantuvo más allá de la Edad Media hasta el Renacimiento, época en la que todavía Leonardo da Vinci tenía que firmar contratos que fijaban cómo debían ser las obras que iba a realizar (pintura, escultura y arquitectura). Sin embargo, esto cambiará con el surgimiento del mercado del arte hasta su culminación en el siglo XVIII cuando nacen las *Bellas Artes*.

La distinción entre arte y artesanía, entre el placer estético y la producción utilitaria traerá consigo múltiples problemas prácticos y teóricos que se verán reflejados en la supremacía de uno sobre el otro, del arte, como generador de experiencias estéticas, sobre la artesanía que se redujo a una producción utilitaria carente de todo

³ Véase de Larry Shiner el apartado 1 de la primera parte: "Los griegos no tenían una palabra para Arte" en su libro *La invención del arte: una historia cultural*.

tipo de manifestación estética. Por consiguiente, el arte logra hegemonizar todo el campo de la producción estética y con ello la experiencia estética; sin embargo, la *experiencia estética* no se agota en las manifestaciones artísticas dado que ésta también puede ser generada por productos utilitarios⁴.

De la misma manera que el Arte, la belleza⁵ logró hegemonizar durante mucho tiempo el campo de lo estético, desdibujando otras experiencias estéticas.

La experiencia que desde el siglo XVIII ha sido denominada como estética, había sido sencillamente definida en siglos anteriores como la percepción de la belleza. Hoy día existe una creencia bastante extendida de que la experiencia estética y la experiencia de la belleza es lo mismos; se piensa que para definir la experiencia estética basta con decir “Esta es una experiencia de la belleza” (Tatarkiewicz. 1992: 350).

De ahí que lo estético haya sido reducido a las experiencias de la belleza, dejando de lado las experiencias estéticas que también se dan a través de la fealdad⁶, lo trágico⁷, lo cómico, lo grotesco, la sublimidad. Sin embargo, ya a finales del siglo XVIII lo estético ya no será más sinónimo de lo bello; ahora la belleza como experiencia estética es una posibilidad entre otras que también genera experiencias que pueden ser denominadas estéticas.

⁴ En la actualidad hay museos dedicados al arte utilitario.

⁵ En los grandes sistemas filosóficos de la primera mitad del siglo XIX, la belleza fue el principal concepto de la estética, pero esto no duró mucho. En la segunda mitad del siglo, la experiencia estética llegó a dominar la estética mucho más de lo que lo hiciera durante la ilustración [...] ¿Qué fue lo que originó esta transformación respecto a los temas y al método? El esteta polaco J. Segal escribió en la Revista Filosófica polaca en 1911 que los objetos bellos no tenían características comunes, sino formas y características diferentes; por tanto, no puede concebirse una teoría general de la belleza; por otra parte, lo que puede hacerse es descubrir las características comunes que experimentamos cuando nos encontramos ante objetos que son bellos; esto es, podemos descubrir los rasgos comunes de la experiencia estética...” (Tatarkiewicz. 1992: 362).

⁶ A finales del siglo XIX algunos artistas como Pablo Picasso, José Clemente Orozco, entre otros, retoman a la fealdad como expresión artística y generadora de experiencias estéticas. Véase el texto de Rosenkranz, Karl. *Estética de la fealdad*. Varias ediciones. Eco, Umberto. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.

⁷ Francisco de Goya al principio del siglo XIX plasma en su obra lo trágico como expresión artística.

Otro ámbito desde el que se ve abatida esta disciplina, es el relativo a lo que se suele denominar la crisis de la representación, ya no es posible imitar (representar) la realidad, porque ésta no es fija, estática, y por ello no sirve como referente. Otra de las causas de la crisis de la representación, le viene del desarrollo del procedimiento fotográfico, al ser la fotografía una representación más fiel de la realidad el artista se ve desplazado por la técnica. De ahí que muchas expresiones artísticas rompen con el paradigma de la *mimesis*, como fueron los *ismos* (impresionismo, fauvismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo), buscando su propia autorreferencialidad desde un lenguaje genuino, generando así una gran variedad de corrientes artísticas con lenguajes diversos.

La pérdida de hegemonía del Arte y de lo bello, aunado a la crisis de la representación, en épocas recientes, ha permitido que se retome el concepto de *experiencia estética*⁸ que renueva la relación que posibilita incluir bajo éste las experiencias más allá de la producción artística, de lo bello, de la representación mimética lo que se ha llamado *estética cotidiana*, *estética de la vida*; que vienen a retomar la relación originaria y fundamental de *lo estético*, como un ámbito más allá del *Arte*, dejando atrás la escisión entre objetos con fines artísticos y objetos utilitarios, objetos productivos y objetos naturales; en última instancia entre arte y vida, desde la noción de *aísthesis*.

Hasta este punto es claro que la *experiencia estética* sobreabunda el ámbito de lo artístico y de lo bello, pero aún no se ha logrado contestar claramente ¿qué es lo que hace que una experiencia sea considerada estética? Para contestar la pregunta es necesario partir de una noción de lo que es la experiencia para después comprender el sentido general de la experiencia estética. Para John Dewey

⁸ El término como tal de "estética" es, en sentido estricto, un producto de la segunda mitad del siglo XVIII. Si bien el adjetivo de *Estético* es de origen griego; los griegos lo usaban refiriéndose a las impresiones sensoriales. Fue sólo a mediados del siglo XVIII, en Alemania, cuando Alexander Baumgarten empleó el término para hacer referencia al conocimiento de la belleza. Por lo que los escritores, que en esa época se preocupaban por la experiencia estética, no emplearon el término. La expresión que más frecuente apareció en sus obras fue la de "sentido de belleza" (Tatarkiewicz. 1992).

La experiencia ocurre continuamente porque la interacción de la criatura viviente y las condiciones que la rodean está implicada en el proceso mismo de la vida. En condiciones de resistencia y conflicto, determinados aspectos y elementos del yo y del mundo implicados en esta interacción recalifican la experiencia con emociones e ideas, de tal manera que surge la intención consciente. A menudo, sin embargo, sobreviene la experiencia. Las cosas son experimentadas, pero no de manera que articulen una experiencia (Dewey. 2008: 41).

Una pregunta que surge en este contexto es de qué manera las cosas son experimentadas. En primer lugar, todos los seres vivos tiene la capacidad de percibir⁹ sensaciones a través de los sentidos; los seres humanos, además, poseen la apercepción¹⁰, que es la capacidad de percibir sus propias percepciones, es decir pueden percibir lo que están percibiendo. Esta capacidad les posibilita no sólo aprehender el exterior sino que también puedan aprehenden el interior. Por lo que las ideas o emociones provienen tanto del exterior como del interior. En segundo lugar, las sensaciones pueden producir placer o desagrado, y por naturaleza, como un mecanismo de defensa, los seres humanos prefieren las sensaciones agradables; sin embargo, sobreponiéndose a su naturaleza también sienten una cierta inclinación por otro tipo de sensaciones que no son necesariamente agradables. Por esta razón tienen la propensión natural y cultural de buscar experiencias diversas.

Ciertamente las experiencias estéticas son el resultado de percepciones sensibles (ideas simples) o de imágenes sensibles (ideas complejas que son

⁹ Percibir en la modernidad no es otra cosa que tener representaciones mentales del mundo exterior. El mundo exterior nos es dado por medio de las impresiones que comunican los sentidos.

¹⁰ Este término fue introducido por el filósofo alemán Gottfried Leibniz, quien lo definió como la conciencia de la percepción, es decir es el conocimiento que se tiene de la propia percepción. El mundo exterior le es dado al ser humano por medio de las impresiones que comunican los sentidos y el interior por medio de la imaginación. Immanuel Kant retoma los planteamientos de Leibniz sobre la apercepción y realiza una distinción entre la conciencia "empírica de sí" y la conciencia puramente lógica que el yo tiene de sí como sujeto de pensamiento en la reflexión filosófica. En resumidas cuentas, la apercepción es la actividad por la cual los seres humanos se perciben a sí mismos como sujetos que perciben, y se distingue, por lo tanto, de las cosas percibidas.

generadas por la reflexión), todas poseedoras de algún significado. Sin embargo, no todas las experiencias que poseen dichas características pueden ser consideradas como estéticas. La pregunta fundamental será: ¿de qué clase debe ser una experiencia para ser considerada estética? La experiencia estética significa algo, en tanto que comunica a este algo una importancia excepcional, produciendo una experiencia estética cuando expresa para el ser humano ciertos sentimientos que, por su historia o naturaleza, pueden ser provocados por impresiones sensibles.

¿Pero todas las sensaciones y emociones generan o son en sí mismas una experiencia? Para Dewey el ser humano está rodeado de cosas que siempre está experimentando, pero no necesariamente este cúmulo de sensaciones, ideas, emociones se articulan para generar una experiencia.

La experiencia [...] se define por aquellas situaciones y episodios que espontáneamente llamamos -experiencias reales-, aquellas cosas de las que decimos al recordarlas “ésta fue una experiencia”. Puede haber sido algo de gran importancia, una disputa con alguien que fue alguna vez un íntimo amigo, una catástrofe finalmente advertida por una insignificancia. O puede haber sido algo relativamente ligero, y que quizá a causa de su misma ligereza ilustra mejor lo que es una experiencia (Dewey. 2008: 42).

Para Dewey las experiencias se caracterizan por ser ese cúmulo de situaciones y episodios que pueden ser reconocidos como tal, como una experiencia. En términos de la epistemología moderna, es el cúmulo de ideas simples y complejas que estructuran la realidad. Las experiencias reales tienen unidad por el nombre que las significa, esa comida, esa tempestad, esa ruptura de la amistad.

La existencia de esta unidad está constituida por una cualidad determinada que impregna la experiencia entera a pesar de la variación de sus partes constituyentes, [por lo que] tiene una cualidad emocional satisfactoria [alcanzada] por un movimiento ordenado y organizado (Dewey. 2008: 43 y 45).

En esa totalidad, Dewey considera que ninguna experiencia, de cualquier tipo que sea, es una unidad, a menos que tenga cualidad estética. La cualidad estética será para él lo que redondea una experiencia hasta completarla y darle unidad en términos emocionales. Experiencia y emociones son una unidad inseparable que caracteriza a la experiencia estética.

Las emociones son cualidades cuando son significativas de una experiencia compleja que se mueve y cambia. Digo cuando son significativas, porque de otra manera no son sino estallidos y erupciones de un niño perturbado. Todas las emociones son calificativos de un drama y cambian al desarrollarse el drama. [...] La naturaleza íntima de la emoción se manifiesta en la experiencia de asistir a una representación en el teatro o en la de leer una novela. Se asiste al desarrollo de un argumento; y el argumento requiere un escenario, un espacio donde desarrollarse y un tiempo para desplegarse. La experiencia es emocional, pero no hay en ella cosas separadas llamadas emociones (Dewey. 2008: 48 y 49).

De ahí que para este pensador las manifestaciones artísticas, como expresiones estéticas, posean una unidad inmediatamente sentida. Esta unidad de la experiencia puede acontecer tanto con objetos naturales como con objetos producidos, con o sin fines estéticos. En este sentido, apunta "...no tenemos que viajar hasta el fin de la tierra, ni retroceder muchos milenios para encontrar pueblos para quienes todo aquello que intensifica el sentido de la vida inmediata es objeto de intensa admiración..." (Dewey. 2008: 7).

Aunque es relativamente fácil reconocer las experiencias estéticas, surge la necesidad de buscar los rasgos distintivos y la esencia de aquello que se denomina *experiencia estética*. Si bien hay dificultad para definir o formular una teoría de la experiencia estética, dado que el término comprende experiencias muy diversas, por ejemplo en Dewey. En el siguiente apartado, se busca una caracterización de la

experiencia estética. Para ello es menester acudir a los pensadores que a través de la historia dan cuenta de lo que en la actualidad se denomina *experiencia estética*.

El origen de la *aísthesis*

Martin Heidegger en *El origen de la obra de arte* plantea que preguntar qué es algo y cómo es, es preguntar por la esencia. ¿Qué es y cómo es la experiencia estética? es preguntarse por los rasgos distintivos y la esencia de la *experiencia estética*; es la pregunta por el origen de la experiencia estética. Para ello es menester volver a ir a la historia para reconocer los rasgos distintivos de lo que permite que una experiencia pueda ser considerada estética.

Puede parecer que la categoría de *experiencia estética* es muy reciente; sin embargo, se puede rastrear su origen desde Pitágoras, no el término como tal pero sí el sentido que se le da a la experiencia estética. Wladyslaw Tatarkiewicz en su texto *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* realiza un recorrido genealógico de la categoría de experiencia estética en el “capítulo XI: La experiencia estética: historia del concepto”, y plantea que ésta ya está presente desde Pitágoras cuando éste expresa que

“La vida es como una competición atlética; algunos son luchadores, otros son vendedores ambulantes, pero los mejores aparecen como espectadores”. Suponemos que por espectadores el griego antiguo se refería a aquéllos, y sólo a aquéllos, que asumieron la experiencia estética, identificando realmente esta actitud con la del espectador (Tatarkiewicz. 1992: 348).

Aristóteles siguiendo a Pitágoras, dirá Wladyslaw Tatarkiewicz, plantea seis rasgos fundamentales que asume el espectador: a) se trata de la experiencia de un placer intenso que se deriva de observar o escuchar; b) produce la suspensión de la voluntad; c) tiene varios grados de intensidad; d) es característica esencial del ser humano; e) se origina en los sentidos, pero no depende de su agudeza; f) este tipo de

placer ve su causa en las sensaciones. Con estos rasgos Aristóteles vislumbra lo característico de la *experiencia estética*.

Wladyslaw Tatarkiewicz sigue el recorrido genealógico por la Edad Media con Tomas de Aquino— que retoma las ideas de Aristóteles—; Juan Escoto Erígena que la definió como un *sentido interior del alma*; San Buenaventura que la define como una *visión espiritual*, estas dos visiones surgirán de la tradición platónica. Después los teóricos del Renacimiento “...quienes conservaron la actitud según la cual para la experiencia estética (o mejor dicho, la experiencia de la belleza, como dirían ellos) se necesita no sólo la *belleza de un objeto*, sino también la *facultad* mental especial del sujeto, es decir, la actitud adecuada...” (Tatarkiewicz. 1992: 354).

Posteriormente en la modernidad Immanuel Kant y Shopenhauer logran consolidar una teoría de la *experiencia estética*. Kant en *La crítica del juicio* plantea que “...El juicio del gusto [...] no es cognitivo, y por lo tanto no es lógico, sino estético, lo que significa que su base sólo puede ser subjetiva...” (Kant. 2007: 159). Sin embargo, aunque el juicio y toda la experiencia estética no sean un acto de cognición, para Kant, significa algo más que una mera experiencia de placer; puesto que dicha experiencia tiende y aspira a la universalidad. Dicha aspiración no está suficientemente justificada pero es irrefutable. Esa fue la caracterización que realizó Kant de la experiencia estética.

Además delinea cinco características fundamentales de la *experiencia estética*: el desinterés, el no ser conceptual, su formalismo, el hecho de implicar toda la mente, su necesidad (pero subjetiva), y su universalidad (pero sin reglas). Siguiendo a Tatarkiewicz, en su análisis de la experiencia estética en Kant:

- a) una experiencia estética es *desinteresada*, en el sentido de que ocurre independientemente de la existencia real de su objeto [...] (en esto es en lo que la actitud estética difiere de la moral); b) la experiencia estética *no es conceptual* (esto diferencia la actitud estética de la cognitiva); c) hace referencia únicamente a la *forma del objeto* (esto distingue el placer estético del placer sensual normal); d) es un placer que no está basado sólo en las

sensaciones, sino también en la imaginación y en el juicio –se trata de un *placer de toda la mente* [...]; e) no existe una regla universal que determine qué objetos nos gustarán. Cada objeto debe valorarse y comprobarse por separado (Schopenhauer. 2009: 451).

Estas son las razones por las cuales los juicios que hacen referencia al placer estético pueden ser sólo individuales. Pero como las mentes humanas están construidas de un modo parecido, existen fundamentos para esperar que un objeto que agrade a un ser humano agradarán también a otros; por lo tanto, los juicios estéticos se caracterizan por la universalidad, aunque se trate de una *universalidad* muy especial pues se resiste a que la definan cualquier tipo de reglas.

En el caso de Schopenhauer, siguiendo a Kant y volviendo a los planteamientos de Pitágoras, en su obra principal *El mundo como voluntad y representación* afirma que la experiencia estética es simplemente contemplación.

Un hombre experimenta esta sensación cuando asume la actitud de espectador, cuando abandona [...] la actitud normal, práctica hacia las cosas, dejando de pensar en su origen y propósito, concentrándose solamente en lo que tiene ante él. Deja de pensar de un modo abstracto y somete los poderes de la mente a la percepción de los objetos, desapareciendo en su conciencia la división en espectador y lo observado; toda su conciencia se llena de una representación pictórica del mundo (Tatarkiewicz. 1992: 361).

Este estado de la mente, en el que se encuentra en una sumisión pasiva ante los objetos fue designado por Schopenhauer como contemplación o placer estético, es decir, es la actitud propia de la *experiencia estética*. Schopenhauer basa su teoría estética sobre la idea de la *contemplación*. Esta afirmación es un retorno a la idea pitagórica de la *experiencia estética* como *contemplación*.

Finalmente, dicha *contemplación* en Schopenhauer no es sólo la percepción de sensaciones; implica también funciones mentales. Cuando se contempla un cuadro,

por ejemplo, no se ven sólo figuras y colores, sino que se sabe también lo que representan. Es decir, en la contemplación están implicados tanto las sensaciones como la memoria. Además el placer que se siente al contemplar no se deriva en modo alguno del sujeto mismo, sino que lo obtiene de los objetos —de las cosas que observa— sometiéndose a ellas y aprehendiendo su belleza. La experiencia estética entonces es tanto subjetiva como objetiva.

La *aísthesis* en la actualidad

Se distinguió arte, belleza y experiencia estética; dado que en siglos pasados la experiencia estética había quedado subsumida por el Arte y por la experiencia de la Belleza. Sin embargo, desde el siglo XVIII se hizo necesario repensar la categoría de experiencia estética, ya no sólo desde las obras de arte o desde la experiencia de la belleza, sino desde el proceso de estatización de lo cotidiano, de la vida en general y todo aquello que sobreabundó la experiencia estética desde la producción, con fines estéticos o no, hasta los objetos naturales que generan experiencias estéticas.

El proceso de estetización de lo cotidiano, que vino a rebasar los límites institucionalizados del arte, fue aprovechado por la razón instrumental moderna para someter el todo del mundo de las mercancías a un proceso de estetización; la frontera que separaba a la obra de arte de la mercancía ha desaparecido. En esta época de hibridación la obra de arte y la mercancía han dejado ser incompatibles; se ha producido una transmutación de los valores: la obra de arte que por antonomasia tenía como fundamental el valor estético ha dejado de serlo, ahora su valor más importante ha pasado a ser el económico.

La transmutación es tal que las mercancías han subsumido la experiencia de la belleza como medio para vender los productos producidos en masa en la sociedad de consumo. El ser humano vive en una época de desdiferenciación, fragmentación e hibridación en la cual todo se ha vuelto bello. El sistema de producción masiva de mercancías ha logrado incorporar lo estético en todos los sectores del consumo. Todas las mercancías deben producir experiencias bellas para su consumo en masa. Atrás ha quedado la visión romántica del arte puro y la belleza subjetiva-objetiva, dando paso

a una belleza efímera y profundamente subjetiva. Todo termina respondiendo a la lógica de la oferta y la demanda, los mensajes van dirigidos a las fantasías del consumidor.

La modernidad generó un proceso de instrumentalización que se revela cada día en el avance de la tecnociencia, como un imparable proceso de enajenación de todas las dimensiones de la vida humana, entre ellas la experiencia estética; que ha quedado nuevamente relegada a la experiencia de la belleza. La experiencia estética en la modernidad está siendo conducida a una crisis de sentido al vaciarla de contenido material, desustancializándola al reducirla a la llana experiencia subjetiva de lo bello; todo en el mundo de las mercancías es bello.

La estética de la mercancía se relaciona con el despliegue de la belleza adherente en la sociedad industrial y su realización en las artes aplicadas e industriales, estética industrial o estética de la máquina. Como culminación de este momento ilustrado, en la actualidad, la estética de la mercancía tiene que ver con una tecnocracia de la sensibilidad y la estrategia de las apariencias en los objetos industriales: la moda, el diseño gráfico, el sistema de los objetos, etc. En suma, con el triunfo de la seducción blanda, es decir, con el conjunto de apariencias sensibles, tal como se plasma en una forma de los productos industriales estimulada cada vez más no solamente por el valor de cambio, sino también por la vacuidad de las propias mercancías.

Walter Benjamin al inicio del siglo XX advertía de las repercusiones que trae consigo la reproducción técnica en la obra de arte en su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

Hacia mil novecientos la reproducción técnica había alcanzado un estándar tal, que le permitía no sólo convertir en objetos suyos a la totalidad de las obras de arte heredadas y someter su acción a las más profundas transformaciones, sino conquistar para sí misma un lugar propio de los procedimientos artísticos. Nada es más sugerente para el estudio de este estándar que el modo en que sus dos manifestaciones distintas –la reproducción de la obra de arte y el arte

cinematográfico- retroactúan sobre el arte en su figura heredada...” (Walter. 2003: 40 y 41).

Para Benjamin la reproducción técnica es una enfermedad que se apodera del aquí y el ahora, el aura, de la obra de arte. Bebe entenderse esa enfermedad como un momento histórico de la racionalidad instrumental que cosifica todo, tal como hasta ahora lo ha venido conociendo la humanidad en su conjunto. Dicha enfermedad esencial a la razón instrumental moderna se ve reflejada en el avance de la reproducción técnica del arte y la vacuidad de las experiencias estéticas, de tal manera que todo lo que está a su paso se convierte en un simple medio de producción, reproducción y desarrollo del sistema mercantil.

La extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura, es la rúbrica de una percepción cuyo “sentido para lo homogéneo en el mundo” ha crecido tanto, que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único (Walter. 2003: 48).

El inicio del siglo XX abrió nuevos caminos que parecían dejar atrás la senda demarcada por la modernidad. Estas nuevas vías implicaban el crepúsculo de una época y el inicio de reflexiones sugerentes en torno a su decadencia, el fin de la historia, la caída del progreso. El derrumbe de la razón generó una sociedad vacua de valores y alentada hacia el consumo; seducida por los logros tecnológicos y un estado de bienestar en el que parecía encontrarse. Atrás quedaban los grandes relatos que enaltecían y magnificaban la producción del individuo racional.

Pero la instrumentalización del mundo se agudizó al incrementar la mercantilización de todos los ámbitos de la vida humana, situando a la experiencia estética como un recurso para envilecer las conciencias de los consumidores; por eso la tecnología, como medio del capital, desarrolla nuevos mecanismos de dominación ideológica. Como se expuso anteriormente, en el pensamiento de Schopenhauer la experiencia estética tiene la característica de ser un estado en el que se suspende la

voluntad, en este estado la mente se halla en una sumisión pasiva ante los objetos; por eso la seducción¹¹ juega un papel importante en el desarrollo del sistema actual de mercancías.

Dentro de grandes periodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial. El modo en que se organiza la percepción humana –el medio en que ella tiene lugar- ésta condicionada no sólo de manera natural, sino también histórica (Walter. 2003: 46).

Uno de los problemas fundamentales que enfrenta actualmente la experiencia estética es ¿cómo revertir el proceso de instrumentalización de lo estético? Ya que si la experiencia estética se caracteriza, según Schopenhauer, en el abandono de una actitud normal, práctica hacia las cosas, dejando de pensar en su origen y propósito, concentrándose solamente en lo que tiene ante ella; este estado pasa a ser muy conveniente para el mundo de las mercancías, ya que el consumidor deja de pensar en el origen y propósito del sistema mercantil.

Ahora bien, el ser humano que encontraba su experiencia estética en la naturaleza y en los objetos producidos, con o sin fines estéticos, se ha distanciado de ellos, ya no se sitúa en el centro sino que ha sido desplazado por la mercancía que ha tomado el lugar que le correspondía a la experiencia estética y ha puesto en su lugar a la seducción. La seducción ahora es el mecanismo de dominación que la razón instrumental ha adoptado para alcanzar un fin que se tornó vacío, ahora todo está en un estado gaseoso. En este momento de la historia ya no se vende la idea de progreso como fin de la historia sino que ahora lo que se vende son las ilusiones vacuas como la única posibilidad del éxito de la humanidad, generando individuos sumisos y dependientes sin valores auténticos que les permita poner en duda las estructuras de dominación.

¹¹ Para el tema de la seducción véase el texto de Lipovetsky. Gilles. (2015). *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.

A manera de conclusión

Los seres humanos en su vida cotidiana siempre se están relacionando con su entorno por medio de la sensibilidad. Esa relación es diversa desde ver un paisaje, saborear alguna comida, escuchar música, ir al cine, al teatro, ver pinturas, murales, hasta leer novelas y demás. Indudablemente las experiencias estéticas forman parte de la vida cotidiana. No obstante estas actividades que es lo más cercano, a los seres humanos, en tanto que es lo inmediato, se tornan a su vez en lo más lejano, dado que el ser humano no se detiene a pensar ¿qué son las experiencias estéticas? o ¿qué repercusiones tienen en el proceso de aprehensión de lo estético los medios masivos de comunicación? Para ello está la estética que se ha dedicado a crear teorías, lineamientos y marcos teóricos para pensar las experiencias estéticas. Pero sobre todo ha pensado los problemas de la sensibilidad y la experiencia estética ante la naturaleza, el arte y la tecnología.

La historia de la estética, igual que la historia de otras disciplinas, puede considerarse de dos modos: como la historia de los seres humanos que crearon el campo de estudio, o como la historia de los problemas que han surgido y se han resuelto en el curso de su historia. La opción más adecuada sin lugar a duda será sumergir las raíces en la historia de los problemas estéticos, tales como: ¿A qué se debe la experiencia de las emociones estéticas, y qué facultades y actitudes requieren? ¿Cómo han de definirse las emociones estéticas? ¿Para qué se necesitan las experiencias estéticas? ¿Es posible establecer un límite a la estética? ¿Son las cosas bellas en sí mismas, o lo son simplemente para el que las percibe? ¿Qué poderes mentales son aquellos que perciben la belleza; son poderes racionales, o son simplemente emocionales irracionales? ¿Qué es lo que determina que una obra sea arte? ¿El arte tiene una finalidad? ¿Son obras de arte las reproducciones artísticas? Para comprender por qué la experiencia estética se ha reducido en la actualidad a la experiencia de la belleza subjetiva y como revertir dicha reducción.

Bibliografía

- Adorno, Theodoro. *Teoría estética*, España, Akal, 2004.
- Aristóteles. (2011). *La poética*. Madrid: Gredos.
- Bayer, Raymond. (1965). *Historia de la estética*. México: FCE.
- Benjamin, Walter. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Danto, Arthur. (1999). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Dewey, John. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Dussel, Enrique. (2020). *Siete ensayos de filosofía de la liberación. Hacia una fundamentación del giro decolonial*. Madrid: Trotta.
- Heidegger, Martin. (2000). "El origen de la obra de arte 1936-36" en *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. (2009). *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta: Madrid.
- Horkheimer, Max. (1973). *Crítica de la razón instrumental*. Sur: Buenos Aires.
- Kant, Immanuel. (2007). *La crítica del juicio*. Madrid: Tecnos.
- Lipovetsky, Gilles. (2015). *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- Mandoki, Katya. (2013). *El indispensable exceso de la estética*. México: Siglo XXI.
- Michaud, Yves. (2007). *El arte en estado gaseoso*. México: FCE.
- Onfray, M. (2005). *Antimanual de filosofía*. Madrid: Edaf Ensayos.
- Plazaola, Juan. (1973). *Introducción a la estética. Historia, Teoría, Textos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. (2007). *Invitación a la estética*. México: Debolsillo.
- _____. (2007). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México: FFYL/UNAM.
- Shiner, Larry. (2004). *La invención del arte: una historia cultural*. Barcelona: Paidós

- Schopenhauer, Artthur. (2009). *El mundo como voluntad y representación II*. Madrid: Trotta.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. (1992). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Wahl, J. (2006). *Introducción a la filosofía*. México: FCE.
- Zubiri. Xavier. (1993). *Sobre el sentimiento y la voluntad*. Madrid: Alienza.

¿Por qué no puede estar alejada la estética de la historia del arte? por Rosalba Espinosa Gómez

Licenciada en filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con la tesis “La influencia del liberalismo y el cambio social en la naciente Europa, y los Estados Unidos de América durante el siglo XIX y XX”, ha participado en varios coloquios nacionales. Actualmente se desempeña como profesora de la materia de Introducción a la filosofía, Ética, Lógica y Problemas Filosóficos en el colegio de Bachilleres Plantel 12 “Nezahualcóyotl” y en el Colegio de Ciencias y Humanidades Plantel Oriente en la materia de Filosofía I y II.

Resumen:

En la tentativa de esclarecer la relación o diferencia entre estética y arte surge la pregunta *¿Por qué no puede estar alejada la estética de la historia del arte?*, por esta razón se realiza esta investigación en la cual se hace necesaria hacer una retrospectiva histórica, la cual permita reflexionar en torno a diferentes categorías.

La relación espacio (dónde) – temporal (cuándo) es la que muestra el cómo y el porqué del desarrollo de este escrito, el cual se intentó enriquecer con algunos autores (Platón, Aristóteles, Leibniz, Kant, Baumgarten) expertos en dichos temas que van desde la época clásica hasta la moderna.

Se intentó narrar el maridaje de la estética con la historia del arte; mostrar con argumentos la relación intrínseca de la estética con el arte desde variadas propuestas filosóficas, mismas que enriquecen el compromiso de dar respuesta a la pregunta inicial a través de algunos de sus máximos exponentes.

El racionalismo sostiene que al conocimiento únicamente se puede llegar por medio de la razón, en contraste a estos planteamientos aparece la estética, poniendo su atención a los sentidos, a la imaginación, la sensibilidad particular se pone en contraste con la abstracción universal.

Palabras clave: estética, arte, bello, sensible, expresión.

Abstract:

In the attempt to clarify the relation or the difference between aesthetic and art, the question arises, Why the aesthetic does not separate of the history of art? For this reason, it has been decided to do this research whereby is necessary to do retrospect of the history, helping to reflect in different categories.

The spatial(where)-temporal(when) relationship is that shown “how” and “why” of the development of the present document, which it tries to complement with some authors (Platón, Aristóteles, Leibniz, Kant, Baumgarten) in the issue, that go from Classical Age to Moder Age.

It tries to narrate the “pairing” of the aesthetic with the art history; show with arguments the intrinsic relationship between the aesthetic and art from various philosophical proposals, same than broaden the compromise of give an answer to the principal question through some of maximum exponents.

Realism argues that the only way to obtain knowledge is through reason, in contrast of those concepts appear the aesthetic, giving the attention at the senses, the imagination and the sensibility in contrast with the universal abstraction.

Keywords: Aesthetics, Art, Beautiful, Sensible, Expression.

¿Por qué no puede estar alejada la estética de la historia del arte? Para dar respuesta a dicha pregunta es necesario remitirse a momentos donde se hacen los primeros planteamientos tanto del arte como de la estética, lo cual permitirá contar con un panorama que permita visibilizar y entender estas concepciones.

Esa retrospectiva necesaria aparte de que permite ver los fundamentos de estas concepciones también da la posibilidad de ver el contexto donde hacen su aparición y de esta manera entender sus principios y su razón principal, por tal razón se recurre a autores tanto de la percepción y de la sensibilidad como historiadores del arte.

Al hacer remembranza histórica, esta obliga a reflexionar en torno a las categorías que aquí encuentran la pertinencia para ser expresadas. A continuación, algunas de ellas:

Este es un *breve acercamiento* tanto al campo cognitivo como a algunos de sus representantes. No hay otro principio para la enseñanza que no sea el de la *propia definición de su objeto*; a partir de esto se intenta narrar el maridaje de la estética con la historia del arte a través de algunos de sus exponentes.

Mostrar con argumentos la relación intrínseca de la estética con el arte desde variadas propuestas filosóficas, mismas que incitan a polémicas tan interesantes que lejos de caer en discusiones estériles, se puede considerar que enriquecen el compromiso de dar respuesta a la pregunta inicial.

Así, el propósito es demostrar que tanto la estética como el arte cuentan una historia, en consecuencia, son capaces de tener convivencia en armonía, por lo tanto, este escrito se servirá de teoría de Kant con respecto al juicio y de Baumgarten acerca

del nacimiento de la estética, principalmente mediante estos dos autores se busca comprender la relación de la estética con la historia del arte.

Cuando se habla de arte desde el punto de vista filosófico, por ejemplo, la de Hegel, éste es definido como una manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal, sin buscar obtener un provecho particular; interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros.

Como ya se señaló, se pueden encontrar diversas concepciones, pero de momento se señala la de Hegel (1817) en la cual expresa que arte es una expresión del espíritu, esta es personal (Muñoz, 2006, p. 240); con dicha definición lejos de esclarecer lo que es el arte, lleva a una complejidad mayor. Por lo tanto, conviene ir a una que, sin ser tan ostentosa, lleve a un panorama más comprensible, se podría decir que eso a lo que se le llama “arte” son manifestaciones del hombre mediante las cuales enuncia una visión del mundo.

Mediante el arte el hombre intenta expresar la realidad en la cual se encuentra inmerso, esto es posible gracias a la independencia en la que pone su empeño en expresar exteriormente aquello que lleva interiormente; entonces el artista es un hacedor, pero el arte no es simplemente hacer, sino un saber hacer y es que el conocimiento y la intención es lo que distingue a un artista de un artesano o de un operario de oficios, y a las obras de arte del resto de las cosas.

Como bien se sabe, no sólo la categoría de lo bello es la que define a la estética, también existe arte feo; grotesco; trágico; cómico y sublime. Por tanto, a lo largo de los años y de la mano de las tendencias filosóficas, el arte se seguirá viendo como una

práctica que distingue a la humanidad, en torno a esto se pueden señalar algunas aseveraciones (García 2009):

- Como sostuvo la soprano Beverly Sills: “Es la firma de la civilización”, o que distingue al ser humano,
- Decía el artista plástico Marcel Duchamp: “Es la única forma de actividad por la cual el hombre se manifiesta como verdadero individuo”.
- Sigmund Freud afirmó, en cambio, que el hombre hace arte impelido por la angustia creadora y como un medio de externar aquello que vive dentro de su inconsciente.
- Carlos Marx ve al arte como un vehículo de propaganda ideológica, no solo como un elemento de la superestructura, por ejemplo, en la introducción a los *Grundrisse* apunta de forma vital la importancia de la atemporalidad de las obras clásicas.
- Para Picasso “El arte es la mentira que nos permite comprender la verdad”.
- O la fría convicción de Marc Chagall que dijo: “Esto del arte es cosa difícil” (pág. 75).

Ciertamente y desde una perspectiva crítica hay que mantener la mente abierta a todo tipo de posturas y expresiones filosóficas, por lo cual es conveniente señalar la actitud que J. Hospers (1990), expuso en forma breve mediante una pregunta y la respuesta a la misma presentando ambas:

¿Se puede tener una experiencia estética frente a un fenómeno natural?

Su argumento es el siguiente: la historia de la filosofía del arte abarca un campo más limitado que la estética porque aquella sólo se ocupa de los conceptos problemas y trayectos en el tiempo, mismos que surgen en relación con las obras de arte, excluyendo por ejemplo la experiencia estética de la naturaleza; es por eso que la historia del arte debería distinguirse cuidadosamente de la crítica del arte, que se ocupa del análisis y valoración crítica de las mismas obras artísticas, como algo contrapuesto al esclarecimiento de los conceptos implicados en esos juicios críticos que es misión de la estética. La crítica

artística tiene por objeto específico las obras de arte o las clases de obras de arte... y su finalidad consiste en fomentar el aprecio a ellas (Hospers, 1990).

En este mismo tenor Souriau (1998), argumenta que la distinción entre estética e historia del arte corresponde a la actualidad, ya que, al comienzo de esta, su campo se dirigía a ideas usuales de estética, su interés no estaba tanto en una historia del arte.

No obstante que es en el siglo XVIII, con la obra “Aesthetica” de Alexander Gottlieb Baumgarten que queda establecida la *estética* como disciplina filosófica, ya desde la época clásica se pueden encontrar reflexiones en torno a lo bello; la expresión del arte; el conocimiento sensorial; etc.

Revisión histórica

Desde los presocráticos y más específicamente en Aristóteles se percibía la pretensión de entender la naturaleza humana, incluyendo la belleza como la habilidad que el hombre tiene para el arte, “Se trata fundamentalmente de la imitación, la armonía y el ritmo” (Aranda, 2004, p. 3), donde lo que se pretendía era que lo mostrado fuera similar a la realidad.

Ahora bien, el término belleza como lo conocemos en la actualidad no fue utilizado de igual manera con los clásicos (en sentido referido a la etapa greco-romana donde se reconocen avances en todo sentido, siglo V a. C. a siglo II d.C.); por lo que quizá convendría hacerse la pregunta ¿Cómo fue concebida por ellos la belleza?

Al parecer la concepción de belleza que manejamos en la actualidad se construye a partir del modelo que se tiene de la época clásica, de la educación que se imparte, mientras que para los griegos era de importancia aquello que se representaba ya que tenía que tener la capacidad de crear en ellos fascinación, o pensando en Aristóteles ¿catarsis? ¿causaría atracción a nosotros lo que a ellos les cautivaba?, en la actualidad se puede hablar de belleza en la práctica artística o en la naturaleza; sin

embargo, aunque nos siguen cautivando las obras de los clásicos, parece difícil expresar la concepción de belleza que ellos tenían.

La etapa llamada Renacimiento, que como se sabe, fue llamada de esta manera debido a que se vuelve la vista hacia lo que había sido hecho de lado, por ejemplo, pensamiento; así, haciendo un recuento del pasado, es en estos momentos que a partir del rescate del arte clásico -escultura, pintura- del cual surge una concepción de belleza y es con esta con la que se ha identificado la primera etapa de la modernidad.

Es preciso mostrar como Baumgarten se inspira en Leibniz con la idea de que entre entendimiento y sensibilidad no hay separación, sino grados diferentes, además de que entre éstos se da una prolongación, razón por la que hace una distinción entre conocimientos inferiores y superiores; de esta manera, la importancia de la estética radicaré en su intención; por lo tanto, lo que se encuentra desde dicho campo, tiene sentido además de significado, sin embargo, es subjetivo.

Existen personas con una gran sensibilidad, lo cual les permite ser capaces de aprehender ciertas cualidades en las cosas, mismas que pueden ser consideradas dentro de la estética, aunque algunos arguyen que son condiciones propias de los objetos, no obstante, se puede hablar de un acercamiento a la experiencia artística.

No se trata de reducir la estética a un subjetivismo, pues éste limita validez; si se pretende tener entendimiento de algo, en este caso, es necesario identificar cuál sería esa cualidad o qué es aquello que provoca “emoción”, que puede ser considerada estética. En términos de recepción estética, se puede afirmar que la obra de arte adquiere validez por sí misma y en especial, su lectura, tal vez los alcances de ciertas obras pictóricas en épocas diferentes a su origen son valiosos por sí mismos.

Con la introducción de la estética lo que hace este filósofo es poner sobre la mesa un retrato del hombre completo, tal como es, un ser humano, si éste había sido mostrado como un sujeto racional abstracto, nuestro pensador pone al descubierto también su sensibilidad. “Baumgarten incorpora la Estética, al sistema filosófico para

ofrecer una imagen más completa, más acabada, del ser humano. Responde claramente al ideal ilustrado de crear un mejor ser humano” (Del Valle, 2011).

Platón, quien como en muchas de sus concepciones busca encontrar aquello que hace que las cosas sean eso que se busca, en el caso que nos ocupa, él intenta esclarecer “lo que es bello”, no le interesaba explicar la belleza en “X” objeto, lo que intentaba era, dejar en claro ¿qué es lo bello? “Para Platón, lo bello es lo bello en sí, perfecto, absoluto e intemporal” (Sánchez, 1992, p. 48), para él la belleza era reducida a una copia de las ideas, como una forma de estar aquí en la tierra, pero que fuera de utilidad, funcional además de brindar goce tanto a la vista como a los oídos, sobre todo la colocaba en el nivel de bondad y verdad.

Aristóteles, va a continuar señalando la acción de reproducir, por lo que al parecer esta actividad será la que motive al ser humano a introducirse en hechos artísticos, al igual que él, Santo Tomás de Aquino también coincidirá en clasificar el conocimiento teórico y práctico, para este último las dos virtudes del entendimiento práctico son el arte y la prudencia; el arte hace ajeno lo propio y busca el bien de la cosa producida; mientras que la prudencia perfecciona al que actúa; es decir, que mientras que el arte es la recta razón de lo factible, es entonces la prudencia, la recta razón.

Como se aprecia, ni Aristóteles ni Santo Tomás siguen del todo a Platón, el estagirita argumentaba, “...componentes de simetría y extensión, y en relación con ellos, los de orden y límite” (Sánchez, 1992, p. 48); no obstante que posteriormente cada etapa tendrá su propia concepción con respecto a la estética, van a ser las de estos tres autores que se desprenden conjeturas en torno a este tema, aunque cada una va a tener sus propias peculiaridades.

Por otro lado, el ser humano, se enfrenta a lo desconocido, a peligros, a lo que no tiene para él explicación, entonces entra en angustia, llevándole a diferentes estados de emoción, así mismo, esto hace que exprese su naturaleza por medio del arte de una manera objetiva, con símbolos, con su magia, su pensamiento; se mire

para donde se mire se puede encontrar una vida interior secreta, la cual es expresada por medio de representaciones o estilos particulares.

Sin embargo, la capacidad del ser humano para hacerse representaciones, así como intuiciones no es algo terminado, sino que está a la expectativa, en movimiento, lo cual le lleva a un progreso. Hasta antes del renacimiento este arte sólo se realizaba con miras a servir al cielo o a los poderosos de la tierra o para invocar alguna divinidad; el hombre no podía ser considerado creador, eso sólo se le concedía a Dios.

A partir del siglo XV surge un espíritu renovador en todos los aspectos, lo cual trae aparejado entre otras cosas una autonomía del hombre con respecto a Dios, reconociéndole al artista su capacidad para crear; sin embargo, va a ser hasta el siglo XVIII cuando se reconoce la autonomía del artista, “Justamente en el año 1762 aparece la palabra “arte” en el Diccionario de la Academia Francesa de las Bellas Artes, se recurrirá justamente a esta expresión “bellas” para calificar a las artes” (Sánchez, 1992, p. 52).

A mediados del siglo XVIII en Europa se da el movimiento de la Ilustración, el cual fue intelectual, cultural y filosófico, tuvo impacto en los ámbitos tanto social como político; en estos momentos se le da gran importancia a la razón, debido a que se consideraba que sería ésta la que se encargaría de sacar a la humanidad de la ignorancia, se pensaba que con la luz de la razón el individuo pasaría de una etapa infantil a una madura.

Baumgarten al igual que Kant, es hijo de la Ilustración, también es alemán y pietista; en un principio su inclinación se encontraba hecha hacia la poesía, pero se fue introduciendo en el pensamiento cartesiano, de Leibniz y de Christian Wolff, lo cual lo lleva a la filosofía; sus primeras disertaciones con este tinte, estaban influenciadas por el pensamiento de Leibniz, aunque lo que vislumbraban estas era poético, lógico,

también apuntaba a reflexiones estéticas, resultando un tema novedoso para su momento.

He aquí, sucintamente, los puntos principales de este texto: En él aparece por primera vez el nombre "Estética" y es presentado de la siguiente manera: es resultado de la diferencia entre los conceptos de *noētá* y *aisthētá*, que son viejas palabras griegas, asociadas a la "inteligencia" y "percepción", respectivamente. El primero es asunto de la Lógica y el segundo debe ser asunto de una *epistēmē aisthētichē* (una ciencia de la percepción sensible).

(Del Valle, 2011, parr. 39).

Envuelto en un espíritu ilustrado, el pensamiento de Baumgarten intenta mostrar un retrato del ser humano tal como es, que pudiera ser entendido en el mundo, principalmente desde la sensibilidad, "El resultado de ese esfuerzo es, ciertamente el nacimiento de una nueva disciplina filosófica" (Del Valle, 2011, par. 33), la estética.

Así, a mediados del siglo XVIII se pueden ver algunos grandes acontecimientos: el reconocimiento de creación del artista, el surgimiento del movimiento de la Ilustración y el nacimiento de la estética como disciplina filosófica, con este último, el arte pasará a tomar un lugar primordial, de debate en las reflexiones estéticas y así, se tendrá que un objeto tradicional para esta disciplina será el arte bello, sin embargo, se abre la puerta a otras categorías como lo grotesco, lo cómico, lo trágico, lo feo ampliándose el espectro de reflexión.

Como se viene señalando, la estética tiene su arribo en el siglo XVIII, no obstante, este surgimiento no se presenta a partir de la nada, sino que ya tenía antecedentes tanto en reflexiones filosóficas como en las artes, lo cual se da dentro de un entorno social en el que se percibía: estar en contra de la imposición religiosa; se dio el desarrollo intelectual; se antepuso la razón a la ignorancia; permeo la idea de

progreso, pensamiento racional y crítico; se dio desarrollo del conocimiento científico, político, social;

No nace, obviamente, de la nada; se sirve ampliamente de conceptos elaborados por la tradición anterior, ya sea en la teoría filosófica o en las reflexiones internas a las artes singulares, y se arraiga en una práctica social, aquella que instituye, encuadra, hace posible y califica de determinada manera la experiencia social del arte (Vattimo, 1995, p. 7).

Por otro lado, se tiene que Kant habla del juicio estético, para él, este se da cuando algo que se hace presente lo hace en la imaginación, el cual puede generar un sentimiento de placer o de dolor, este juicio es subjetivo, no obstante que las representaciones son objetivas, estas no lo son cuando el sujeto percibe su afectación; aquello que captan nuestros sentidos es objetivo, sin embargo, lo que causa placer o dolor dice Kant, es subjetivo.

Cuando algo resulta estremecedor a los sentidos entonces estos son atraídos por ese algo, esto, dice Kant, no tiene que ver con el conocimiento; en el mismo sentido se encuentra el juicio estético, sin embargo, este último, no es particular o subjetivo, es reflexivo; materia de la representación puede ser un sonido o un color, los cuales pueden ser considerados bellos, sin embargo, dice Kant que estas (representaciones) serán consideradas "...cuando sean puras, esto es cuando se refieren a la forma de la representación" (Silenzi, 2009, parr. 3).

Dice Parra, que no obstante que Kant no le da importancia al hecho de que se forme el juicio, para este es necesario la cordura y hacer una valoración de las aptitudes, por lo tanto, no se puede calificar algo que simplemente es atractivo como bello, sin disciplina no hay facultad de juzgar; por lo tanto es imperante la relación estética entre sujeto y objeto; es decir, toda vez que una persona (sujeto) cuente con información adecuada acerca de la llamada obra de arte (objeto), se apreciará esa experiencia estética cuando dicho objeto sea contemplado, valorado, consumido de manera desinteresada (no utilitaria ni monetariamente) por ese sujeto concreto,

singular que lo use, lo contemple, lo consuma; siempre y cuando presente orden, proporción, medida y forma.

Para Kant la facultad de *juicio reflexionante* tiene manifestaciones como juicios estéticos o juicios teleológicos; para él reflexionar en torno a la realidad así como del sujeto, tiene una importancia relevante, de esta manera, explica qué consecuencias se dan en un sujeto ante las sensaciones de placer o inconformidad, lo cual le permite tener una comprensión o acercamiento así mismo; “Mediante una investigación de naturaleza trascendental, que no considera objetos o realidades existentes, sino las estructuras a priori que le permiten al sujeto conocer, tener emociones o actuar” (Menegoni, 2009, p. 4).

Así el filósofo de Königsberg hace un análisis y reflexión acerca del arte, entendiéndolo como “*arte bello* o como *técnica*”, como aquello que se desea realizar; asimismo entiende el arte como una actividad con un propósito o intención donde se da una unidad entre arte y naturaleza; a su vez también razona sobre lo que trae consigo la belleza natural o artística en el que contempla, es aquí donde entra el juicio estético como parte del sujeto, pues todos o la mayoría somos seres sensitivos además de razonables.

Pero ¿Cuál es el sentido del juicio?, Kant corresponde el valor público con el juicio estético, el cual es un juicio singular en el sentido de aquello que place a los sentidos (por ejemplo, algo que agrada al tacto, la vista, el oído, etc., tiene un valor subjetivo) o cómo él los llama *estéticamente puros*; cuando se manifiesta un juicio sobre lo bello, se espera de los demás la misma sensación.

Entonces el juicio del gusto es considerado público, lo cual lleva a quien lo expresa a tener que atender puntos de vista de otros, por el contrario, aquello que resulta de agrado a los sentidos, cada cual tiene su propio sentir, estos son juicios personales, puros, estéticos; se debe recordar que cuando se prefiere un objeto o un

bien de entre otros, se debe a que podemos ejercer la libertad para elegir, porque dichos objetos o bienes tienen la cualidad de ser valiosos.

Tomando en cuenta a las personas que cuentan con un claro entendimiento, y estas son capaces de emitir juicios, entonces se puede suponer que las representaciones de objetos bellos pueden provocar agrado o desagrado en ellas, lo cual puede ser compartido por aquellos que son capaces de juzgar porque cuenta con las condiciones subjetivas que así se los permiten.

De esta manera el sentido común pasa a ser un elemento que puede comparar los juicios de los demás, teniendo en cuenta y de acuerdo a lo que plantea Kant, que los sujetos ya de por sí tienen bases, las cuales son estructuras de las representaciones, esto significa que cuando una representación se juzga como *bella*, ocasiona alguna consecuencia en el ánimo del que contempla, sin embargo, y aunque el sujeto que juzga y considera algo como *bello*, tal percepción es subjetiva, sabe que *los otros* deberían estar acorde con su juicio.

La validez pública del juicio del gusto, en cuanto expresión de un sentido común, está confirmada también por las máximas que determinan el funcionamiento del sano y común intelecto humano. De estas máximas (1. pensar por sí mismo; 2. pensar poniéndose en el lugar de los otros; 3. pensar siempre de acuerdo consigo mismo) es particularmente significativa la segunda, que se refiere a un modo de pensar que Kant define, recurriendo a una hermosa expresión, “amplio” o “ancho” (*erweitert*); un modo de pensar que se obtiene situándose en el punto de vista de los otros (Menegoni, 2009, párr. 18).

Sin embargo, es conveniente señalar que el sentido común no debe ser entendido en el sentido que se tiene en la actualidad, sino en el que lo entendía Kant, él lo hacía desde la apropiación de la comunidad, en relación con lo que se juzga bello, el emitir un juicio estético implica tanto confrontación como comunicación además de

participación de emociones de las particulares experiencias hacia los juicios, asimismo se tiene conciencia de que los otros incurrirán en lo mismo.

De acuerdo con lo que señala Kant, se puede concluir entonces que el arte no puede estar separado de la estética, como ya se sabe, la belleza es una condición que se viene abordando desde la época clásica; “la representación como forma determinada rige en la composición de la obra. La categoría de lo sublime quiebra con el límite impuesto por la forma, dejando que fluyan los sentimientos más profundos del ser humano” (Silenzi, 2009, párr. 1).

Ya el filósofo de Königsberg había señalado la distinción de lo bello como valor enfrentándolo a lo benévolo, cosa que sigue hasta nuestros días diferenciando lo bello frente a lo virtuoso; es decir, el desinterés en la cosa producida por el arte, porque todo objeto producido es arte; quizá haciendo una analogía con Platón en lo referente a *kalokagathía* nos dirige a un amor de benevolencia el cual consiste en amor a las personas y a las cosas en sí mismas y no como vehículo para obtener otro beneficio, como podría amarse un bien útil; por lo tanto, el artista ama su obra desinteresada, benevolentemente.

Ahora bien, lo que intentó este filósofo es descubrir aquello que es propio de la estética; por lo tanto, es conveniente señalar que “Kant por ejemplo, sólo reconoce como belleza auténtica y libre a esa belleza formal. La belleza del hombre y del animal donde entran las relaciones formales de este o aquel animal” (Moritz, 1933, p. 35).

Por otro lado, señalar otro pensamiento que al igual que el de Kant se desarrolla en la época de la Ilustración; momento en el cual la imaginación y la capacidad creadora tomará gran importancia, ya que estas son capaces de generar estímulos los cuales a su vez emociones, pero ¿qué son estas? Haciendo una breve revisión, se puede constatar que es un tema complejo, dice Broncano

las emociones como parte de un sistema funcional complejo que afecta a muchos niveles la planificación de la acción: los niveles perceptivos, la memoria,

la fisiología de la conducta, la valoración cognitiva, la activación de la memoria de planes, la presentación del yo, la preparación de la acción (2001, p. 10).

Sin embargo, las emociones se van a desarrollar de acuerdo con las circunstancias culturales; así se tiene que siendo el pensamiento abstracto esa capacidad con la que cuenta el ser humano para recapacitar en torno a la realidad en la cual se encuentra inmerso y las emociones ciertas respuestas de acuerdo con situaciones; entonces las emociones llevan a la motivación a la acción y estas al pensamiento abstracto.

Las emociones forman parte del ser humano, al igual que la imaginación, siendo esta otra función primordial en él, ya que esta permite ir más allá de nuestra inmediatez, con ella se puede hacer un repaso tanto del pasado como del futuro, además de que puede ser capaz de transformar la realidad; por lo tanto, puede haber una mediación entre emociones e imaginación. Al parecer el pensamiento de Baumgarten fue consciente de lo anterior ya que tenía nociones tanto de la imaginación como del gusto, así mismo de aspectos artísticos.

Sabemos que el racionalismo fue una corriente filosófica, la cual sostuvo que el conocimiento, únicamente se puede obtener por medio de la razón, teorías clásicas en torno a la belleza fueron hechas de lado, pues para la verdad no es requerida la belleza; el representante de esta fue Descartes, para él los sentidos no fueron tomados en cuenta; en contraste a estos planteamientos aparece la estética, poniendo su atención a los sentidos, a la imaginación, la sensibilidad particular se pone en contraste con la abstracción universal.

Si el eje central de la estética es la belleza, ésta estimula emociones, imaginación, lo cual es observado por los sentidos, por lo tanto, todo ello remite a la creatividad, o sea a la artística “La imaginación despierta emociones, aviva las pasiones y esto no implica decadencia humana, sino que es parte de la adquisición de

conocimientos” (Del Valle, 2008, p.54), por tal razón a partir del siglo de las luces es que la concepción de gusto adquiere importancia.

Dichos procesos no fueron ajenos a Baumgarten quien estaba debidamente ilustrado en cuanto a cuestiones referentes a la imaginación; al gusto; a variados contenidos artísticos; como ya se señaló con antelación, tiene acercamiento a la filosofía de Leibniz, poniendo atención a la idea de sustancia, por su lado, Descartes puntualizaba la diferencia entre entendimiento y sensibilidad mientras que para Leibniz no existía tal discrepancia, sino grados de saber que van de lo simple a lo complejo, implícito a esto va la sensibilidad.

El tipo de conocimiento que encuentra Baumgarten es el sensible, éste lo sitúa alojado en la disciplina que él llamó *estética* la cual tiene relación con lo que se percibe sensorialmente “y discrimina las representaciones estéticas de la siguiente manera: la representación sensible se divide en obscura y clara (la primera no permite ni reconocer ni diferenciar; la segunda permite reconocer y diferenciar)” (Del Valle, p. 56).

A la luz de la estética las representaciones sensibles no requieren de una concepción generalizada, pues la correspondencia que se da no es entre una cosa y la totalidad, sino entre aquello que es representado y lo que significa particularmente, interviniendo así por un lado la generalidad y por otro la particularidad, el interés de Baumgarten por las humanidades, por la poesía y el acercamiento a la filosofía le hace entender que aunque estas disciplinas habían sido consideradas distantes, en realidad se podían encontrar muy identificadas, pues cada una desde su perspectiva interpreta el mundo.

La conceptualización remite a lo universal, a lo abstracto, ignorando tanto lo particular, lo individual, sin embargo, Baumgarten al introducir la estética, hace una recuperación de esto y al hacerlo señala que el hombre es un ser racional pero también lo es sensible, muestra al ser humano en un aspecto más completo, dejando ver que existe otra forma de admirar, de estar en el mundo “A lo largo de la historia de la cultura occidental ha sido el arte mayormente quien ha transmitido tal clase de experiencia.

He allí el vínculo claro para Baumgarten entre imaginación creadora, verdad poética y arte. De allí también la fijación teórica entre Estética y Arte. (Del Valle, 2008, pág. 59).

La analogía es un aspecto de gran importancia para Baumgarten, ya que mediante ésta se puede acceder al conocimiento estético, el cual pide una disposición natural además de la perspicacia, facultad que lleva a percibir lo que no cualquiera es capaz, esta se muestra a través de la semejanza. Nuestro filósofo en turno consideraba que la estética tenía que ser la encargada de incitar o avivar a la sensibilidad para que ella misma tenga la posibilidad de una percepción más completa de las cosas sobre todo en lo relativo al arte.

Para Baumgarten la importancia de cómo es que la estética se muestra es señalando lo que esta abarca, o sea lo que enmarca nuestra curiosidad sensible, él ve conveniente que la representación sensible sea amplia, pues de esta manera tiene la posibilidad de reportar mayor claridad para la identificación del objeto en cuestión, y extendido al hombre “la intensidad de su disposición estética dependerá la riqueza y la claridad de su relación con el mundo” (Del Valle, 2008, p. 62).

La enunciación que hace de la estética se interpreta como: saber del conocimiento sensible, arte que tiende a lo bello, lo cual permite al ser humano tener un panorama amplio tanto del área especializada como de sí mismo, este conocimiento es mostrado tal cual es, no se le exagera ni se le minimiza, se da un equilibrio entre lo cognitivo y lo sensible, además tiene significado; cuando se da sentido a las cosas, se les siente.

Es así como Alexander Gottlieb Baumgarten deja en claro que, si bien la estética tiene relación con el arte, también lo tiene y es de gran importancia, la que tiene con la sensibilidad, pues ésta conduce al conocimiento de la belleza, de las formas del arte.

Recapitulando, se tiene que la Estética, como disciplina de la Filosofía, supone tres conceptos fundamentales que son: el arte o las artes, los sentidos y el gozo ante algo bello. De modo que la Estética no se conforma con emitir un juicio acerca de algo

bello, sino que va más allá, es decir busca conectar el espíritu con lo divino, así se transforma en algo sublime.

Un juicio estético inicia cuando un sujeto se enfrenta a un objeto, el cual puede ser una obra de arte o un fenómeno natural, que le producen un cierto gozo o placer. Esta experiencia ante la obra de arte es lo que se llama bello. Entonces se puede decir que lo estético supone la facultad de disfrute a partir de los sentidos, que nos dan la facultad de juzgar que algo es bello.

Para Platón, la belleza está en la verdad. En el Diálogo de *Hippias*, aborda lo bello como: lo conveniente, lo útil y lo que provoca placer a los sentidos. Lo conveniente (lo apto para su fin) es un medio para llegar a lo bueno, pero no constituye lo bello en sí mismo. Lo bello debe ser siempre algo bueno. De entre los objetos, cuerpos y formas algunos se aprecian por su utilidad, pero otros los valoramos en sí mismos.

Para Aristóteles, la mayor belleza se encontraba en el universo y en la naturaleza, ya que el arte es una producción basada en la habilidad para crear un objeto para algún fin. En las artes se utilizan los objetos creados o fabricados con el fin de producir algo, con un *telos*: imitar *mimesis* a la naturaleza. Aunque, fueron los sofistas quienes utilizaron el término *Ktética* como sinónimo de elaborar arte con herramientas y utensilios para la pesca o la caza, fue Aristóteles quien le agregó el concepto de *Poética* o *Poiesis*, con lo cual va más allá de la simple *Techné* o técnica en la elaboración del arte.

Sin embargo, el estagirita concibe la noción de *creación* o *generación* (*póiesis*) para ir más allá y establecer algo bello, el arte de producir algo que no se encuentra en la naturaleza. De manera que, cuando se habla de arte en Aristóteles es todo aquello que, se crea a partir de la naturaleza, pero al incluir la creación se obtiene una obra de arte.

En la Edad Media el análisis de lo bello versaba generalmente, en temas sobre santos, escenas de los evangelios, así como escenas de narraciones tanto del Antiguo

como del Nuevo Testamento. En la música eran composiciones corales y melodías que hacían referencia las divinidades celestiales. Hubo un análisis más serio sobre lo bello, por parte de Santo Tomás de Aquino, donde Dios no puede producir cosas imperfectas. Lo bello es todo aquello que eleva al alma a un nivel espiritual, no obstante que lo feo no se menciona, es supuesto y hasta definido.

Como ya se señaló anteriormente, toda obra de arte que se jacte de serlo debe contener las siguientes características: armonía, proporción y simetría en sus formas, carácter, orden, exposición, progreso, desarrollo, unidad y variedad. Son los fenómenos naturales, quienes poseen estas características y son aún más extraordinarios que las obras de arte, debido a su grandeza y magnificencia; mientras que, la obra de arte pretende asemejarse a la naturaleza, cuando la imita en su quehacer; de ahí que el artista busque trascender su finitud; por ende, el arte no puede comprenderse como un mero pasatiempo, sino una expresión.

La premisa de: “en gusto se rompe en géneros”, quiere decir que lo bello está sujeto al gusto de cada individuo. Ahora existe el cine gore, el cual es un género, donde se graban las guerras, las violaciones o cualquier tragedia humana en tiempo real y puede venderse en el mercado negro a un buen precio; puesto que, ya está penalizado por las autoridades internacionales, como la ONU, por respeto a la persona afectada y de acuerdo con sus derechos humanos. De allí que, lo feo represente un acto injusto o una violación a los derechos humanos, y se obtiene una connotación moral. Por ejemplo, Sócrates dice que un acto justo es bello.

Para Freud, el ser humano contiene dentro de sí, el principio del placer y el principio de destrucción. Este últimos es regido por *Thánatos*, el dios griego de la muerte y la necrofilia, así, lo feo pugna por salir a la luz. Es, entonces, cuando lo que antes era feo se reconoce y acepta como un derecho natural del hombre y los derechos humanos se respetan, entonces lo feo, puede ser estético debido a que atrae la atención, aunque no posea armonía, simetría, unidad y orden.

Si bien las manifestaciones artísticas intentan representar la realidad, también se puede percibir el juego que hacen de esta; la estética examina el arte y expresiones

además de respuestas que provoca en el hombre, ya que estas son reacción del momento o de la época; así mismo estudia el acontecimiento artístico.

A lo largo de la historia del pensamiento se percibe al ser humano con variadas formas de interpretar la realidad; la filosofía es una de ellas, la base de esta es, la búsqueda de la esencia del ser, la contemplación; de igual forma se encuentra el arte, este tiene su origen en el conocimiento de las ideas, en la tentativa de entender esencias y poderlas comunicar.

El arte transmite ideas, emociones, visiones diferentes de entender el mundo, por lo tanto, este cuenta con una amplia historia, se podría decir acaso que desde los comienzos del pensamiento humano; mientras que la estética por medio de los sentidos lleva a un vínculo con el entorno, con lo cual se da una relación con lo bello, con el arte. No obstante que estas son dos realidades distintas, en la actualidad estas se complementan debido a que en el entorno social lo estético contiene también lo artístico.

Como se mencionó anteriormente, el tratado de arte y belleza (se daba una conjunción entre estas dos) puede encontrarse desde la época clásica, esto desde la filosofía; estética como es conocida en la actualidad no la había; como ya se señaló, la autonomía de esta es debido a las ideas en torno a la sensibilidad que introduce Baumgarten; a partir de este pensamiento, haciendo reflexión sobre el arte y la belleza, y tomando “elementos básicos como: el descubrimiento de la facultad del objeto estético, la belleza como objeto del conocimiento estético y la concepción de la verdad estética” (“anónimo”, 2008, párr. 2), sin los cuales este pensamiento no hubiese sido posible.

Al respecto también fue señalada la importancia del conocimiento sensible, el cual no procede del entendimiento, no interviene lo lógico conceptual, sino que este proviene de la sensibilidad y tiene por objeto la belleza, “De este modo, la estética será el arte de pensar hermosamente, es decir, tratará de indagar como usar con propiedad

las facultades inferiores para conseguir la máxima perfección” (“Anónimo” 2008, párr. 4).

Para Baumgarten también tiene importancia la universalidad del conocimiento sensible; el introducir parámetros para calificar a un objeto de bello son: generalidad, orden y acuerdo, lo que se pretende finalmente es la excelencia del conocimiento sensible mientras que al artista le corresponde poner al descubierto dicho orden y belleza en un plano universal.

De gran trascendencia también es la autonomía que adquirió la estética, ya que tal suceso proporcionó elementos para que las obras de arte fueran tomadas con juicio estético, además se dio pie a que posteriormente surgieran movimientos artísticos

como: “neoclasicismo, romanticismo, realismo, impresionismo, simbolismo, art nouveau o modernismo, etc.” (Collell, 2013, párr., 13).

CONCLUSIÓN

A partir del arribo de la filosofía como forma de pensamiento más elevado del hombre y haber marcado la diferencia entre las otras interpretaciones de la realidad (la magia, el mito, la religión), la razón, la lógica, pasaron a tomar un lugar preponderante en el entendimiento del ser humano; va a ser mérito de Baumgarten reconocer la importancia de la sensibilidad en la producción de conocimiento sensible, lo cual le dio autonomía a la estética, además de que independientemente de la razón, apunta hacia juicios universales.

La concepción original que tuvieron los griegos de estética fue la de sensibilidad o percepción, posteriormente esta va a tener relación con la belleza con el arte; así se tiene que las personas con gran sensibilidad tienen la capacidad de aprehender las cualidades de las cosas, lo cual puede ser considerado un acercamiento a la estética a la vez a una experiencia artística; el ser humano expresa su naturaleza por medio del arte y este siempre tiene un propósito y como dice Kant, el juicio estético (reflexivo) es parte del sujeto, pues la mayoría somos seres sensitivos además de razonables; así se va delineando la idea de porqué no puede estar separada la historia del arte de la estética.

Kant habla de la importancia de la disciplina necesaria en la facultad de juzgar, aludiendo que esto lleva a la relación entre estética, sujeto y objeto, yo le agrego arte, ya que es aquello que se desea realizar o contemplar; así, toda vez que una persona (sujeto) cuente con información acerca de la llamada obra de arte (objeto) se apreciará esa experiencia estética.

Fue mérito de Baumgarten poner sobre la mesa de discusión la racionalidad del hombre junto con la sensibilidad, lo cual nos permite entender que puede haber otra forma de entender, de admirar y de estar en el mundo, a partir de esto se entiende que la estética tiene relación con la sensibilidad, pero también la tiene con el arte.

Después de haber hecho la revisión del surgimiento del origen de la estética, la independencia del arte, se puede decir que esta relación se percibirá más marcada a

partir de la modernidad, o de la independencia de esta disciplina, de la autonomía del arte; por lo tanto, en la actualidad, estas dos no puede estar jamás alejada.

BIBLIOGRAFÍA

- “Anónimo”. (2008). *La estética de Baumgarten*. Recuperado de <https://nodo.ugto.mx/wp-content/uploads/2016/05/La-Est%C3%A9tica-de-Alejandro-Baumgarten.pdf>
- Aranda, C. (2004). *Introducción a la estética contemporánea*. Recuperado de [Introducción a la estética contemporánea.pdf](#)
- Collell, G. (2013). *Lo bello, estético, lo artístico*. <http://www.dobooku.com/2013/05/lo-bello-lo-estetico-lo-artistico-y-la-muerte-del-arte/>
- Del Valle, J. (2008). *El principio de la estética y su relación con el ser humano. Acerca de la dimensión antropológica de la Estética de*

AlexandeBaumgarten. Perú. Recuperado de
<http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n38/n38a03.pdf>

[Hospers, J. \(1990\). Estética. Historia y fundamentos. Madrid. Ed. Cátedra.](#)

[García, V. \(2009\). ¿Qué es el arte? Algarabía. 8 \(59\). pp. 69 - 80](#)

Menegoni, F. (2009). *Arte, naturaleza y sociedad en la crítica de la faculta de juzgar de Kant*. Recuperado de
<https://journals.openedition.org/revestudsoc/14769>

Moritz, G. (1933). *Introducción a la estética*. Argentina.

Muñoz, R. (2006). Una reflexión filosófica sobre el arte. *Themáta, Revista filosófica*. (36). pp.239 – 254. Recuperado de
<https://institucional.us.es/revistas/themata/36/N4.pdf>

Sánchez, A. (1992). *Invitación a la estética*. México.

Silenzi, M. (2009). *El juicio estético sobre lo bello. Lo sublime en el arte y el pensamiento de Kandinsky*. México. Re *AlexandeBaumgarten*. Perú. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n38/n38a03.pdf>

[Hospers, J. \(1990\). Estética. Historia y fundamentos. Madrid. Ed. Cátedra.](#)

[García, V. \(2009\). ¿Qué es el arte? Algarabía. 8 \(59\). pp. 69 - 80](#)

Menegoni, F. (2009). *Arte, naturaleza y sociedad en la crítica de la faculta de juzgar de Kant*. Recuperado de
<https://journals.openedition.org/revestudsoc/14769>

Moritz, G. (1933). *Introducción a la estética*. Argentina.

Muñoz, R. (2006). Una reflexión filosófica sobre el arte. *Themáta, Revista filosófica*. (36). pp.239 – 254. Recuperado de <https://institucional.us.es/revistas/themata/36/N4.pdf>

Sánchez, A. (1992). *Invitación a la estética*. México.

Silenzi, M. (2009). *El juicio estético sobre lo bello. Lo sublime en el arte y el pensamiento de Kandinsky*. México. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632009000200012

Vattimo, G. (1997). *Introducción a la estética*. Italia.

Experiencia estética y filosofía tractariana por Ricardo González Santana

Profesor de asignatura A Definitivo del Plantel Sur. Licenciatura en Filosofía por la UNAM y egresado de MADEMS, Filosofía. Especialista en Historia del Arte por el posgrado en Historia, UNAM. Participaciones en seminarios, cursos y proyectos institucionales.

Palabras clave: Experiencia estética, lógica, lenguaje, estética.

Resumen.

Se muestra que la experiencia estética, contrariamente a lo que se piensa o a lo que piensan algunos filósofos sobre el asunto, no es, desde ninguna perspectiva, una experiencia que pueda ser expresada legítimamente bajo los lineamientos de la lógica y de la filosofía del lenguaje. Intentar hablar de experiencia estética equivaldría a sobrepasar los confines de la significatividad lógica. Aislada del contexto social y de las prácticas aceptadas del lenguaje, la experiencia estética no contribuye en ningún sentido a la descripción del mundo tal como el mundo es. Aunque es una experiencia perfectamente reconocible, identificable, no pasa, por decirlo así, por las redes de la lógica presentes en toda expresión del lenguaje.

Abstract

It is shown that the aesthetic experience, contrary to what is thought or what some philosophers think about the matter, is not, from any perspective, an experience that can be legitimately expressed under the guidelines of logic and the philosophy of language. Trying to speak of aesthetic experience would be equivalent to going beyond the limits of logical significance. Isolated from the social context and accepted practices of language, aesthetic experience does not contribute in any way to the description of the world as the world is. Although it is a perfectly recognizable, identifiable experience, it does not pass, so to speak, through the networks of logic present in every expression of language.

Keywords: Aesthetic experience, logic, language, aesthetics.

“El milagro estético es la existencia del mundo. Que exista lo que existe. ¿Es la esencia del modo de contemplación artístico contemplar el mundo con ojo feliz? Sería es la vida, alegre el arte”.

L. Wittgenstein, *Notebooks*, 17-10-1916.

“¿Es la fe una experiencia?

¿Es el pensamiento una experiencia?

Toda experiencia es mundo y no precisa del sujeto”.

L. Wittgenstein, *Notebooks*, 9-11-1916.

“Esto guarda relación con el hecho de que ninguna parte de nuestra experiencia es tampoco *a priori*. Todo lo que vemos podría ser también de otra manera.

En general, todo lo que podemos describir podría ser también de otra manera”.

L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 5.634, 1921.

Para analizar el concepto de experiencia estética desde la perspectiva wittgensteiniana debemos centrarnos en la explicación de conceptos presentados y discutidos en las *Tractatus*.¹² En este trabajo, el marco teórico al que haremos referencia para poder explicar el fenómeno de la experiencia estética parte de entender conceptos como el de “lógica”, la diferencia entre “mostrar y decir”, “proposición”, entre otros. Una vez pensadas estas nociones tendremos una visión más clara sobre el concepto mismo de experiencia estética porque si comprendemos en qué consisten, por ejemplo, la naturaleza de la lógica en el contexto de la filosofía wittgensteiniana y cuál es su

¹² Los textos introductorios al *Tractatus* son innumerables, pero para tener una idea general sobre los problemas y la perspectiva filosófica planteada en el texto clásico de Wittgenstein puede verse, al menos, el texto canónico de G. E. M. Anscombe (1965); el mismo texto de Alejandro Tomasini Bassols (2017); el excelente artículo de P. M. S. Hacker (2015); o el de J. C. Klagge (2021), entre otros muchos.

impacto en la vida cotidiana, entonces podremos dilucidar cabalmente en qué consiste la experiencia estética.

Cabe señalar que, desde la perspectiva que presentamos en el intento de comprender un concepto central de la estética como es el de experiencia estética, también tenemos que analizar el lugar que ocupa el lenguaje en las prácticas relacionadas con esas experiencias estéticas y, a su vez, precisar la concepción del lenguaje y su relación con la lógica que se muestra en el *Tractatus*. Adelantamos que, bajo el contexto anterior, plantear una pregunta como la siguiente: “¿qué es una experiencia estética?”, no tendría sentido concebirla, ya que esa pregunta intentaría sobrepasar los límites del lenguaje al querer proporcionar una definición de lo que conocemos como experiencia estética, lo cual nos conduciría necesariamente a una idea errónea de este fenómeno. La experiencia estética es una experiencia que posee un carácter “superior”, en términos lingüísticos, y de la que no podemos hablar bajo los supuestos que Wittgenstein¹³ expondrá en el *Tractatus*.

Pues bien, la tesis central de este escrito es que la experiencia estética, contrariamente a lo que se piensa o a lo que piensan los filósofos (tradicionales) sobre el asunto, no es, desde ninguna perspectiva, una experiencia que pueda ser expresada legítimamente bajo los parámetros de la lógica y de la filosofía del lenguaje. Hablar de experiencia estética equivaldría a sobrepasar los confines de la significatividad lógica y, por ello, lingüística. Aislada del contexto social y de las prácticas aceptadas del lenguaje, la experiencia estética no contribuye en ningún sentido a la descripción del mundo tal como el mundo es. Aunque es una experiencia perfectamente reconocible, identificable, no pasa, por decirlo así, por las redes de la lógica del lenguaje. La experiencia estética es una experiencia “especial”, es una experiencia, como algunas que el ser humano padece, que no puede ser expresada por medio del lenguaje.¹⁴

¹³ Los estudiosos de la obra de Wittgenstein son innumerables y, dadas las múltiples perspectivas, no hay ni habrá un consenso sobre la obra filosófica del vienés. Sobre los estudiosos de la filosofía wittgensteiniana podemos citar, al menos, a los siguientes: en México podemos encontrar el amplio trabajo realizado a lo largo de décadas por parte del Dr. Alejandro Tomasini Bassols, P. M. S. Hacker, G. Baker, H. J. Glock, D. Jacquette, entre otros.

¹⁴ Al respecto, recordemos lo que apunta Wittgenstein (2005, p. 20) a propósito de la ética que, bajo la filosofía de la lógica del *Tractatus*, también es pertinente para los problemas

La perspectiva de Wittgenstein relacionada con la estética, en general, se fundamenta en sus pensamientos sobre el lenguaje. O, mejor dicho, la investigación filosófica wittgensteiniana es una inspección que parte de colocar en el centro de la discusión los usos del lenguaje porque, desde esta perspectiva, el lenguaje debe concebirse como el elemento imprescindible de la naturaleza humana. El lenguaje es prolongación de lo humano o de la vida humana. Es por ello que, al intentar comprender el fenómeno de la experiencia estética, tendremos que tomar en cuenta conceptos que forman parte de la filosofía del joven Wittgenstein. Términos, todos ellos, alejados de la caracterización que se ha dado del fenómeno de la experiencia en general y de la experiencia estética en particular, entendida como un acontecimiento que puede pasar por el uso significativo del lenguaje.

Finalmente, el orden de este trabajo es el siguiente. En primer lugar, proporcionaremos una caracterización de la experiencia estética concebida desde la filosofía tradicional contemporánea tal como la presenta Noël Carroll en algunos de sus trabajos. En segundo lugar, y como contrapunto al anterior, presentaremos el aparato conceptual de Wittgenstein, centrado en la concepción de la lógica, para encaminarlo hacia una explicación satisfactoria del fenómeno de la experiencia estética. Al final, llegaré a la conclusión de que esta experiencia no tiene un carácter lingüístico bajo los estándares de la lógica tal como se concibe en la filosofía de la lógica tractariana.

I. La experiencia estética: Un análisis desde la perspectiva lógica del *Tractatus*

Para comenzar caractericemos la experiencia estética concebida desde cierta perspectiva de la filosofía tradicional.¹⁵ En su artículo “Recent Approaches to Aesthetic

relacionados con la estética y en particular con la noción de experiencia estética: “ Lo que dice [la ética, la estética y la lógica] no añade nada a nuestro conocimiento en ningún sentido. Pero es un [testimonio] documento de una tendencia en la mente humana que yo personalmente no me puedo impedir respetar profundamente y ni por mi vida ridiculizaría”.

¹⁵ En este sentido, el de la filosofía tradicional, un ejemplo es el que se expondrá en el caso de Noël Carroll, pero podríamos mencionar también el caso de Roger Scruton con su texto *La experiencia estética* o también el de Derek Matravers (2012) con su “The Aesthetics

Experience”, Noël Carroll (2012) define y defiende su propia postura sobre el fenómeno de la experiencia estética. Éste afirma, entre otras cosas, que “la dimensión cualitativa de la obra de arte implica experimentar la obra de arte estéticamente” (Carroll, 2012, p. 173), esto es, en esa dimensión cualitativa habría una característica distintiva de este tipo particular de experiencia. Pero aquí ya nos enfrentamos a una división entre dimensiones cualitativas y dimensiones cuantitativas. Este tipo de análisis relacionado con la manera de hacer filosofía tradicional y el tipo de análisis que se presenta de la experiencia estética, en este caso en los dichos de Carroll, muestra, precisamente, el punto de convergencia y la distancia que toma la filosofía de Wittgenstein frente a los diferentes problemas filosóficos.

Cuando “tenemos”¹⁶ una experiencia estética, ¿de qué estamos hablando, a qué nos estamos refiriendo?, ¿qué queremos comunicar? ¿De qué hablamos cuando hablamos de experiencia estética?¹⁷ Cuando nos planteamos este tipo de preguntas filosóficas parece como si estuviéramos haciendo un diagnóstico o tratando una enfermedad mortal. Es como si quisiéramos llegar al fin del asunto, a una solución irrevocable porque “el filósofo trata una pregunta como una enfermedad” (Wittgenstein, 2003, §255). En este caso, el filósofo tradicional diría que la experiencia estética “indica, refiere, designa” un tipo especial de objeto o de nombre que puede ser pensado, identificado. Sin embargo, “cuando decimos: «toda palabra del lenguaje designa algo» todavía no se ha dicho con ello, por de pronto, *absolutamente nada*” (Wittgenstein, 2003, §13). La explicación, entonces, debe estar en otro lado.

Ahora bien, se suele explicar a la experiencia estética como un tipo de experiencia “especial”, exponerla en términos casi poéticos, metafóricos, y como psicológicamente relevante. También se habla de ella como una experiencia que, en algún sentido y aun cuando no se dice claramente, sería comunicable. En términos

Experience”, u otros muchos casos, desde Platón hasta Carroll. Sin embargo, cabe resaltar tajantemente que el caso de Wittgenstein no entra en esta tradición.

¹⁶ Ya desde aquí, desde la misma pregunta, comienzan las imprecisiones, en este caso con el verbo “tener”.

¹⁷ Sobre el concepto de experiencia estética puede verse el texto de D. Matravers (2012); el de H. R. Jauss (1992); el de E. Oliveras (2012); y, finalmente, el de Dufrenne, M. (1982).

platónicos, por ejemplo, sería una experiencia casi divina, tanto para los artistas como para los espectadores, dado que hay una relación necesaria, como eslabones o “cadenas”¹⁸, entre musas, artistas y público. Si lo consideramos en estos términos, la experiencia estética posee un estatus distinto a otras experiencias. Según Carroll (2012, p. 173), el arte muestra cualidades formales y no formales mediante las cuales los seres humanos tienen una conexión estética con la obra. Al respecto, él señala que “podemos ocuparnos de estas propiedades de forma directa o aperceptiva. Es decir, podemos prestar atención a la tristeza en el baile o podemos prestar atención, de una vez, a la forma en que la organización de los elementos de la coreografía nos provoca la impresión de tristeza. De cualquier manera, la experiencia es una experiencia estética en virtud de los objetos sobre los que se centra nuestra atención”, esto es, en este “prestar atención”, como lo indica Carroll, está o se presenta lo que consideraríamos una experiencia estética.

Sin embargo, sería importante identificar una visión correcta, o al menos una complementaria, acerca de la experiencia estética y de los diferentes fenómenos que se presentan alrededor de ella. Una explicación que debe estar relacionada con la concepción de la lógica y de la relación de ésta con el lenguaje. Desde cierta perspectiva válida, la experiencia estética forma parte de los diversos usos del lenguaje que los seres humanos ejecutan cotidianamente en sus prácticas habituales. Ahora bien, la explicación correcta del fenómeno mencionado no debe centrarse únicamente en la manifestación de las experiencias individuales, por especiales y

¹⁸ Recordemos en este punto la metáfora platónica sobre las cadenas o las piedras imantadas conectadas sucesivamente por el impacto del arte y por la conexión que existe entre el arte (aquello que hace el artista) y la experiencia estética (el impacto que provoca el arte). En el diálogo platónico “Ion”, recordemos, Sócrates le pregunta bellamente al rapsoda lo siguiente: “¿No sabes que tal espectador es el último de esos anillos, a los que yo me refería, que por medio de la piedra de Heraclea toman la fuerza unos de otros, y que tú, rapsodo y aedo, eres el anillo intermedio y que el mismo poeta es el primero? La divinidad por medio de todos éstos arrastra el alma de los hombres a donde quiere, enganchándolos en esta fuerza a unos con otros. Y lo mismo que pasaba con esa piedra, se forma aquí una enorme cadena de danzantes, de maestros de coros y de subordinados suspendidos, uno al lado del otro, de los anillos que penden de la Musa” (Platón, 2008, p. 260, 536b). En el caso de la experiencia estética, habría una dependencia estética entre la Musa, el artista y el público receptor. También cabe señalar que la experiencia estética tendría claramente algo de divino o “irracional”.

específicas que éstas sean. Estamos hablando aquí de un cambio de método y maneras de enfrentar los problemas filosóficos.¹⁹ En este sentido, Tomasini (s/f, p. 8) señala que, en el contexto de las *Investigaciones filosóficas*, por ejemplo y desde la segunda filosofía de Wittgenstein, “el método general es el de los juegos de lenguaje y las formas de vida. Las estrategias son variadas [en las *Investigaciones*], pero siempre afines al método general y las va articulando uno, siguiendo claro está los ejemplos de Wittgenstein”. De lo que se trata entonces es de encontrar una manera de explicar satisfactoriamente la experiencia estética. ¿Cuál sería esta manera, esta nueva forma de afrontar los problemas filosóficos? Veamos la respuesta wittgensteiniana presentada específicamente en su primera obra.

Las filosofías se diferencian por el tipo de preguntas que plantean.²⁰ Para profundizar en el tema plantearemos al menos un ejemplo en este sentido. Tomemos el caso del mismo Wittgenstein. Recordemos en este punto la contraposición que existe entre una filosofía como la que se presenta en el *Tractatus* y otra muy contraria a la que encontramos en las *Investigaciones*. Estas dos obras presentan dos métodos filosóficos contrarios, son dos filosofías diferentes. Autores como P. M. S. Hacker sostienen que hay una incorrecta interpretación de la lógica y del lenguaje en la primera obra de Wittgenstein, de ahí su manera de comprender los fines de la filosofía. En este sentido, Hacker afirma que “la idea de que el análisis revelará la 'estructura lógica del mundo' se basaba en la idea errónea de que el mundo consiste en hechos, que los hechos tienen una estructura lógica y que la sustancia del mundo consiste en objetos

¹⁹ Al respecto, Wittgenstein (1992, p. 98) sostiene que “todo lo que estamos haciendo es cambiar el estilo de pensar y todo lo que yo estoy haciendo es cambiar el estilo de pensar y persuadir a la gente para que cambie su estilo de pensar”. Cabe añadir que Wittgenstein conservó este empeño por cambiar la manera de pensar de los filósofos y de la gente en general. La filosofía del vienés es un intento por instaurar la manera “correcta” de pensar y ver las cosas. Éste es el valor de las filosofías wittgensteinianas.

²⁰ Sobre la diferencia de métodos en filosofía pueden verse los textos de Alejandro Tomasini Bassols *Filosofía analítica: un panorama*. México: Plaza y Valdés, 2012 o su artículo “Paradigmas de lenguaje y enredos filosóficos” en Tomasini (2014); el de P. M. S. Hacker, *Wittgenstein's Place in Twentieth Century Analytic Philosophy*, Oxford: Blackwell, 1996; la antología de A. P. Martinich y D. Sosa, *Analytic Philosophy. An Anthology*, Oxford: Blackwell, 2001; o, finalmente, el texto de J. Chase y J. Reynolds, *Analytic vs Continental. Arguments on the Methods and Value of Philosophy*, Durham: Acumen, 2011, entre otros.

sempiternos con posibilidades combinatorias independientes del lenguaje. Una vez que se eliminan estas confusiones metafísicas, la idea de las formas lógicas de las proposiciones como reflejos de la realidad se derrumba” (Hacker, 1996, p. 105). En la anterior cita queda de manifiesto que la primera filosofía wittgensteiniana está aún enmarcada en la historia de la filosofía habitual, dado que las tesis principales de la obra siguen postulando algunas entidades metafísicas como las proposiciones, la lógica como estructura superior al lenguaje, la idea de que el lenguaje tiene límites, entre otros elementos. Aún cuando el *Tractatus* es una obra de corte analítico, el joven Wittgenstein aún no se libera en ella de las tesis filosóficas tradicionales. Sin embargo, en este trabajo intentaremos llegar a la tesis contraria, a saber, lo que señala Wittgenstein en el *Tractatus* es la explicación correcta sobre la lógica y el lenguaje.

Desde varias perspectivas, el *Tractatus* no puede catalogarse como una obra tradicional.²¹ La concepción de los problemas filosóficos y su tratamiento adquieren en esta obra el carácter de “metafísicos” o sin sentidos. Para llegar a esta conclusión deberemos dar un largo recorrido, el cual haremos, pero siempre considerando la relación de la estética con algunas de las tesis que se sostienen en esa gran obra filosófica. Primero se debe señalar que el *Tractatus* es una obra de filosofía de la lógica y está muy lejos de ser un tratado de estética. Sin embargo, en él se discute la naturaleza de los problemas filosóficos en general, los cuales tienen una relación intrínseca con la lógica y el lenguaje. En el “Prólogo”, Wittgenstein señala que su libro “trata los problemas filosóficos y muestra [...] que el planteamiento de estos problemas descansa en la incompreensión de la lógica de nuestro lenguaje” (Wittgenstein, 2012, p. 55). Esa incompreensión tiene repercusión en nuestras nociones de la estética.

Se debe señalar que en el *Tractatus* hay sólo una mención a la estética. En esta se dice, con tono sentencioso, que “la ética no resulta expresable. La ética es trascendental. (Ética y estética son una y la misma cosa)”, (Wittgenstein, *Tractatus*,

²¹ La bibliografía sobre el *Tractatus Logico-Philosophicus* es infinita. Desde la aparición del tratado en 1921 no han dejado de aparecer estudios sobre la importancia, las tesis o los planteamientos que Wittgenstein discutió en su inmortal obra. El primer crítico y lector importante del libro fue Bertrand Russell (2010), maestro del joven filósofo vienés en Cambridge. Sobre los estudios del *Tractatus* mencionaremos sólo los siguientes ejemplos: Anscombe (1965); McManus (2010); Tomasini (2017); y Klagge (2021), entre otros miles.

6.421).²² Afirmar que la estética es *trascendental*²³ implica sostener una serie de consideraciones que debemos tratar de manera esquemática, pero que resultan ser imprescindibles para comprender lo que posteriormente el propio Wittgenstein sostendrá en las *Philosophical Investigations* de 1953. De lo que no cabe duda, en este caso, es que tenemos aquí dos formas distintas de acercarse a la estética. Una, como dije, “tradicional” expuesta en el *Tractatus*; la otra, más explicativa desarrollada en las *Investigaciones*.²⁴

En el caso tractariano, encontramos conceptos fundamentales que interactúan de manera asimétrica y dependientes unos de otros, por ejemplo, la lógica, el lenguaje, el pensamiento y el mundo. Hay una relación necesaria entre ellos. Pero ¿qué es aquello que rige al mundo? Para el primer Wittgenstein la respuesta es contundente y clara. Aquello que gobierna al mundo y la realidad, al lenguaje, es la lógica. Sin lugar

²² Sobre este punto J. Hintikka (1997, p. xviii) señala que “una parte importante del trasfondo de la visión de la inefabilidad es la filosofía trascendental de Kant. Al discutir la imposibilidad de hablar de los significados de nuestras oraciones sin trivialidad, Wittgenstein conecta esta imposibilidad directamente con Kant”.

²³ Acerca de la importante noción de “trascendental” se debe hacer una pequeña acotación. La palabra tiene ciertas implicaciones kantianas. Recordemos el uso que tiene el adjetivo “trascendental” en la *Crítica de la razón pura* de Kant (1997) y más exactamente con relación a la lógica. En general, el uso de la noción de “trascendental” a lo largo de toda la *Crítica* es decisivo, pero podemos hacer notar el uso que hace de esa idea con relación a la lógica. Paralelamente a lo que afirmará Wittgenstein en el *Tractatus*, a saber, “la lógica no es una teoría, sino un reflejo (Spiegelbild) del mundo. La lógica es trascendental” (Wittgenstein, 1912, 6.13), Kant en la *Crítica* afirma, en “Idea de una lógica trascendental” (A50; B74), que “no todo conocimiento *a priori* debe llamarse trascendental (lo que equivale a la posibilidad del conocimiento o al uso de éste *a priori*), sino sólo aquél mediante el cual conocemos que determinadas representaciones (intuiciones o conceptos) son posibles o son empleadas puramente *a priori* y cómo lo son” (Kant, 1997, B81). Se puede señalar, en este sentido, que el análisis acerca del estatus trascendental de la lógica y su relación con el mundo únicamente queda señalado en este punto. Sobre el asunto puede verse el artículo de R. Pozzo, “Kant within the Tradition of Modern Logic: The Role of the ‘Introduction: Idea of a Transcendental Logic’” o el texto de J. MacFarlane, “Frege, Kant, and the Logic of Logicism” o, finalmente, el artículo de R. M. White, “Logic and the *Tractatus*”, en H. J. Glock (2017).

²⁴ Debo señalar que en este pequeño trabajo no desarrollaremos las dos concepciones de la estética que Wittgenstein presenta en sus dos grandes obras. Sólo analizaremos algunas ideas relacionadas con la estética que se pueden desprender de la concepción de la filosofía de la lógica que se expone en el *Tractatus*.

a duda, la lógica es universal²⁵, *a priori*.²⁶ Dado que “la lógica llena el mundo” y de que “los límites del mundo son también sus límites” (Wittgenstein, 2012, 5.61), entonces no puede haber nada superior, ontológicamente hablando, a la lógica porque lenguaje y mundo se subordinan a ella. La forma en que Wittgenstein concibe a la lógica en el *Tractatus* es, como puede notarse, absoluta. La lógica tiene ese carácter omniabarcador.²⁷ Si esto es así, entonces ello debe tener repercusiones en el ámbito de la estética. Pero, pregunta Wittgenstein, “¿cómo puede la lógica, que todo lo abarca y que refleja el mundo, utilizar garabatos y manipulaciones tan especiales? Sólo en la medida en que todos ellos se anudan formando una red infinitamente fina, el gran espejo” (Wittgenstein, 2012, 5.511), esto es, ¿cómo pasamos de la explicación de la naturaleza de la lógica a las limitaciones de expresión del lenguaje y por ello a la inexpresabilidad de las experiencias estéticas?

Las aclaraciones sobre el simbolismo lógico, sobre la naturaleza de la proposición y de la variable, entre otras nociones fundamentales que se dilucidan a lo largo del *Tractatus*, permiten afirmar que el lenguaje con el que expresamos contenidos o juicios estéticos debe tener un límite que no puede ser traspasado por ninguna forma de expresión lingüística. El lenguaje sólo puede describir hechos y todas las proposiciones tienen el mismo valor lógico (Wittgenstein, 2012, 6.4). En este sentido, Wittgenstein señala, tajantemente, en *Una conferencia sobre la ética* (2005,

²⁵ Sobre el universalismo de la lógica pueden citarse varios trabajos, pero quisiera recordar aquí lo que señala Tomasini al respecto en su texto *Explicando el Tractatus*: “Wittgenstein defiende una posición estrictamente absolutista de la lógica. (Tomasini, 2017, p. 239); a su vez, en otra parte sostiene que “no puede haber nada que esté más allá de los límites de la realidad y por ende nada que esté más allá de lo lógicamente posible. Esto parecería comprometer a Wittgenstein con una idea de la lógica como la del gran contenedor, aquello que abarca al mundo en su totalidad y, por ende, como lo más universal posible” (Tomasini, 2017, pp. 103-104). Esto es, la lógica limita al mundo, al lenguaje, a la realidad y al pensamiento. Al respecto, también puede verse el texto de J. Hintikka (1997), “Wittgenstein and Language as the Universal Medium”.

²⁶ “Que la lógica sea *a priori* consiste en que nada ilógico puede ser pensado” (Wittgenstein, 2012, 5.4731).

²⁷ La mejor manera de comprender este aspecto universal de la lógica es lo como el mismo Wittgenstein lo dice y como lo cite más arriba, esto es, “la lógica es trascendental”. Cabría preguntarse si habría al respecto algún tipo de idealismo en sentido kantiano. Para profundizar en el asunto puede verse el artículo de Hao Tang (2011), “Trascendental Idealims in Wittgenstein´s *Tractatus*”.

p. 13) que “todos los hechos descritos estarían, por así decirlo, al mismo nivel y del mismo modo todas las proposiciones estarían al mismo nivel. No hay proposiciones que, en algún sentido absoluto, sean sublimes, importantes o triviales”, es decir, las barreras del lenguaje son insondables o, lógicamente hablando, no podemos decir todo lo que queremos decir con el lenguaje.

La superioridad de la lógica está impuesta en el mundo fáctico y, por ello, en las posibilidades de expresabilidad del lenguaje. De ahí que, “todo, absolutamente todo, está sometido a las leyes de la lógica, puesto que ‘todo’ es lo que es en la medida en que queda recogido en el lenguaje y el lenguaje está estructurado lógicamente. No hay, pues, nada en lo que podamos pensar que no esté regido por las leyes de la lógica” (Tomasini, 2017, p. 240). Es por ello que el lenguaje significativo se limita a decir lo que es el mundo tal como es. Así, valorar ese mundo mediante la exposición de nuestras experiencias estéticas es una función que no encontraremos entre las posibilidades de lo que podríamos llegar, significativamente, a decir.

A decir verdad, desde la perspectiva lógica que se presenta en el *Tractatus*, especular estéticamente sobre el mundo o sobre los objetos del mundo, sobre la naturaleza misma, implicaría sobrepasar los límites del lenguaje e intentar exceder la función descriptiva del lenguaje y su relación con los hechos. Ello es así porque “el mundo es la totalidad de los hechos” y porque “el mundo se descompone en hechos” (Wittgenstein, 2012, 1 y 1.2, respectivamente). La experiencia estética no es un hecho en el mundo, dado que, como afirma Wittgenstein en sus *Notebooks* de 1916, “la obra de arte es el objeto visto *sub specie aeternitatis*;²⁸ y la buena vida es el mundo visto *sub specie aeternitatis*. No otra es la conexión entre arte y estética” (Wittgenstein, 2014, 106). Esa conexión queda, evidentemente, fuera de toda posible descripción y

²⁸ El latinismo spinoziano *sub specie aeternitatis* es recuperado por Wittgenstein en el *Tractatus* de 1921 pero, como debe hacerse notar, la frase fue pensada por el joven filósofo vienés el ocho de octubre de mil novecientos dieciséis. Sobre el asunto puede verse el artículo de E. V. Thomas (1995, p. 329), “Wittgensteinian Perspectives (Sub Specie Aeternitatis)”, donde se afirma que “la idea de ver el mundo como un todo, *sub specie aeternitatis* se encuentra en Wittgenstein. Es probable que haya derivado el término de Schopenhauer, quien a su vez lo tomó prestado de Spinoza”.

uso lógico del lenguaje²⁹ porque cuando nos enfrentamos al arte y se presenta la experiencia estética estaríamos considerando al mundo “desde fuera”, desde la perspectiva de la eternidad y como un todo.³⁰ En términos poéticos podemos afirmar, con Wittgenstein, que la experiencia estética es un tipo de experiencia absoluta, donde “la visión del mundo *sub specie aeterni* consiste en verlo como un todo, un todo limitado” (Wittgenstein, 2012, 6.45).³¹ ¿Cómo sería esta visión? ¿Cómo podría ser descrita? No lo sabremos nunca, según el Wittgenstein del *Tractatus* si intentáramos comunicar esa experiencia no habría un lenguaje para poder hacerlo, no el que cae bajo los parámetros de la lógica tractariana.

Relacionado con el punto anterior, el *dictum* wittgensteiniano acerca de que “la lógica es trascendental” (Wittgenstein, 2012, 6.13) tiene repercusiones éticas, epistemológicas, ontológicas y, por supuesto, estéticas, que son las que nos toca considerar en este trabajo. La pregunta entonces es ¿qué relación tiene la estética con los puntos antes expuestos? La única función legítima del lenguaje es la descripción de los hechos. Hacer uso del lenguaje es describir cómo son las cosas en el mundo. Ese es el límite del lenguaje. Por ello, Wittgenstein sostiene en el *Tractatus* que la ética y la estética (y las aclaraciones sobre la lógica) son intentos absurdos³² de traspasar la función lógica del lenguaje. Ética, estética y, por añadidura, la lógica, esto es, lo que

²⁹ Al respecto, Wittgenstein en sus *Notebooks* (2014, p. 106) señala que “la cosa vista *sub specie aeternitatis* es la cosa vista con el entero espacio lógico”. En el mismo párrafo señala que “el modo usual de mirar ve los objetos todos desde su punto medio, los considera *sub specie aeternitatis* desde fuera”.

³⁰ Específicamente, en el *Tractatus*, 6.45, Wittgenstein dice que “La visión del mundo *sub specie aeterni* es su visión como-todo-limitado”.

³¹ Merece la pena citar aquí las palabras de Baruch Spinoza (2005) acerca de la visión del mundo como un todo, evidentemente esta visión está relacionada con el concepto de Dios. En la “Parte Quinta, Proposición 29” de la *Ética*, Spinoza sostiene lo siguiente: “Todo lo que el alma entiende bajo una especie de eternidad, no lo entiende porque concibe la existencia actual y presente del cuerpo, sino porque concibe la esencia del cuerpo bajo una especie de eternidad”. En la “Proposición 30” de la misma “Quinta Parte” dice que “En la medida en que nuestra alma se conoce a sí misma y al cuerpo bajo una especie de eternidad, tiene necesariamente el conocimiento de Dios y sabe que ella está en Dios y se concibe por Dios”.

³² En este sentido, por ejemplo, Wittgenstein sostiene que “la pregunta por la existencia de un concepto formal es absurda. Porque no hay proposición que pueda dar respuesta a tal pregunta. (Así no cabe, por ej., preguntar: <<Hay proposiciones de sujeto-predicado inanalizables?>>”.

verdaderamente vale, debe residir fuera del lenguaje y del mundo de los hechos. Cuando hablamos de estética, en el contexto de la filosofía del joven Wittgenstein, nos estamos refiriendo a un ámbito que no puede ser expresado *en* el lenguaje porque los juicios de valor que intentamos establecer, al hablar de estética, no se relaciona con el mundo de los hechos. Las proposiciones tienen el mismo valor y la estética intenta sobrepasar el límite de lo que se puede decir. En cualquier caso, “el mundo en sí mismo es éticamente neutro, es decir, no es bueno ni malo, ni bonito ni feo, porque todos los hechos son cualitativamente homogéneos, de la misma calidad, esto es, no tienen valor” (Tomasini, 2017, p. 213). Los valores residen fuera del mundo.

Dado lo anterior, intentar definir el sentido de la vida, hablar de la belleza del mundo, del arte, de la moralidad de los actos, de la lógica de los hechos no tiene sentido porque entonces estaríamos traspasando los límites del lenguaje,³³ de la función descriptiva de aquello que se puede afirmar. En este sentido, Wittgenstein es contundente al afirmar que “el sentido del mundo tiene que residir fuera de él. En el mundo todo es como es y todo sucede como sucede; *en* él no hay valor alguno, y si lo hubiera carecería de valor” (Wittgenstein, 2012, 6.41). Es así como la estética, las teorías estéticas o la experiencia estética serían una manera de intentar expresar aquello que no se puede decir, a saber, el valor que tiene el mundo.

Para terminar, debemos señalar que la visión de la estética presente en el *Tractatus* es radicalmente diferente a la que vamos a tener en las *Investigaciones filosóficas*. Interesa en este trabajo mostrar los alcances que tiene para Wittgenstein la estética en la primera gran obra del filósofo porque su impacto explicativo ofrece repercusiones filosóficas relevantes; aunque, cabe señalarlo, la visión de la estética en la segunda gran obra es en sí misma notable. En este punto quisiera indicar sólo dos ideas relacionadas con las *Investigaciones* para advertir mínimamente el contraste entre las dos filosofías: primero, la experiencia estética, contrariamente a lo que se sustenta en el *Tractatus*, no es ni puede ser caracterizable en términos de intentar

³³ Como dice Wittgenstein (2012, 6.43): “si la voluntad buena o mala cambia el mundo, entonces sólo puede cambiar los límites del mundo, no los hechos; no lo que puede expresarse mediante el lenguaje”.

identificarla con un objeto, porque las sensaciones no son nombres en sentido lógico, ni tampoco son objetos. Sólo podemos nombrar acciones, reacciones, prácticas porque “si hablamos de experiencia estética, entonces ésta debe ser ‘cualificable’ (caracterizable). Aquel que está incapacitado para aducir alguna razón, aquel que nada más ‘siente’, no ha gozado de ninguna experiencia estética. La apariencia estética, como el pensar, es algo que se construye y que requiere para ello de su lenguaje propio” (Tomasini, 2003, 102). La experiencia estética es una experiencia humana y se construye en el lenguaje, fuera de los alcances de la lógica tal como es considerada en el *Tractatus*.

Segundo, la experiencia estética es comunicable, puede ser descrita, debe pasar por el lenguaje, es un juego de lenguaje, una actividad social específica que todos podemos reconocer en tanto ejercicio social. En este caso, el lenguaje es superior a la lógica. Así, y en contraposición al joven Wittgenstein, nos encontramos con la explicación del mundo a partir de una manera inédita de pensar las relaciones entre el lenguaje y la lógica. Para el Wittgenstein de madurez, el de las *Investigaciones filosóficas*, la perspectiva cambia radicalmente. El nuevo aparatage conceptual permite llegar a una mejor explicación de fenómenos como el de la estética. Como lo señala Tomasini, “un punto importante para el estudio y la comprensión de la experiencia estética es que ésta se ‘materializa’ o ‘actualiza’ a través de un lenguaje que no incluye los calificativos usuales (‘bonito’, ‘feo’, ‘delicioso’, etc.)” (Tomasini, 2003, 101). Es en las *Investigaciones* donde el lenguaje se pone en el centro de la discusión. Ahí comprendemos que la vida es humana gracias al lenguaje.

CONCLUSIÓN

Los filósofos no toman en cuenta las funciones del lenguaje al formular sus teorías. El anterior podría ser, perfectamente, un *dictum* wittgensteiniano, dado que el lenguaje fue una de las principales líneas de investigación del filósofo vienés Ludwig Wittgenstein. ¿Cómo se usan las palabras, los conceptos, el lenguaje en general, y qué relación guarda ese lenguaje con la vida cotidiana? Como vimos, las relaciones entre la lógica y el lenguaje son profundas. En este trabajo pudimos detectar el análisis que hace Wittgenstein de la lógica y su relación con el lenguaje, aplicado a ciertas concepciones relevantes derivadas de la investigación filosófica, como puede serlo la de experiencia estética. A partir de lo anterior, la pregunta guía de este trabajo fue la siguiente: ¿cómo se explica el concepto de experiencia estética en el marco teórico de la filosofía presentada en el *Tractatus Logico-Philosophicus* del joven filósofo vienés? Como vimos, la respuesta implicaría otro desarrollo, pero aquí quisimos sostener que el lenguaje está subordinado ontológicamente a la lógica, razón por la cual no podemos emitir ningún juicio estético significativamente hablando y dentro de los parámetros de la estructura lógica del lenguaje.

Para finalizar podemos decir que las preguntas de la estética han estado presentes en las problemáticas humanas casi desde el nacimiento de la filosofía misma. Cuando pensamos en estética podemos tener presente el pensamiento de Platón o el de Aristóteles, por sólo mencionar a dos de los clásicos. También pensamos en Kant o en Hegel, desde otra perspectiva. Pero sería difícil que pensemos en un filósofo contemporáneo como Ludwig Wittgenstein. En este sentido, el presente trabajo tiene como principal objetivo el análisis de las aclaraciones sobre la estética, como campo de conocimiento filosófico, que se enmarcan en la concepción del mundo presentada en el *Tractatus* de Ludwig Wittgenstein (2012). ¿Qué se sostiene en esa obra sorprendente y de juventud sobre la estética? ¿Hay una teoría estética en dicha obra? La respuesta breve y contundente es no, no encontraremos algo parecido a una teoría estética en el libro de Wittgenstein. El *Tractatus* es una obra de filosofía de la

lógica. Sin embargo, y como han señalado³⁴ los estudiosos de Wittgenstein, el marco teórico tractariano se puede emplear para aplicarlo en problemas relacionados con la estética y en el caso que nos ocupó, en el de la experiencia estética, entendida como uno de los conceptos más discutidos en esta área de la filosofía.

³⁴ Para citar a algunos solamente, en México podemos encontrar el amplio trabajo realizado a lo largo de décadas por parte del Dr. Alejandro Tomasini Bassols, P. M. S. Hacker, G. Baker, H. J. Glock, D. Jacquette, entre otros.

BIBLIOGRAFÍA

- Agassi, J. (2018). *Ludwig Wittgenstein's Philosophical Investigations. An Attempt at a Critical Rationalist Appraisal*. Cham: Synthese.
- Ahmed, A. (Ed.). (2010). *Wittgenstein's Philosophical Investigations. A Critical Guide*. Cambridge: CUP.
- Anscombe, G. E. M. (1963). *An Introduction to Wittgenstein's Tractatus*. New York: Harper.
- Carroll, N. (2012). Recent Approaches to Aesthetic Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70(2), 165-177. Retrieved June 9, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/42635515>
- Carroll, N. (2016). *Filosofía del arte. Una introducción contemporánea*. México: UNAM-IIFs/Cenart.
- Chase, J. y J. Reynolds. (2011). *Analytic vs Continental. Arguments on the Methods and Value of Philosophy*, Durham: Acumen.
- Dufrenne, M. (1982). *Fenomenología de la experiencia estética. Volumen 1. El objeto estético*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- Glock, H. J. (Ed.). (2017). *A Companion to Wittgenstein*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Hacker, P. (2015). How the "Tractatus" was meant to be read. *The Philosophical Quarterly (1950-)*, 65(261), 648-668. Retrieved June 20, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/24672778>
- Haker, P. M. S. (1996). *Wittgenstein's Place in Twentieth Century Analytic Philosophy*, Oxford: Blackwell.
- Hintikka, J. (1997). *Lingua Universalis vs. Calculus Ratiocinator*. Dordrecht: Kluwer.
- Jauss, H. R. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
- Kant, I. (1997). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara.
- Klagge, J. C. (2021). *Tractatus in Context: The Essential Background for Appreciating Wittgenstein's Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge.

- MacFarlane, J. (Jan., 2002). "Frege, Kant, and the Logic in Logicism". *The Philosophical Review*. Vol. 111. No. 1, pp. 25-65.
- McManus, D. (2010). *The Enchantment of Words. Wittgenstein's Tractatus Logico-Philosophicus*. Oxford: OUP.
- Martinich, A. P. y D. Sosa. (2001). *Analytic Philosophy. An Anthology*, Oxford: Blackwell.
- Matravers, D. (2012). "The Aesthetic Experience", en A. C. Ribeiro. (Ed.). (2012). *The Continuum Companion to Aesthetics*. Londres: Continuum.
- Oliveras, E. (2013). "La apreciación estética", en R. Xirau y D. Sobrevilla. (2013). *Estética*. Madrid: Trotta.
- Platón. (2008). *Diálogos I*. Madrid: Gredos.
- Pozzo, R. (Dec., 1998). Kant within the Tradition of Modern Logic: The Role of the "Introduction: Idea of a Transcendental Logic". *The Review of Metaphysics*. Vol. 52. No. 2, pp. 295-310.
- Scruton, R. (2014). *La experiencia estética*. México: FCE.
- Spinoza, B. (2005). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Trotta.
- Stern, D. G. (Ed.). (2016). *Wittgenstein Lectures, Cambridge, 1930-1933. From the Notes of G. E. Moore*. Cambridge: CUP.
- Tang, H. (2011). Transcendental Idealism in Wittgenstein's *Tractatus*. *The Philosophical Quarterly*, 61(244), 598-607. Retrieved June 20, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/23012984>
- Thomas, E. (1995). Wittgensteinian Perspectives (Sub Specie Aeternitatis). *Religious Studies*, 31(3), 329-340. Retrieved June 17, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/20019755>
- Tomasini Bassols, A. (2003). *El pensamiento del último Wittgenstein*. México: Edere.
- Tomasini Bassols, A. (2003). *Estudios sobre las filosofías de Wittgenstein*. México: Plaza y Valdés.
- Tomasini Bassols, A. (2017). *Explicando el Tractatus. Una introducción a la primera filosofía de Wittgenstein*. México: Herder.

- Tomasini Bassols, A. (2005). *Lenguaje y anti-metafísica*. México: Plaza y Valdés.
- Tomasini Bassols, A. (2014). *Tópicos wittgensteinianos*. México: Edere.
- Tomasini Bassols, A. (2017). *Releyendo a Wittgenstein*. México: Edere.
- Tomasini Bassols, A. (s/f). “Wittgenstein: obra de arte y estética”, consultado en la página http://tomasini-bassols.com/?page_id=897.
- Wittgenstein, L. (2005). *Una conferencia sobre la ética*. México: UNAM/IIF´s.
- Wittgenstein, L. (2003). *Investigaciones filosóficas*. México: UNAM-IIFs.
- Wittgenstein, L. (2002). *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona: Paidós.
- Wittgenstein, L. (1999). *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell.
- Wittgenstein, L. (2010). *Tractatus Logico-Philosophicus*. London and New York: Routledge.
- Wittgenstein, L. (2012). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza.
- Wittgenstein, L. (2015). *Wittgenstein III. Diarios. Conferencias*. Madrid: Gredos.

La máquina de pensar o el deseo fáustico del conocimiento por Guillermo Martínez Parra

Maestro en Filosofía y Doctor en estudios latinoamericanos en la UNAM, Ciudad de México. Actualmente realiza una estancia posdoctoral en el CIALC.

Dr. Guillermo Martínez Parra

Estudió filosofía en la UNAM y es Doctor en Estudios Latinoamericanos por la misma universidad, en el área de Historia de las Ideas. Publicó en la editorial colombiana Desde Abajo el libro: Hegel y Leonardo Boff, una teología crítica (coincidencias y diferencias). Ha sido profesor en la FES Acatlán, en donde ha impartido el Curso Monográfico de Hegel. Impartió clases en el Interreligioso de México en donde tenía a su cargo la materia de Análisis de la realidad. En este momento se desempeña como profesor de asignatura en el CCH Oriente, en donde imparte las materias de filosofía I y II y también realiza una investigación sobre la interculturalidad y la teoría de la acción comunicativa a través de programa de Becas posdoctorales en la UNAM, en el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

Correo electrónico: sir_guillermo_parra@yahoo.com.mx

Resumen³⁵

En mi opinión, la metáfora de Prometeo, aunque dilucida y esclarece los caminos de la razón y sus respectivas consecuencias, no atiende a la verdadera dimensión de la

³⁵ Este trabajo se realizó gracias al apoyo del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, en donde actualmente el autor es Becario del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, asesorado por el Dr. Horacio Cerutti Guldberg.

relación entre el pensamiento y la máquina. Lo explico en una hipótesis que trataré de desarrollar a lo largo de este ensayo: Es Fausto y no Prometeo quien representa mejor el espíritu de la modernidad. Es Fausto quien desea el conocimiento total del mundo, revelar los misterios que han atormentado al hombre toda su vida. Es Fausto quien pacta con Mefistófeles para conocer la otra parte del mundo que se él mismo se negó. El amor y la juventud. Fausto es la máquina de pensar. El piensa en todas las posibilidades para engañar al mismo demonio. ¿Es Fausto el crítico de la Modernidad con sus acciones y su amor romántico? ¿O es el cálculo adecuado de la situación incluso cuando su alma es redimida? Fausto es el corazón y la mente, el hombre y la máquina.

Palabras clave: crítica a la razón instrumental, modernidad, saber, el hombre, la máquina.

Title: The Thinking Machine or the Faustian Desire for Knowledge.

Master in Philosophy and PhD in Latin American Studies at UNAM, Mexico City. He currently makes a postdoctoral stay at CIALC.

Abstract:

In my opinion, the metaphor of Prometheus, although it elucidates and clarifies the ways of reason and its respective consequences, it does not attend to the true dimension of the relationship between thought and machine. I explain it in a hypothesis that I will try to develop throughout this essay: It is Faust and not Prometheus who best represents the spirit of modernity. It is Faust who desires the total knowledge of the world, to reveal the mysteries that have tormented man all his life. It is Faust who makes a pact with Mephistopheles to know the other part of the world that he himself refused. Love and youth. Faust is the thinking machine. He thinks of all possibilities to deceive the demon himself. Is Faust the critic of Modernity with his actions and his romantic

love? Or is it the proper calculation of the situation even when his soul is redeemed?
Faust is the heart and the mind, the man and the machine.

Keywords: criticism of instrumental reason, modernity, knowledge, man, machine.

Nuestro mundo se desploma de una manera casi tan veloz, tan inmediata e inminente, que el mundo anterior parece sólo un espejismo de lo que será un nuevo mundo. Siempre y cuando alcance el tiempo para que sea posible ver algún resquicio de esperanza en la humanidad que emerge. Del resultado de esa velocidad y lo intangible sólo podrá dar cuenta la razón. Pero la razón misma es la culpable de ese absurdo, de ese sinsentido, o bien, si no es toda la razón –la responsable– al menos lo es una parte: la razón instrumental. La Escuela de Frankfurt en pleno periodo de guerra comenzó con la crítica a esa razón que nos conduciría al precipicio, y más recientemente en Chile, en Costa Rica y en casi cualquier rincón de Nuestra América un hombre que también tiene sus raíces en Alemania se acercó a nuestra manera de ver el mundo: Franz Hinkelammert. Este pensador utilizó la metáfora o la imagen de Prometeo para mostrar el camino de la razón en la modernidad y postular en su *Crítica de la razón mítica* un juicio severo a nuestro tiempo y espacio, pero sobre todo al capitalismo voraz y salvaje que se estacionaría justamente en la entrañable patria de Salvador Allende.

En mi opinión, la metáfora de Prometeo, aunque dilucida y esclarece los caminos de la razón y sus respectivas consecuencias, no atiende a la verdadera dimensión de la relación entre el pensamiento y la máquina. Lo explico en una hipótesis que trataré de desarrollar a lo largo de este ensayo: Es Fausto y no Prometeo quien representa mejor el espíritu de la modernidad. Es Fausto quién desea el conocimiento total del mundo, revelar los misterios que han atormentado al ser humano toda su vida. Es Fausto quien pacta con Mefistófeles para conocer la otra parte del mundo que él mismo se negó. El amor y la juventud. Fausto es la máquina de pensar. Astutamente él intenta todas las artimañas para engañar al mismo demonio. ¿Es Fausto el crítico de la Modernidad con sus acciones y su amor romántico? ¿O es el cálculo adecuado de la situación incluso cuando su alma es redimida? Fausto es el corazón y la mente, el hombre y la máquina. Es Fausto el ser que quiere tener lo que no se puede querer, es Fausto quien consigue poseer lo que no deberíamos ni siquiera desear.

Entonces detallo ahora algunos caminos que nos quedan por explorar, pero me gustaría señalar a manera de advertencia que los tópicos no se agotaran en este

ensayo, pues de hecho al finalizarlo, me he dado cuenta cómo las aristas interpretativas, o bien, las nuevas formas de comprensión del mito pueden generar discusiones necesarias para las transformaciones que requiere nuestra época.

A lo largo de este ensayo trataremos de analizar la relación epistémica entre el deseo fáustico por desentrañar todos los misterios de cosmos y sus consecuencias negativas, ello atañe a la pregunta que subsume toda voluntad humana encaminada al conocimiento ¿Por qué queremos saberlo todo? ¿Qué uso le daríamos a tal conocimiento? ¿El mito de la Modernidad es un mito diabólico que el ser humano no puede negar o superar? ¿El romanticismo y la unidad: mundo-ser humano-sociedad son una posible ruta de escape a la crisis que padecemos? Otro problema interesante que se podría conceptualizar desde la perspectiva que propongo en este ensayo se presenta en dos dimensiones de la explotación humana ¿Esta máquina del pensamiento se convierte en una máquina de moler carne? ¿En qué medida toda la maquinaria virtual es también una función paralela que consume las fuerzas espirituales del ser humano? ¿Es Fausto una representación adelantada del fin de la humanidad y de la naturaleza? ¿Es Fausto un agente de la posmodernidad? ¿Qué papel juegan el arte y los artistas en la dimensión demoníaca de nuestra realidad? ¿Qué implicaciones teóricas tendrán los casos de músicos como Tartini, Paganini, Leverkühn y Fausto, quienes entregaron su alma al diablo? Esta larga lista de preguntas ofrece al lector incitaciones para reflexionar en torno a un problema que se encuentra mediado por diversas disciplinas, distintas concepciones del mundo, a distintos sentidos epistémicos, las cuales pueden generar respuestas a nuestras angustias contemporáneas y a los problemas que aquejan a la humanidad.

Debo decir que en el ensayo me centro en la figura de Fausto desde una perspectiva filosófica. Esta hermenéutica del retrato humano nos permite cuestionar y comprender otros fenómenos asociados a ese acto de desprendimiento humano del alma, al menosprecio de lo corporal y de lo carnal.

Quiero comenzar de la manera menos compleja posible, pero el tema obliga a lo contrario. Hacerse preguntas no es simple. Hacer las preguntas adecuadas es menos

sencillo de lo que parece, aun cuando todos los seres humanos estamos dispuestos naturalmente a hacernos preguntas. Cómo preguntar antes de cualquier afirmación. No es esto mismo ya una pregunta que delata la angustia de quien escribe y de quien lee. ¿Por qué razón los seres humanos nos hacemos preguntas y queremos conocer los misterios del mundo? ¿Hay límites reales para conocer lo absoluto o sólo es el pretexto kantiano de la incapacidad filosófica? ¿No es verdad que cada tanto rebasamos los límites, nos colocamos fuera de ellos y triunfamos sobre nuestras restricciones epistemológicas, únicamente para buscar nuevas fronteras y derroteros en el conocimiento que deseamos superar? ¿A dónde nos conduce esa sed insaciable de saber? ¿Algo bueno puede salir de ello? ¿No habría sido mejor para el ser humano mantenerse viviendo en la ignorancia?

Respecto al desarrollo científico que la razón práctico instrumental ejecuta, Jürgen Habermas (1984) nos indica de manera penetrante: “El hombre habría proyectado uno a uno a nivel de los medios técnicos los componentes elementales del círculo funcional de la acción racional con respecto a fines, que inicialmente radican en el organismo humano, descargándose de esta forma de las funciones correspondientes. Primero son reforzadas y sustituidas las funciones del aparato locomotor (manos y piernas); después, la producción de energía (por parte del cuerpo humano); después, las funciones del aparato de los sentidos ojos oído, piel) y, finalmente, las funciones del centro de control (del cerebro)”. (pp. 61-62)

El Fausto contemporáneo es precisamente ese individuo moderno que posee todos los conocimientos técnicos, cuenta con tal habilidad para transformar la realidad, conoce los misterios de la naturaleza, entró al abismo de universo, sólo para despojarlo de sus secretos, desarrolla aparatos técnicos y tecnológicos, medios virtuales, inserciones craneales, determinaciones mecánico-corporales que potencializan nuestra sensibilidad y desarrollan nuestro núcleo cerebral como unidad central de procesos (CPU). Escuchemos atentamente la queja del viejo *Fausto*, de Goethe, con los sonidos griegos antiguos:

Nacht

Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.
Da steh ich nun, ich armer Tor!
Und bin so klug als wie zuvor;
Heiße Magister, heiße Doktor gar
Und ziehe schon an die zehen Jahr
Herauf, herab und quer und krumm
Meine Schüler an der Nase herum
Und sehe, daß wir nichts wissen können!
Das will mir schier das Herz verbrennen.
Zwar bin ich gescheiter als all die Laffen,
Doktoren, Magister, Schreiber und Pfaffen;
Mich plagen keine Skrupel noch Zweifel,
Fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel
Dafür ist mir auch alle Freud entrissen,
Bilde mir nicht ein, was Rechts zu wissen,
Bilde mir nicht ein, ich könnte was lehren,
Die Menschen zu bessern und zu bekehren.³⁶

³⁶ Johann Wolfgang von Goethe. *Faust*, Der Tragödie erster Teil, Zurich, Diogenes, 1974. p. 17
Con ardiente afán, ¡ay!, estudié a fondo la filosofía, jurisprudencia, medicina, y, también, por mi mal, la teología: y héme aquí ahora, pobre loco, que no sé más que antes. Me titulan maestro y me titulan hasta doctor, y cerca de diez años ha llevo de nariz a mis discípulos de arriba, de acá para allá, a diestro y siniestro... y veo que nada podemos saber. Esto llega casi a consumirme el corazón. Verdad es que soy más entendido que todos esos estultos doctores, maestros, escribas y clérigos de misa y olla. No me atormentan ni escrúpulos ni dudas, no temo al infierno ni al diablo... pero, a trueque de eso, me ha sido arrebatada toda suerte de goces. No me figuro saber cosa alguna razonable, ni tampoco imaginó poder enseñar algo capaz de mejorar y convertir a los hombres. (Goethe: 2004, p. 121.)

Es verdad que el mito de Prometeo es un acercamiento a la crisis de la modernidad, pero Fausto es la “belleza” puesta en marcha de nuestra pérdida, la “belleza” en el camino de la desaparición humana, la puesta en práctica del mito de la razón visto desde la perspectiva de una estética de la muerte y la destrucción. La muerte y la noche se abrazan para fundirse en un mismo resultado: el fin de la humanidad que para algunos resulta tristemente bello. La consecuencia es indiscutible, pero cuáles fueron las causas de ella ¿Cómo es que le vendimos nuestra alma al diablo? ¿Acaso fue en el momento en el cual Prometeo nos dio el fuego que comenzamos a perdernos a nosotros mismo?

Este mito moderno de Prometeo se vincula estrechamente con la crítica del cristianismo, como aparece desde el Renacimiento y a la vez sirve como trasfondo mítico en el surgimiento de nuevos enfoques de la ética. En lo que sigue, quiero hacer presente este papel clave del mito de Prometeo y quiero empezar con la forma que este mito adquiere en el pensamiento de Marx. La razón es, que Marx introduce un Prometeo, que responde críticamente a las imaginaciones prometeicas anteriores, con los cuales se encuentra. (Hinkelammert: 2007, p.8)

Hinkelammert reconoce que el mito se transforma por mediación de los contextos históricos, aunque con Marx retoma una fuerza problematizadora y crítica; sin embargo, sostengo en mi tesis que incluso cuando Prometeo represente esa figura señera de la Modernidad, es Fausto quien mejor puede explicar nuestra perdición a través del conocimiento teórico el cual sostiene o fundamenta al pensamiento técnico-pragmático de la razón instrumental, pues ese conocimiento parcializado de la racionalidad práctica necesita de una justificación teórica. Por ello como filósofo recurro a la poesía, pues comparto la idea de Ramón Xirau (1997) cuando externa: “Donde el filósofo dice distingo, dice el poeta unifico. Y al separar al hombre del hombre, al hombre de la realidad, el filósofo rompe las más obvias, las más entrañables relaciones, mientras que el poeta las expresa, las palpa, las concretiza y no las entrega

vivas” (p.91) La poética es un camino que se debe recorrer para que la visión filosófica se complemente.

Lo cierto es que firmamos un pacto con el diablo, a través de Mefistófeles y tal acuerdo parece está llegando a su fin. El fuego que enciende e ilumina el mundo es un obsequio emponzoñado, los vengadores del diablo cedidos por Prometeo y con tal incandescencia primigenia nos atrevimos sin reparos a conocer el mundo, a controlarlo de manera inmediata, a devorar sus secretos hasta llegar al conocimiento más acabado y puro de la filosofía, la teología, la justicia, la medicina. Con la técnica logramos transformar el mundo, crear una nueva naturaleza desde la anterior naturaleza y modificar todo lo que existe en ella. Por poco pensamos que el triunfo de la razón estaría por encima del mismo mundo natural.

Fausto celebra un contrato con el demonio a expensas de su espíritu, pues aun cuando tiene el conocimiento del mundo, en realidad no posee el conocimiento total, el saber absoluto, ni el misterio de la existencia humana. Ya que, en el periplo de su vida, el viejo sabio ignora lo más humano de todo lo humano. El hombre romántico que se vence frente al ángel caído no conoce lo esencial de lo humano, la humanidad, la alteridad, la otredad. Somos humanos por el otro, por eso Fausto inclina la cerviz frente al amo, por conocer lo que no conocía. Pudo hacerlo, pero no quiso. Igual que Fausto nosotros vendimos el alma y el cuerpo a un proyecto de progreso o modernización de nuestro cosmos. Empreñamos todos nuestros esfuerzos al capital y a su empresa tecnocientífica, pero jamás conocimos lo humano en su totalidad. El misterio aún preserva su carácter de impenetrabilidad a la razón o al entendimiento humano. En el Fausto antiguo, el sentido de perdición se contiene de una manera más radical que el de Goethe: “Muy cierto es el refrán que dice: ‘al que quiere irse con el Diablo, no hay quien lo detenga o se lo impida’”. (Anónimo: 2004, p. 38)

Si no existe nada que nos “impida” ir por un camino equivocado, incluso cuando nuestra conciencia sabe o reconoce los límites ontológicos, cognoscitivos y especialmente los morales, entonces qué posibilidades le quedan al ser humano. Paradójicamente nuestro impulso de saber o comprender todo aquello que escapa a nuestra razón y control nos lleva a querer conocer más. El *Dr. Fausto* se arriesga a

perder el alma por conocer todo. En el mito antiguo al que hacemos referencia no existe Margarita o Gretchen, una mujer por la que Fausto se pierda o se salve, no hay un amor romántico vinculado a la mujer o la naturaleza, ambas quedan supeditadas al obscuro deseo de saber, por ello tanto la caída como la pérdida son más dolorosas, no hay un sentido de esperanza que se despliegue a lo largo del texto y que confirme la salvación de *Dr. Fausto*. En la leyenda antigua que es popular en Europa en el siglo XVI resulta preeminente el absurdo de la racionalidad:

Cómo ya dijimos antes, el doctor Fausto era proclive a amar lo que no debía amarse, y a ello consagró sus esfuerzos día y noche, ciñéndose alas de águila y pretendiendo escrutar todos los misterios del Cielo y de la Tierra. Pues su sacrílega curiosidad, su insolencia y su falta de escrúpulos, lo incitaban e impulsaban a un grado tal que, durante un tiempo, se aplicó a poner en práctica y probar diversas fórmulas mágicas, figuras, caracteres y conjuros para que se le apareciera el Diablo. (Anónimo: 2004, p. 40)

La fascinación de esta leyenda se funda en el principio de conocerlo todo, pero no sólo descansa en ese objetivo la idea del acontecimiento; pues otra manera para conocer sería a través de los designios divinos, acercarnos a Dios y celebrar sus misterios como intentaron san Agustín o santo Tomás de Aquino. Con ello, el seductor del relato se edifica en que es el Diablo, el demonio el que nos lleva al conocimiento total.

Actualizando un poco la idea que aquí nos interesa podemos decir, que la misma ciencia por mediación de su aplicación técnica, especialmente la aplicación tecnológica nos ofrece la paradójica idea del control total de las cosas del mundo, para vivir en un bello lugar que la ciencia se encargará de hacer mejor, porque el desarrollo científico llevaría de manera inherente el desarrollo estético y el desarrollo ético. Nos sucede como al doctor Fausto, amamos las cosas que no deberíamos amar, deseamos lo que no deberíamos desear. Pues ontológicamente nos cautiva tener el control, nos seduce ejercer el poder sobre los otros y sobre la naturaleza. El sentido

literario o estético de las múltiples figuras fáusticas desemboca en el dilema ético existencial:

Esta ética del sujeto es a la vez necesariamente la referencia de cualquier discernimiento de los dioses. Es el criterio que el Prometeo de Marx establece: la sentencia en contra de todos los dioses del cielo y de la tierra, que no reconocen la autoconciencia humana (el ser humano consciente de sí mismo) como la divinidad suprema. Al lado de ella no habrá otro Dios... (Hinkelammert: 2007, p.37)

Si los hombres podemos tener el conocimiento absoluto, ya no es necesario Dios y si Dios ha muerto, entonces todo parece estar permitido. El sujeto se coloca en la Modernidad por encima de cualquier referente anterior, sobre los dioses de la Antigüedad, está por encima del primer motor aristotélico, incluso su posición está más allá de Dios y el Ente de la metafísica de la Edad Media. El Sujeto se encuentra ahora en el centro del universo y sólo es él quien tiene el control sobre su manera de conocer, sobre la forma de transformar la realidad y específicamente sobre su expresión concreta de actuar. La autoconciencia humana es también una autoconciencia divina. Ahora podemos ser dioses con la ayuda del demonio.

El sujeto epistémico tiene en sus manos el destino humano, están desapareciendo o son puestas en cuestión entidades metafísicas como Dios, el Ser, el Destino. Es Fausto el nuevo Prometeo, así lo atestigua el intelectual argentino Mario Heller (2007):

Las transformaciones en mayor profundidad y extensión en el siglo XIX permitirán un nuevo descubrimiento acerca del espíritu de la época. El Fausto de Goethe es analizado por Berman en relación con tal descubrimiento. El crecimiento personal y después social, con el que Fausto se compromete, muestra la combinación de beneficios y prejuicios que el progreso acarrea. Patentiza la 'tragedia del desarrollo'... La etapa

revolucionaria y el nuevo paisaje que va surgiendo durante el siglo XIX -y que Goethe en su Fausto refleja- provocan la toma de conciencia de los costos materiales y humanos del progreso. (pp. 16-17)

Los *beneficios* de poner en funcionamiento la máquina del pensamiento recrudescen los *prejuicios* que ese mismo desarrollo intelectual, pragmático y tecnológico acarrea. El círculo se cierra sobre sí mismo y es el conocimiento un veneno que debemos beber para morir lentamente mientras esperamos la cura. Es Fausto el espíritu de la negación como diría Hegel, es quien niega todo el mundo anterior y prefiere crear un nuevo mundo aun cuando su espíritu o su alma le van en juego. Fausto es padre e hijo de la Modernidad, porque el romanticismo de Goethe es de una clarividencia infalible. Incluso el *Dr. Fausto* es un antecedente claro de ese *trágico destino* que nos depara el futuro, reproduzco una parte larga del diálogo que Johann Fausto intercambia con Mefistófeles:

- ¿De modo que a mí también me has poseído? Dime la verdad, querido amigo.

Y el espíritu respondió:

- Sí. ¿Por qué no? Pues en cuanto escudriñamos tu corazón y vimos que pensamientos en él se agitaban, y que nadie sino el Diablo podría ayudarte a realizar tu obra y tu propósito, infundimos aún más osadía e insolencia a tus pensamiento y ansias de saber, espoleándote para que no hallases paz ni de día ni de noche, sino que todos tus anhelos e ilusiones se cifrasen en cómo llevar a término las prácticas de hechicería. Y cuando después nos conjuraste, te volviste tan insolente y temerario que antes te habrías dejado llevar por el Diablo que abandonar tu empresa. Luego te alentamos todavía más hasta plantar en tu corazón el deseo de no desistir de tu propósito y tener un Espíritu a tu servicio. Por último, hicimos que te sometieras en cuerpo y alma a nosotros. Todo esto, señor Fausto, puedes comprobarlo por ti mismo. (anónimo, p 70)

En este bello párrafo se encierra todo el significado de la tragedia humana, es el “*pensamiento agitado*” por sus dudas, por su “*ansia*” infinita de saber, por no conformarse con los límites de la racionalidad, la “*osadía*” de querer conocer aquello que humanamente no es accesible a nosotros, “*insolencia*” de nuestra razón para explicar y entender los misterios del cosmos, la “*temeridad*” que nos llevó a renuncia a la inocencia, por los beneficios del saber. El sometimiento es voluntario cuando el ego mismo se autoengaña.

La ciencia y la tecnología nos traen grandes beneficios, nos pueden hacer viajar de un continente a otro con una rapidez increíble, nos puede ayudar a inundar los campos de frutos, flores y alimentos para poder dar de comer a quien lo necesite; nos comunica de manera inmediata con aquellos que se encuentran del otro lado del mundo; nos ayuda a crear nuevos medicamentos para curar enfermedades mortales y graves; en fin, nos simplifica la vida y nos hace vivir cómodamente. Aunque la ciencia ni el conocimiento han conseguido repartir equitativamente lo que se produce, ni consigue ejercer la justicia y el poder de manera que pueda ser “benéfica” para el ser humano en su conjunto. El progreso tecnocientífico no asegura nuestra evolución ética; por el contrario, la técnica y el poder conforman un matrimonio funesto: Saber es poder, tal es la máxima estratégica que incluso cuando no es postulada por Fausto, ya se encuentra en la raíz de la Modernidad.

Renunciar a la vida por saber será el signo de los siglos venideros o el ardid de la Modernidad, aceptado también mansamente por la posmodernidad y que atraviesa toda nuestra época. Es factible que ese símbolo fáustico sea el que marque nuestro nuevo siglo, quizá el último signo con la posible desaparición de la especie; salvo que renunciemos a esa vida fáustica que aún nos atormenta.

El cuerpo desmantelado, la razón artífice de sí misma.

El artefacto mental que se desenvuelve en la modernidad se plantea en diversos niveles entre los cuales se encuentra el horizonte estético, el político, el cultural, el

económico y el intelectual. La *razón pura* domina todas las dimensiones de la razón y condena entre otras cosas al cuerpo a ser una parte expectante del ser concebido sólo como razón. En el *Doktor Faustus* de Thomas Mann se respira desde el inicio del texto una crítica directa al momento histórico de la época, la crítica a los acontecimientos que se presentan en la Alemania previa a la decadencia, la miseria espiritual que se gesta con la finalidad de comenzar una guerra contra todo aquello que el mundo Occidental ha defendido, los altos valores éticos, el respeto a la tradición intelectual que creó la “alta cultura”. Aunque en el fondo esa guerra representaba el desarrollo técnico de conquista que posteriormente sería más cruenta con otros pueblos, otras naciones, otros mundos de vida.

La exposición de la disociación entre el cuerpo y el alma de la que Descartes fuera el impulsor de ese movimiento de abstracción en la modernidad, se hace patente en la obra literaria de Goethe, pero también en el Fausto contemporáneo a nosotros. Podemos leer el entusiasmo con el que se expresa uno de los protagonistas del *Doktor Faustus* cuando habla de las obras de Bach, Beethoven y Wagner por la preferencia de la abstracción a la que recurre la producción musical:

Así ocurre con un canon a seis voces de Juan Sebastián Bach, escrito sobre una idea temática de Federico el Grande. Se trata de una composición que no fue escrita ni para la voz humana ni para la de ningún instrumento, concebida al margen de toda realización sensorial, y que de todos modos es música, tomando la música como una pura abstracción. Quién sabe, decía Kretzschmar, si el deseo profundo de la Música es el de no ser oída, ni siquiera vista o tocada, sino percibida y contemplada, de ser ello posible, en un más allá de los sentidos y del alma misma. Pero ligada al mundo de los sentidos, es natural que anheles, por otra parte, su realización sensorial, vigorosa y hasta apasionada, como aquella Kundry que hace lo que no quiere hacer y echa sus brazos pecadores en torno al cuello del Inocente. La forma más completa de esta realización sensorial la da la orquesta. Por ella, y a través del oído, se diría que afecta a todos los

sentidos y que, como un estupefaciente, mezcla el reino de la sonoridad al de los colores y de los perfumes. La música orquestal es la penitente bajo el manto de la hechicera. (Mann: 2015, p. 89)

La música es la más abstracta de las esferas artísticas, no hay materialidad en las manifestaciones más puras, si pensamos en cualquiera de las denominadas bellas artes podemos considerar que la sensorialidad y su objeto son ineludibles, al menos desde la perspectiva clásica. Pero la manifestación musical, según Schopenhauer, es la representación total del fenómeno humano. Porque todas las otras artes dependen de la corporeidad humana o de componentes de la concreción objetiva, tal es el sentido de la interpretación metafísica de la música, pues quién puede leer las notas musicales probablemente no necesite ni escuchar la ejecución, sino imaginar la obra, el caso paradigmático es el de Beethoven quien estando ya sordo pudo escribir y dirigir sus últimos trabajos. Esta teoría se enlaza prácticamente con la visión de la armonía y del orden establecido por los pitagóricos que implicaba la unidad entre el universo, el número y la música. Pero esta abstracción no deja de ser una abstracción estetizada; en cambio la abstracción a la cual nosotros hacemos referencia es una abstracción técnica que sí elimina la materialidad y no se concentra en el efecto estético, sino que este es apenas un acompañante incómodo para la deriva tecnológica.

La vía estética tampoco escapa al alejamiento técnico de lo humano ni a la abstracción occidental que niega una vez más la corporeidad, el cuerpo no importa pese a que él es justamente la vía de experiencia sensorial que nos permite realizar la experiencia estética o incluso porque el cuerpo entra al museo en su sentido más puro. Modificando los términos de la apuesta kantiana diríamos que el cuerpo nos coloca en la condición de posibilidad para experimentar el *acto estético*. Pero en el mundo maquinizado esto es prescindible, la experiencia estética se encuentra supeditada a la tecnología. Se requiere abandonar el cuerpo, negarlo en mayor medida, para afirmar la pureza estética, pero también racional, salvo que se omita el hecho concreto del cuerpo que realiza la experiencia sensorial de las artes y es el sustento de la razón misma. Se niega el fundamento de lo fundamentado.

Pero, así como la música más abstracta, en apariencia no necesita ser escuchada para ser lo que es, lo cierto es que si nadie la escucha entonces no cumple su cometido de afectar los sentidos. Lo cual remite a la idea de un cuerpo sin cuerpo ¿sin órganos? que es sólo pensamiento, mecanización de la razón que se mueve a sí misma como un reloj que se echa a andar a sí mismo, automatismo del pensamiento que se sostiene a sí mismo en cubetas repletas de nada, ciberneticización de la vida que sólo cumple con el cometido de reproducir el pensamiento, virtualización de un mundo que sólo existe en nuestro pensamiento porque es pensado, pero que no existe realmente de forma material. Tal es la espiritualización más tajante, punzante y sin sentido de la razón, que ni idealistas ni racionalistas imaginaron, pero que son el producto de lo que en un momento pensaron.

Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* evidencia este hecho del triunfo irrevocable de la *téchne* sobre el espíritu humano, el arte se deshumaniza o, para decirlo de manera conceptualmente más adecuada, la supra-racionalización contiene al cuerpo como mera representación del pasado, el cuerpo no permite la realización del fenómeno estético en la época moderna. Así comenzará el desprestigio que llega hasta nuestros días, en esta época mal concebida como lo más moderno de lo moderno. No hay espacio para la corporalidad y la vida misma en su dignidad, el cuerpo es extensión de la máquina de pensamiento, es apenas el nudo de algo que se debe estimular placenteramente cuando sea necesario, castigar de manera ejemplar cuando se incumpla con los dictados del pensamiento, de propinar un golpe mortal cuando ya sea innecesario, sustituible, reemplazable o desechable.

Paul Virilio en la *Bomba informática* toma acuse de recibo cuando apuntala la idea de la conceptualización maquinal llevada al extremo en la vía virtual computacional, el mundo es una máquina interconectada a través de un sistema binario (de nuevo el número, la matematización hacen alarde de su potencia), un sistema que corre el riesgo de explotar y de aniquilar todo el sistema que compone. Esta interconexión virtual supone un mundo compartido en donde los individuos son también reducidos a sistemas binarios, sistemas interconectados en el trabajo, en la

escuela, en la oficina, en la vida y el mundo virtual. El cuerpo es apenas una sombra, ya ni siquiera asume el estatuto de cárcel del alma. Es una imagen borrosa de lo real.

El espíritu de Prometeo no es el símbolo de la modernidad, el emblema del mundo moderno es el *Fausto* de Goethe, el diablo que llevamos dentro nos conduce a negarnos; incluso más cercano a *Dr. Faustus*, de Thomas Mann. Prometeo nos dio la llave, pero Fausto abrió las puertas al infierno, no para dejar salir a los demonios de él, sino para que nosotros ingresemos por voluntad propia al fondo de la miseria. ¿Qué queremos del mundo y de los otros?, ¿sólo saber y conocer? Aquel que desea esto, le esperan cosas terribles:

Quién se complace en la soberbia y presunción,
Y en ellas busca goce y diversión,
Y al demonio en imitar se empeña,
Alma, cuerpo y bienes perderá
Y el castigo eterno sobre sí atraerá. (anónimo: 2004, p. 52)

Sin embargo, esta máquina del pensamiento pretende generar una máquina del placer que ignore al cuerpo, la contradicción es patente, pero funciona bajo los métodos mismos del capital. El cuerpo es el objeto de la explotación más importante que existe, pues de esa corporalidad se extrae el plusvalor, está demás decir que el neoliberalismo resignifica esa explotación haciéndola pasar como algo amable e inclusive si llevamos más lejos el punto diríamos que es hasta deseado por los seres humanos el sentido de la explotación. El cuerpo al ser concebido como un vehículo del deseo también se convierte en mercancía del placer, se intenta en la esfera última del Antropoceno la búsqueda hedonista del placer por el placer mismo. El placer como fin de la corporalidad, el *Carpe diem* de los antiguos romanos se actualiza de forma bestial. Aunque con diferencias claras, pues el uso de tecnologías y de aplicaciones científicas desarrolladas en nuestros días manipulan de una manera constante a la corporeidad.

Los sentimientos, el dolor, el placer también podrán ser implantados o generados a través de los dispositivos, terminales e incluso conexiones o nodos que los seres humanos experimentamos aún de manera externa, pero que pronto serán parte de la cotidianidad de lo posthumano si dejamos que la ciencia controle todos los aspectos de la existencia y más que la ciencia la aplicación técnica de ella. El ser humano “en imitar se empeña” por eso crea, configura, construye, elabora todo para una nueva naturaleza, artificio de sus sueños. El fetiche marxista es un remanente frente al fetiche tecnologizado, es el *plusfetichismo* al que nos enfrentamos en nuestros días.

Los cuerpos digitalizados o la digitalización de la corporalidad nos hacen preguntarnos por la condición ética del ser humano, eso ni duda cabe. Aunque también nos provoca reformular las viejas cuestiones de la filosofía política y de las disciplinas como la estética. ¿Qué visión del mundo tenemos el día de hoy? En estos momentos en que el mundo virtual o digital parece ser más real que la realidad misma, es necesario preguntarnos cómo es que la vida inmersa en la esfera digital construye nuestros mecanismos de conocimiento y qué metodologías nos permiten representar la percepción y la sensibilidad de un mundo al cual no tenemos acceso de forma directa. Es claro que en algún momento saldremos de la esfera virtual, para ocupar de nuevo la esfera del mundo cotidiano, lo importante es saber hasta qué punto el demonio fáustico que generamos, el mundo de la tecnología convertido en destino se quedará y se apropiará de nuestra realidad.

Conviviremos como hasta ahora lo hemos hecho con la cada vez más normalizada: tensión tecnológica. Los expertos en estas materias le llevan la delantera al humanismo. La nanotecnología, la biología molecular, la robótica, la informática y disciplinas de cuño contemporáneo dejan a su paso reflexiones que los filósofos, los historiadores, los sociólogos vemos pasar de manera veloz, balbuceando apenas algunas respuestas.

La tierra se ha vuelto pequeña para quienes quieren conocer los misterios del universo, la tierra es una esfera diminuta, minúscula burbuja frente a la infinitud del cosmos. La vida, el otro misterio inefable, parece no resistir más a las preguntas que

los científicos realizan para apoderarse de sus secretos. La ciencia coloca en el plato de disección a la vida, arrinconándola y amarrándola para obtener bajo tortura toda la revelación. Así como se presentó ese traspaso de los límites impuestos por la Edad Media, y horadados por la racionalidad modernizadora; de la misma manera los lindes impuestos por la Modernidad son superados ahora por una nueva etapa de la historia humana, una Edad nihilista para la cual aún no poseemos un concepto claro, empero que ya hace estragos en la vida de los seres vivos y del planeta.

Romantización del mundo: todo en uno, uno en todo

Variaciones románticas

Es posible encontrar dentro del mismo esquema filosófico del romanticismo alguna solución a nuestros conflictos, aunque no sea la única ni sistemáticamente acabada. Con esta respuesta, en relación con otras soluciones a los múltiples problemas que hoy acorralan a la humanidad, podríamos intentar un conjunto de ideas e hipótesis filosóficas que generen la apertura de nuevos caminos, de nuevas vías de salida y novedosas formas de enfrentar los retos impuestos por la exageración moderna. El romanticismo es una fuente inagotable de conocimientos, una reserva de crítica a la Modernidad, aunque también una propuesta epistémica y ética para la generación de un nuevo mundo.

Para enfrentar a la máquina del pensamiento el sentido de la unidad con el cosmos, el mundo natural y el ser humano que representa el romanticismo en su vínculo entre la totalidad y la unidad atienden la complejidad del Uno en todo y Todo en uno, ese entrecruzamiento o principio originario de la armonía entre los mundos natural, humano, además del cósmico se presenta como oportunidad de devenir otro. Entre el *Strum und Drang*, el impulso y la tormenta interna que se enlaza con la tormenta y el impulso del mundo puede cambiar o transformar nuestra realidad, la vida

que depende de la vida misma, lo vital como misterio nos acerca más a una comprensión totalizadora de la unidad, pero sin que sea totalizante.

Hölderlin en su libro *Hiperión* hace hablar al protagonista, quien en sus palabras indica el camino inverso a la Ilustración: “¡Qué razón tienen los poetas! Nada hay tan pequeño y tan insignificante que no pueda entusiasmar”. (Hölderlin, 1976, p.86.) Pero tal “entusiasmo” no es racional, el sentido del romanticismo (*romantisch*) y de lo romántico (*Romantik*) refieren al encuentro entre unidad y totalidad, comprendidos de manera poética, es decir, de forma estética, sensible, uno en todo y todo en uno es la frase premonitoria del romanticismo alemán. Los seres humanos habitamos el mundo de diversas formas y ello se expresa en praxis diferenciales que poseen consecuencias claras en la realidad fáctica. Actuamos y transformamos nuestro mundo desde la técnica, desde la obra ética o, mejor dicho, moral. Aunque también habitamos este universo de forma estética, reconocemos a los otros y su sensibilidad desde la nuestra, aceptamos la diferencia del otro en la diferencia que nos constituye a nosotros mismo.

Por todas estas razones, aún es actual la pregunta formulada por el mismo Hölderlin “¿Para qué poetas en tiempos de penurias?” Especialmente en tiempos de dominio técnico. Quizá la respuesta aventaje lugares de comprensión filosófica que el pensamiento sólo intuye. No es que la salvación humana se encuentre en la poesía o en las artes en general, pero en conjunto el modo estético de ser apunta una crítica severa al mundo contemporáneo. Y también preludia los cambios necesarios de un nuevo mundo. Nuestra estética no es más una extensión de lo clásico, de lo medieval o lo moderno intencionalmente dejó los términos en minúsculas. La estetización reproductiva del mundo avanza a pasos agigantados desde el anuncio de Walter Benjamin y la *técne* coloniza la esfera de la *ästetik*, condenando a lo sagrado a la espera de una religación con el mundo contemporáneo. En el poeta habita la esperanza para encontrar la armonía entre el Ser (*Da sein*), el mundo (*Die Welt*) y el Hombre (*Der Mann*) o quizá en su sentido más originario con la madre (*Die Mutter*) tal y como atinadamente lo subrayó Rozitchner (2011): “En la poesía-poesía es siempre la madre la que vuelve a hablar *de profundis* desde el habla originaria. Entonces podría

decirse que la poesía abre nuevamente, para que florezca, la materialidad humana ensoñada primera, sin la cual el sentido mágico de la vivencia poética no existiría -y la vida cantante y sonante tampoco” (p. 23)

Tal armonía no sólo se consigue negando el mundo de la ciencia y la tecnología, o volviendo a la época de las cavernas, el camino de retorno sobre el laberinto no es camino. La armonía del cosmos que *in nuce* posee tal sentido de orden. El camino de salida se anuncia desde la construcción de una nueva estética para los tiempos que corren, sin olvidar que esa salida del laberinto implica la crítica al modo fáustico de ser de la ciencia. Resulta un absurdo pensar que proponemos en este análisis desechar los avances de las ciencias, lo que en cualquier medida rechazamos es la desproporcionada fe en el mundo de campo de lo tecnológico. Voy a cerrar este ensayo con dos variaciones reflexivas que solo son anunciadas y quedarán pendientes para otro momento, otros trabajos, otras deliberaciones. Esa es finalmente una de las virtudes del ensayo filosófico abrir vías sin agotarlas.

Fausto el fin del hombre, el fin de la naturaleza

En la posmodernidad el sentido de la racionalidad práctico-utilitaria llega a su máxima expresión acompañada por la tecnología, más aún cuando la misma posmodernidad reniega de la racionalidad e incluso pretende ir más allá de la modernidad en sus fundamentos, sigue dependiendo de éstos. El cuerpo negado es ahora concebido como una mediación del aparato mecánico, del artefacto virtual, de la simbiosis entre cuerpo y mundo virtual, al menos eso es lo que pretenden los tecnólogos de nuestra época. Es sabido de sobra que Elon Musk, quien es presidente de la compañía TESLA, realiza investigaciones en relación con la conducción automatizada de coches, sobre la posible conquista humana del planeta Marte o sobre la construcción de cohetes y estaciones espaciales.

Pero también su inversión económica se encuentra en el campo de la neurología e implica la intervención o la implantación de chips en el cerebro con la idea “filantrópica” de curar ciertas enfermedades, que se están asociadas con alguna

deficiencia neuronal o accidentes en los cuales se perdió el movimiento de algunas extremidades; el mutismo al que fueron condenados algunos seres humanos o a resolver algunos problemas de habilidades motoras; pero también epistémicas. Fundamentalmente se implanta un chip en el cerebro de un animal, pues el experimento a un se encuentra en fase de pruebas y testeos. Pero nuestra hipótesis cobra una mayor relevancia en este momento porque el espíritu fáustico de la época se impone sobre el mundo natural y específicamente sobre la “naturaleza humana”.

La corporalidad que era concebida para los románticos formando parte de la naturaleza y configurando la unidad de lo diferente en la totalidad, podría ser utilizada sin esos fines filantrópicos que aseguran las empresas dedicadas a la intervención neuronal. El cuerpo sería extensión de un mecanismo virtual, que sin duda traería algunos beneficios, aunque los riesgos parecen más altos. Este mundo distópico o postapocalíptico que la literatura anticipó a través de la ficción cada vez parece más cercano. Con ello se puede augurar una desaparición de lo humano como lo conocemos hasta el día de hoy. Pero eso ya lo anunciaba Fausto en su pacto diabólico, conocer para controlar las fuerzas de la naturaleza, conocer para encontrar el *plusgoce*, incluso cuando nuestra vida se cierre sobre el círculo del *plusfeitichismo*, ese objeto entre objetos que era el sujeto, esa objetualidad diferenciada cede su paso, para ser un objeto más dentro del mundo objetivo y manipulable por la ciencia. Ojalá que nunca le arrancásemos el secreto a la vida, que el misterio nos eludá, que la duda y el *no saber* fueran parte de un conocimiento o de una sabiduría y de racionalidades más complejas y menos utilitaristas, que funcionaran como el fundamento para una nueva *docta ignorancia*. Pues en la medida en que nos encaminamos por el rumbo del buen Doktor Fausto nos quedaría solamente el lamento doloroso y el fuego fatuo del perdón o el fuego eterno de las llamas infernales:

<< ¡Ay, ay, misero de mí! ¡Oh, triste y desventurado Fausto, que te cuentas ya entre el número de los desdichados y has de aguardar los espantosos horrores de la muerte, ¡mucho más lamentables para ti que para cualquier otra criatura sometida al dolor! ¡Ay, ay, ración, petulancia, temeridad, libre

arbitrio! ¡Oh, vida maldita e inconstante! ¡Oh, ciego e imprudente Fausto, que cegaste tus miembros, tu cuerpo y tu alma no menos que a ti mismo! ¡Oh, mundana carnalidad, en qué afanes y tomentos me has metido, entenebreciendo y cegando mis ojos a este punto! ¡Oh, débil corazón mío! Y tú, alma conturbada ¿qué has hecho de tu entendimiento? ¡Oh, congoja lamentable! ¡Oh, desesperada esperanza a la que has de renunciar para siempre! ¡Oh, dolor sin medida! ¡Oh, dolor sin medida! ¡Oh, aflicción sin límite! ¡Ay de mí! ¿Quién me redimirá? ¿Dónde podría ocultarme? ¿Adónde podría huir o enterrarme? >> (Anónimo: 2004, p. 190)

La pena de saberse perdido, la angustia incontrolable al saber el último secreto de abismo, el miedo al castigo eterno es lo único en lo que Fausto puede pensar y por lo cual emite este lamento. No hay nada que lo pueda redimir. Ni lo salva el amor del ser humano, ni tampoco lo salva el amor de Dios. En esta aflicción existencial ¿no hay acaso una anticipación de lo que nos espera en el futuro? ¿La redención está en nuestro “libre arbitrio” o nos queda elegir la perdición? Que no quede el dolor de no intentar cambiarlo todo, que reine la fuerza para transformar ese destino que no es ineludible.

La música y los músicos fáusticos

No quiero terminar este ensayo sin mencionar algunos de los casos más importantes en la historia de la música y la literatura en los cuales se presenta el motivo del pacto con el demonio para renovar el arte o revitalizarlo. *El violinista del diablo* la entrañable película sobre la vida de Paganini, interpretada por un músico genial como David Garrett, complejiza, reúne y sintetiza los elementos estéticos, además de los epistemológicos que en este ensayo destacamos. El mito de Paganini, que se reproduce en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann a través de Adrian Leverkühn, es la ejemplificación clara de aquello que se puede hacer, pactar con el diablo para generar

la pureza del arte, para renovar una visión cansina o degradante de la época. Aparentemente, Giuseppe Tartini también escribió el *Trino del Diablo*, bajo la influencia del demonio, quien en un sueño le dictó al violinista su obra musical y al despertar redactó aquello que recordaba, para lamentarse de no llegar a escribir todo como lo había “soñado” o como se lo “habían dictado”.

El mito fáustico de la modernidad reaparece en la obra de Thomas Mann, quien ve los peligros inminentes de la Segunda Guerra Mundial. Los artefactos creados para la destrucción, la decadencia moral, además del nihilismo espiritual son señal de los tiempos que corren convulsa, veloz y trepidantemente; lo “otro” aún no es imaginado o concretizado. Tenemos que buscar una alternativa al mundo creado por la tecnificación descarnada, a través del Romanticismo intenté mostrar sólo una de las diversas variantes y soluciones que pasan por una asunción crítica de la racionalidad. Recuperamos el sentido de una racionalidad más compleja, dialéctica, transdisciplinar, multicultural y unificante. Así podemos pensar en distintos probables-factibles destinos humanos.

La literatura y el arte pueden construir o adelantarse a los designios de nuestra época, por ello debemos atender a los nuevos fenómenos literarios, sin obviar los innovadores puntos de vista estéticos que se encuentran a la orden del día. Aquí recuperaré a una de las figuras más importantes de la literatura mundial: Fausto, con el fin de realizar un juicio crítico sobre nuestra sociedad, queda alumbrar algunos caminos de solución, por donde debe andar el ser humano sin miedo a la perdición.

En todo caso, no tendríamos que preguntarnos por los motivos que llevaron a estos “hombres” a firmar un acuerdo, sino por sus propias convicciones respecto al arte, deberíamos preguntar por la relación entre la enfermedad, la medicina y la música que se encuentran enlazadas en el caso de Paganini particularmente. Pero también por la expresión de la enfermedad del alma en el caso del personaje Adrian Leverkühn del *Doktor Faustus*, Quedan pendientes otras líneas interpretativas como el caso de la relación teológica entre lo diabólico y lo artístico como manifestación de libertad o de atadura moral, cuestión que se podría abordar desde los trabajos de Papini o del mismo Franz J. Hinkelammert. Una pregunta que me atormentó todo el tiempo de la

escritura de este ensayo es sobre el papel de la mujer, en el espacio literario del Fausto, como objeto del amor, pero también como sujeto de salvación; desafortunadamente no hay una visión más amplia de lo femenino salvo quizá en la noche de las brujas: *Waldpurgisnacht*. Habría que analizar con sumo detalle la relación existente entre lo diabólico y lo femenino, además de su disonancia en relación con la obra de exaltación masculina fáustica, esta sola hipótesis nos permitiría ampliar nuestra visión hermenéutica del arte. La reflexión o debate sobre el *Fausto* de Marlowe también queda como una tarea que completaré en otro momento, baste decir por ahora que el tema nos da la oportunidad de profundizar de manera constante en los vicios y virtudes de nuestra sociedad, el cual se debe juzgar críticamente con un espíritu de alejado de las simplificaciones moralizantes. No agotamos para nada los caminos, apenas estamos deambulando por ellos.

BIBLIOGRAFÍA

- Cerutti, Horacio. (1989) *Ensayos de utopía (I y II)*. CICSyH: México.
- Franz J. Hinkelammert. *Hacia una crítica de la razón mítica. El laberinto de la modernidad Materiales para la discusión*, Arlekin. San José (Costa Rica), 2007, p.8.
- Heidegger, Martin (2004). *¿Para qué poetas?* UNAM: México.
- Heler, Mario (2007). *Jürgen Habermas y el proyecto moderno*. Cuestiones de la perspectiva universalista. Buenos Aires: Biblos.
- *Historia del Doctor Johann Fausto*, Anónimo del siglo XVI, Ediciones Siruela, España, 2004, p. 38.
- Hölderlin, Friedrich (1996). *Hiperión*. Ediciones Coyoacán: México.
- Johann Wolfgang von Goethe. *Faust*, Der Tragödie erster Teil, Zurich, Diogenes, 1974. p. 17
- Johann Wolfgang von Goethe (2007). *Fausto*. Cátedra: España
- Jürgen Habermas, *Ciencia y tecnología como ideología*, España, Tecnos, 1984, pp. 61-62.
- Mann, Thomas (1976) Los orígenes del *Doktor Faustus*. *La novela de una novela*. Alianza: Madrid.
- Mann, Thomas (2015) *Doktor Faustus*. *Vida del compositor alemán Adrian Leverkühn narrada por un amigo*. Edhasa México, p. 89.
- Rozitchner, León (2011). *Materialismo ensoñado*. Tinta Limón: Buenos Aires.
- Virilio, Paul (1999). *La bomba informática*, Editorial Catedra: España.
- Walter, Benjamin (2004). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca: México.
- Xirau Ramón (1997) *Sentido de la presencia*. FCE: México.

La vinculación-desvinculación de la estética en Kant y Gadamer por Armando Héctor Perea Cortés

Nombramiento académico actual: Profesor Titular “B” de Tiempo Completo Definitivo (Escuela Nacional del Colegio de Ciencias y Humanidades. Plantel Oriente).

Antigüedad como profesor: 48 años.

Estudios profesionales: Licenciatura en filosofía (UNAM)

Maestría en filosofía (Pasante. UNAM). Constancia de terminación de estudios: 10 de junio de 1997.

RESUMEN:

Algunos son los puntos en común que podríamos encontrar, en el ámbito de la estética entre Kant y Gadamer, por ejemplo, la concepción del arte como juego, la noción kantiana de belleza libre la cual, a juicio de Gadamer, alumbraría el sendero del arte moderno hacia su autosuficiencia. Sin embargo, no son pocos los desacuerdos: entre otros, el carácter agnóstico de algunas formulaciones kantianas, el desarrollo hacia el subjetivismo, iniciado por Kant, en la nueva estética, el no plantear el problema de la verdad en el campo del arte, sino fundamentar el juicio estético en el a priori subjetivo del sentimiento vital, en la armonía de nuestra capacidad de conocimiento en general. Todos estos son aspectos que Gadamer sopesa pero que, en definitiva, no comparte con Kant.

Palabras clave: Bello, sublime, juego, juicio, sentimiento.

ABSTRACT:

There are common factors which we could find, in the aspect of aesthetics between Kant and Gadamer, for example, the conception of art as game, the kantian notion of free beauty which, in Gadamer's judgement, would enlighten the path of modern art towards its self-sufficiency. Nevertheless, the disagreements are numerous: among these, the agnostical trait of some kantian formulations. The growth towards Subjectivism started by Kant in the New Aesthetics, not raising the problem of truth in the field of art but to base the aesthetical judgement in the subjective a priori of vital feeling, in the harmony of our capacity of knowledge in general. All of these aspects that Gadamer ponders but, definitely, disagree with Kant.

Keywords: Beauty, sublime, game, judgement, feeling

LA VINCULACIÓN-DESVINCULACIÓN DE LA ESTÉTICA EN KANT Y GADAMER

Por Armando Héctor Perea Cortés

Introducción

La comprensión exacta de una parte de Kant no se da sin la comprensión del sentido general del sistema kantiano. Partiendo de esta premisa es que intentaré esclarecer, hasta donde esto sea posible, los enlaces reflexivos evidentes –y algunos no tanto-- entre el autor de la *Crítica de la razón pura* y el pensamiento hermenéutico gadameriano.

En primera instancia, el sistema de la filosofía no estaría completo –al menos de la manera como Kant concibe dicho sistema-- si entre el fundamento del conocimiento (la naturaleza) y la moral (la libertad) no se estableciera también la fundamentación, el principio del arte.

Es pertinente recordar, a este respecto, de modo muy general, el sentido que reviste, para Kant, el término principio: es una condición *a priori* de la conciencia, a través de la cual gesta su contenido propio como actividad espiritual específica. El arte y la belleza, por tanto, como problema filosófico.

Respecto a las influencias filosóficas que convergen en el pensamiento gadameriano, a saber, la ‘fusión de horizontes’ como él mismo Gadamer las llama, tenemos que recordar, en primer lugar, el influjo de los pensadores griegos: Platón y Aristóteles.

Dentro de la ‘fusión de horizontes’ que incide en el pensamiento gadameriano, habría también que mencionar a Dilthey, Nietzsche, Scheler, Plessner, Gehlen. Y en cuanto al predominio evidente de la continuidad entre presente y pasado y entre los distintos momentos de la tradición, no podemos olvidar la conexión que el círculo hermenéutico hace de Kant y de Hegel.

En Hans Georg Gadamer, Breslau, 1900 (hoy Wroclaw), encontramos formulaciones como ésta: “[...] el aspecto hermenéutico es tan amplio que necesariamente incluye la

experiencia de lo bello en la naturaleza y el arte”*, y esta otra: “La estética debe subsumirse en la hermenéutica” (*Verdad y método*, 1999, pág. 217).

Mi planteamiento, pues, en lo tocante a la vinculación estética entre Kant y Gadamer se desglosará en base a los siguientes temas: 1) aislamiento del problema estético: el sentimiento; 2) el principio: la finalidad sin fin; 3) el cuasi-objeto: lo bello, lo sublime; 4) la noción de juego y su nexa con el arte.

* ('Estética y hermenéutica' en **Revista de Filosofía**, n.º 12, 1996, pág.

1. Traducción: Francisco Zúñiga García)

Desarrollo

1) El aislamiento del problema estético: el sentimiento

Se ha llegado aquí al momento en el que, reconocido el arte como un aspecto original de la cultura, establecido el sentimiento estético como distinto del conocer y de la moralidad, hay que plantearse de modo más directo el problema siguiente:

El tratamiento kantiano del problema del arte y de la belleza vuelve a proponer el problema más general del conocimiento más allá de la dicotomía entre mundo sensible y mundo inteligible, entre fenómeno y nóumeno, entre necesidad y libertad, el cual pareció detenerse en la *Crítica de la razón pura* y la *Crítica de la razón práctica* respectivamente [...] Ahora la *Crítica del juicio* avanza la posibilidad de acuerdo entre uno y otro mundos, sea igualmente sobre un plano que no pone en discusión ni la estructura rigurosamente trascendental del conocimiento teórico ni el carácter postulador de la certeza moral [...] Se trata, por consiguiente, para Kant, ante todo, de observar cómo una tercera facultad, distinta ya de la facultad de conocer, ya de la facultad de desear, permite en el sujeto, el encuentro entre los dos mundos.¹

Esta facultad que no conoce y no desea, esta facultad cuya dimensión es subjetiva (aunque se trata de un subjetivismo trascendental; no de un subjetivismo empírico), es el sentimiento.

Ahora bien, si esta facultad no tiene algún poder cognoscitivo, ¿cómo es posible expresarse en términos de 'gusto', es decir, en términos precisamente de placer y displacer como son los que se refieren al campo estético? "El juicio de gusto no es pues, un juicio de conocimiento; por lo tanto, no es lógico, sino estético, entendiéndose por esto aquel cuya base determinante *no puede ser más que subjetiva*" (Kant, *Crítica del juicio*, 2007, § 1, pág. 114). No obstante, reconocer el carácter subjetivo del juicio de gusto, o sea, del juicio estético, no es indicativo de una renuncia a la universalidad; por esto, no tienen razón los empiristas que reducen la belleza a la percepción sensible y, en consecuencia, pierden de vista el carácter de universalidad, ni los racionalistas, que conciben la belleza como un concepto confuso y por este motivo la distinguen, así, de la sensación, pero la asimilan al saber. Al parecer, pues, las controversias sobre los problemas referidos al gusto no pueden decidirse ni por argumentación ni por demostración.

¹ Givone, Sergio, *Storia dell'estetica*. Traducción inédita: Armando Héctor Perea Cortés. Editori Laterza. Roma-Bari, 1988, pág. 33

Por otra parte nuestro esbozo de la historia del concepto habrá mostrado con suficiente claridad que en cuestiones de gusto no deciden las preferencias articulares, sino que desde el momento en que se trata de un enjuiciamiento estético se eleva la pretensión de una norma supraempírica. Habrá que reconocer que la fundamentación kantiana de la estética sobre el juicio de gusto hace justicia a las dos caras del fenómeno, a su generalidad empírica y a su pretensión apriorista de generalidad.²

En Kant, se pueden distinguir tres tipos o especies de a priori: 1) el a priori *de la intuición* (es decir, el que determina las formas generales de la experiencia); 2) el a priori *de los principios* (esto es, el que se refiere al contenido de la experiencia) y 3) el a priori *de las ideas* (o sea, el que asume la tarea que le compete a la conciencia). Si se ha seguido con detenimiento y atención las formulaciones kantianas hasta aquí vertidas, tenemos que sacar en conclusión que los juicios estéticos no expresan un modo de *ser* de las cosas, ni tampoco un modo de *hacerlas*; sino un modo de *sentirlas*.

El a priori estético no puede ser entonces, ni el a priori de la intuición (forma de la experiencia), ni el a priori de los principios (contenido de la experiencia), sino el a priori de la idea, la finalidad.

Se ha hablado más atrás –siguiendo en esto a Kant-- que el carácter de universalidad, la aspiración a ella, no se elimina por el sólo hecho de haber reconocido como rasgo distintivo del juicio de gusto, lo subjetivo. Con todo, no he abundado más en relación con esta dificultad. De la misma forma, se ha desembocado a la concepción del a priori estético entendido como finalidad. Pero no he precisado en qué sentido o de qué tipo es esta finalidad. Agregaría, antes de pasar a desbrozar los puntos anteriores, lo relativo al aspecto del interés o desinterés en el juicio de gusto. Kant dice en el § 2 de la *Crítica del juicio*:

²Gadamer, Hans Georg, *Verdad y método*. Fundamentos de una hermenéutica filosófica. Traducen: Ana Agud Aparicio y R.D. Agapito. Ediciones Sígueme - Salamanca, 1999, pág. 76.

La satisfacción que determina el juicio de gusto es desinteresada. Llámase interés a la satisfacción que unimos con la representación de la existencia de un objeto [...] Se ve fácilmente que cuando digo que un objeto es *bello* y muestro tener gusto, me refiero a lo que de esa representación haga yo en mí mismo y no a aquello en que dependo de la existencia del objeto. Cada cual debe confesar que el juicio sobre belleza en el que se mezcla el menor interés es muy parcial y no es juicio puro de gusto.³⁷

Con respecto al problema de la universalidad –real o supuesta-- del juicio de gusto, habría que traer a reflexión la proposición kantiana de que “la universalidad de la satisfacción es representada en un juicio de gusto sólo como subjetiva” Kant, *Crítica del juicio*, parágrafo 8, 2007, pág. 126. Este planteamiento considerado en sí mismo, es abstracto; no lo es tanto, si recordamos que el sentimiento es una facultad que no conoce ni desea, consecuentemente, no descansa en concepto alguno, ni depende de la voluntad exclusivamente. Así, pues, la universalidad estética no tiene validez lógica, sólo *validez universal subjetiva*.

Justamente, por eso, la universalidad estética que se añade a un juicio ha de ser de una especie particular, porque el predicado de la belleza no se enlaza con el concepto del *objeto*, considerado en su total esfera lógica, sino que se extiende ese mismo predicado sobre la esfera total *de los que juzgan*.⁴

La expresión “finalidad subjetiva” (Kant, *Crítica del juicio*, 2007, parágrafo 15) referida por Kant al juicio de gusto exige también, ciertamente, una dilucidación. ¿De qué finalidad se trata? ¿Será una finalidad remitida a la naturaleza? No, puesto que una finalidad así considerada excluiría –o por lo menos no le reconocería su dimensión fundamental-- al sujeto. La finalidad de la naturaleza, entonces, en cuanto que trata o se refiere a objetos, no puede ser más que objetiva. En cambio, la finalidad estética no tiene que ver con el conocimiento de objetos, sino con aquello que nos place o

³⁷Kant, *Crítica del juicio*, 2007, § 2, pp. 115-116

⁴Kant, *Crítica del juicio* 2007, § 8, pág. 127

desagrada. Por consiguiente, la finalidad estética tiene que ser una finalidad –al igual que la universalidad-- de orden subjetivo.

He dicho, con Kant, que la finalidad estética nos remite a lo que nos place o desagrada. Conviene, empero, distinguir lo bello de lo agradable.

Lo agradable, lo bello, lo bueno, indican tres relaciones diferentes de las representaciones con el sentimiento de placer y dolor, con referencia al cual nosotros distinguimos unos de otros los objetos o modos de representación [...] *Agradable* llámase a lo que *deleita*; *bello*, a lo que sólo *place*; *bueno*, a lo que es *apreciado*, *aprobado*, es decir, cuyo valor objetivo es asentado. El agrado vale también para los animales irracionales; belleza, sólo para los hombres, es decir, seres animales, pero racionales [...]; pero lo bueno para todo ser racional en general [...]. Puede decirse que, entre todos estos tres modos de la satisfacción, la del gusto en lo bello es la única satisfacción desinteresada y *libre*, pues no hay interés alguno, ni el de los sentidos ni el de la razón que arranque el aplauso.⁵

Volviendo al asunto de la finalidad, se ha establecido que el tipo de finalidad que corresponde al juicio de gusto es de índole subjetiva. Esto no nos dice aún gran cosa. Faltaría distinguir un poco más a fondo la finalidad subjetiva de la objetiva. En palabras de Kant (parágrafo 15), la finalidad objetiva se despliega en dos niveles, a saber: 1) finalidad objetiva externa (es decir, la *utilidad*) y 2) finalidad objetiva interna (es decir, la *perfección* del objeto).

Ahora bien: el juicio de gusto es un juicio estético, es decir, de tal índole que descansa en bases subjetivas, y cuyo fundamento de determinación no puede ser concepto alguno; por lo tanto, tampoco el de un fin determinado. Así, mediante la belleza, como finalidad formal subjetiva, no es pensada en modo alguno una perfección del objeto como finalidad supuesta formal, pero, sin embargo, objetiva...⁶

⁵Kant, *Crítica del juicio*, 2007, § 5, pp.121-122

⁶Kant, *Crítica del juicio*, 2007, § 15, pág. 143

A saber, si en la belleza no puede ser pensada 'en modo alguno una perfección del objeto', esto significa que la belleza no tiene que ver con la finalidad objetiva interna; y con relación a la finalidad objetiva externa, o sea, la utilidad, se puede colegir, por lo anteriormente asentado, que un juicio de belleza que mezcle 'el menor interés es muy parcial y no es un juicio puro de gusto'. En suma, la belleza no es más que la expresión de esta 'finalidad sin fin', de esta 'universalidad sin concepto', de este 'placer sin interés'. En cuanto a que no tiene que ver ni con un fin, ni con un concepto, ni con un interés, sino únicamente con la satisfacción de armonizar la espontaneidad de la imaginación y la legalidad del intelecto, ella se manifiesta a través del 'libre juego de las facultades': y esto vale tanto para la belleza 'libre' (la de una flor, de un arabesco, de una melodía) la cual, precisamente, excluye cualquier referencia a un fin, un concepto o un interés; como para la belleza 'adherente' (la de un hombre o la de una construcción arquitectónica).

2) El principio: la finalidad sin fin

Las vicisitudes por las que la estética como disciplina autónoma ha atravesado desde su nacimiento (segunda mitad del siglo XVIII incluyen la reducción del valor gnoseológico de la experiencia estética. En la transición del iluminismo al romanticismo, y después con la teoría hegeliana del arte, esta caracterización aconceptual se radicaliza. Con Kant, se ponen las bases para la subjetivación del juicio de gusto. En la medida en la cual lo bello (que en Kant no se refiere únicamente a lo bello artístico, sino incorpora, de manera destacada, lo bello natural) 'es aquello que place sin concepto', la experiencia estética se prepara para devenir una relación puramente subjetiva de nuestra facultad de placer o displacer con un ámbito de experiencias que reingresan esencialmente en la categoría de las apariencias.

El otro aspecto a considerar y es el que le da título a este segundo apartado, se refiere al problema de la finalidad. Kant le dedica a este asunto las observaciones siguientes: "Así, pues, donde se piensa no sólo el conocimiento de un objeto, sino el objeto mismo (su forma o existencia) como efecto posible tan sólo mediante un

concepto de este último, allí se piensa un fin” (Kant, *Crítica del juicio*, 2007, §10, pág.133). ¿Significa esta declaración kantiana que si el juicio de gusto no alude a conceptos (ya que ‘lo bello es lo que place sin concepto’) ni a existencias, pues las experiencias, si así puede llamárselas se ligan más con las apariencias que con existencias efectivas, entonces, la finalidad estética tendrá que ser considerada una finalidad sin fin?

En resumidas cuentas, el juicio de gusto, como finalidad sin fin, no alude a algo objetivo. Una finalidad sin fin es una finalidad *sin objeto*.

Decir: ‘esa flor es bella’, vale tanto como proclamar su propia pretensión a la satisfacción de cada cual. Por el agrado de su olor, no tiene pretensión alguna. A unos regocija ese olor; a otros les ataca la cabeza: ¿qué deberá uno suponer, según esto, como no sea que la belleza debe ser tenida por una propiedad de la flor misma, que no se rige según la diferencia de las cabezas y de tantos sentidos, sino según la cual estos han de regirse cuando quieran juzgar sobre ella? Y, sin embargo, no es así, *pues en eso, precisamente consiste el juicio de gusto: en que llama bella una cosa sólo según la propiedad en que ella se acomoda con nuestro modo de percibirla.*⁷

La belleza, entonces, no es una propiedad de las cosas en sentido objetivo. La belleza consiste, según Kant, en la forma como una cosa ajusta con nuestro modo de percibirla. Tal es la característica primera del juicio de gusto. La segunda característica del juicio de gusto establece que éste, en modo alguno, puede ser determinado por bases de demostración. En este sentido Kant afirma: “No es posible principio alguno objetivo del gusto” (Kant, *Crítica del juicio*, § 34, pág. 208). Acerca de lo agradable, lo bello y lo bueno –habiendo señalado algunas distinciones importantes más atrás-- me gustaría sólo agregar que, tampoco es estética la finalidad que encontramos en lo agradable, porque en esta clase de cosas existe un fin determinado que indica ‘lo que

⁷ Kant, Emmanuel, *Crítica del juicio*. Traducción directa del alemán por Manuel García Morente. EDITORIAL TECNOS (GRUPO ANAYA, S. A.), Madrid, 2007, § 32, pág. 204. Las cursivas finales son mías.

place a los sentidos en la sensación', que excita el deseo y un interés en la existencia de la cosa. La finalidad estética tampoco se refiere al fin en sí, pues éste es un bien, un concepto que determina el juicio ético. Así, pues, no hay de otra, la finalidad estética será una finalidad sin fin. En términos más llanos se podría decir que el arte no es ni bueno, ni útil, ni agradable; el arte no tiene fin alguno, y, sin embargo, encierra una finalidad: el arte no es simple mecanismo ni se reduce a ser escuetamente oficio, sino es espíritu y libre juego de las facultades.

Con referencia a las conclusiones a las que he llegado hasta aquí, siguiendo lo más fielmente posible el pensamiento de Kant, Hans Georg Gadamer nos puntualiza (*Verdad y método*, 1999, pág. 72) que la aparición del concepto de gusto en el siglo XVII con una función social vinculatoria entra en una línea de filosofía moral que puede perseguirse hasta la antigüedad. En opinión de Gadamer, Kant,

Restringe el concepto de gusto al ámbito en el que puede afirmar una validez autónoma e independiente en calidad de principio propio de la capacidad de juicio; y restringe a la inversa el concepto del conocimiento al uso teórico y práctico de la razón. La intención trascendental que le guiaba encontró su satisfacción en el fenómeno restringido del juicio sobre lo bello (y lo sublime), y desplazó el concepto más general de la experiencia del gusto, así como la actividad de la capacidad de juicio estética en el ámbito del derecho y de la costumbre, hasta apartarlo del centro de la filosofía.⁸

Con cierto tono de reproche, Gadamer señala (*Verdad y método*, 1999, pág. 73) que el emplazamiento llevado a cabo por Kant, removió la base de sustentación de los estudios histórico-filológicos, esto es, quedó cerrado el camino que hubiera permitido reconocer a la tradición, cuyo cultivo y revisión consintieran a esos estudios el acceso a su fundación metodológica bajo el nombre de 'ciencias del espíritu' en su pretensión específica de verdad al lado de las llamadas ciencias naturales. Pero, habría que considerar la otra cara de la obra kantiana.

⁸ Gadamer, *op. cit.*, pág. 73.

3) El cuasi-objeto: lo bello y lo sublime

Me gustaría, para el abordaje de este punto, antes de entrar al tratamiento de un orden más rigurosamente filosófico, comenzar con una breve mención histórica respecto a la suerte que han corrido los conceptos de lo bello y lo sublime. Tocante al concepto de lo bello pudiera decirse lo siguiente:

...en el siglo XVIII compartía con el concepto de lo sublime una posición central dentro de la problemática estética, y de la cual, a lo largo del siglo XIX acabaría por ser completamente eliminado por la crítica estética al clasicismo, fue antes un concepto metafísico universal y tuvo dentro de la metafísica, esto es, de la teoría general del ser, una función que no estaba en modo alguno restringida a lo estético en sentido estricto. Veremos más tarde que también este viejo concepto de lo bello puede ponerse al servicio de una hermenéutica abarcante como la que nos ha resultado a partir de la crítica al metodologismo de las 'ciencias del espíritu'.⁹

Sobre el concepto de lo sublime, se tiene la información de que el tratado titulado *Sobre lo sublime*, atribuido a Longino es uno de los primeros escritos sobre este concepto.

El escrito en cuestión ejerció considerable influencia en todas las épocas. En 1674 fue traducido por Boileau, el cual le agregó varias observaciones, que no se apartan fundamentalmente de la mencionada concepción de la sublimidad. Solamente en el siglo XVIII parece haberse introducido un cambio radical en la interpretación de nuestro concepto.¹⁰

Lo bello en la naturaleza o en el arte posee un mismo y único principio a priori, y éste se encuentra enteramente en la subjetividad. Aún más con la transposición del

⁹H.-G. Gadamer, *Verdad y método*, 1999, pág. 570

¹⁰Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, 1965. T. II, pág. 732

subjetivismo desde lo estético a lo artístico se sella el certificado de nacimiento de la modernidad.

Resulta muy significativo que el juicio de gusto, esto es, el encontrar bello algo visto en el fenómeno y exigido a todos como tal, fuera ilustrado primariamente por Kant mediante la belleza natural y no mediante la obra de arte [...] Lo hizo con la célebre fórmula de la 'satisfacción desinteresada' que es el goce de lo bello. Evidentemente, 'satisfacción desinteresada' quiere decir aquí: no tener ningún interés práctico en lo que se manifiesta o en lo representado.¹¹

Se ha dicho que Kant encuentra el contenido de lo bello en la naturaleza (una *cosa bella*, una *flor bella*), y el de lo sublime, en la moralidad, que se opone a la naturaleza. Es hasta el párrafo 44 de la *Crítica del juicio* cuando Kant habla del *arte bello*. Más adelante (en el párrafo 48 de la citada obra), el autor de *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* asevera:

Una belleza de la naturaleza es una *cosa bella*; la belleza artística es una *bella representación de una cosa*". Ahora, ¿qué tanto lo bello es una resultante original de la naturaleza, pero también de la moralidad? Y, asimismo, ¿lo sublime como manifestación de mi libertad, revela necesariamente que todo el peso cae del lado de la moral? ¿No será más bien que nos enfrentamos a nosotros mismos como *homo noumenon* en oposición al *homo phoenomenon*? Si la belleza no es una resultante, por lo menos, símbolo de la moralidad sí es.¹²

De todos modos, Kant, por lo que respecta "de su crítica a la filosofía inglesa del sentimiento moral, no podía desconocer que este fenómeno del sentimiento moral está emparentado con lo estético. En cualquier caso, donde llama al placer por la belleza de la naturaleza 'moral por parentesco', puede decir del sentimiento moral, de este efecto de la capacidad de juicio práctico, que es una complacencia a priori". (*Verdad y*

¹¹ Gadamer, Hans Georg, *La actualidad de lo bello*. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Ediciones Paidós. Barcelona-Buenos Aires-México. 1991, págs. 58, 59 y 60.

¹²*Crítica del juicio*, párrafo 59

método, nota, pág. 77). En cuanto a qué tanto el contenido de lo sublime tenga que ver con la naturaleza, considérese lo que el propio Kant dice:

Si la naturaleza ha de ser juzgada por nosotros dinámicamente como sublime, tiene que ser representada como provocando el temor (aunque no, recíprocamente, todo objeto que provoque temor es, en nuestro juicio estético, tenido por sublime), pues en el juicio estético (sin concepto), la superioridad sobre obstáculos puede ser juzgada solamente según la magnitud de la resistencia [...]. Así, pues, para el juicio estético, la naturaleza puede valer como fuerza, y, por tanto, como dinámico-sublime, sólo en cuanto es considerada como objeto de temor.¹³

Sin entrar, por el momento, en el problema de si la belleza natural es o no superior respecto a la del arte, a lo que sí procederé es al señalamiento de que la belleza natural muestra una pureza no intelectualizada.

Sin embargo, la esencia del arte no se pone suficientemente al descubierto por el mero contraste con la belleza natural. Si sólo se representase bellamente el concepto de una cosa, esto volvería a no ser más que una representación ‘escolar’, y no satisfaría más que *una* condición ineludible de toda belleza. Pero precisamente también para Kant el arte es más que ‘representación bella de una cosa’: es representación de *ideas estéticas*, esto es, de algo que está más allá de todo concepto. En la idea de Kant es el concepto del genio el que formula esta perspectiva.¹⁴

El genio, para Kant, es la disposición innata a través de la cual ‘la naturaleza da la regla al arte’. Esto significa que los productos artísticos son bellos cuando tienen la apariencia de la naturaleza y, preséntanse como productos no del arbitrio sino más bien de la propia legalidad interna, representan allí una especie de prolongación *natural*. Pero esto significa además que la naturaleza muestra, ejemplarmente, darse

¹³Kant, E. *op. cit.*, § 28, pág. 180.

¹⁴*Verdad y método*, 1999, pág. 86

a sí misma sus leyes y, por consiguiente, apoyarse sobre un fundamento que es la libertad humana.

En lo sublime, a diferencia de cuanto acontece con lo bello, la naturaleza y la libertad no aparecen inmediatamente de acuerdo; por el contrario, la naturaleza provocando no un sentimiento de placer sino de pena, ofende y oprime la autonomía del sujeto y por eso impide el libre juego de las facultades. Esto ocurre ya cuando la naturaleza exhibe grandezas que superan la capacidad humana de comprensión (sublime matemático) o cuando amenaza sobre el hombre con una fuerza frente a la cual él nada puede (lo sublime dinámico). Pero, procediendo así, la naturaleza suscita en el hombre, de una parte, el conocimiento, que aun la realidad más grande, como, por ejemplo, la serie de los números naturales es comprendida por la idea de infinito que por él es poseída, mientras de la otra, ninguna violencia, ni siquiera aquella que lo podría anonadar, le impide la posibilidad de cometer el mal. En síntesis, lo que se puede decir es que el acuerdo reencontrado, es roto sobre un plano más alto y la humillación del sujeto se transforma en la exaltación de su superioridad y de su autonomía.

Resulta mucho más cercano emplear como principio estético universal el concepto de genio, que Kant desarrolla como principio trascendental para la belleza en el arte. Este satisface mucho mejor que el concepto de gusto el requisito de permanecer invariable con el paso del tiempo. El milagro del arte, la misteriosa perfección inherente a las creaciones más logradas del arte, se mantiene visible en todos los tiempos [...]. La frase kantiana de que 'las bellas artes son artes del genio' se convierte entonces en el axioma básico trascendental de toda estética.¹⁵

4) La noción de juego y su nexos con el arte

La noción de juego exige una caracterización previa al establecimiento de su nexos con el arte. Es menester, además, precisar que abordaré el problema del juego entendido, ante todo, en su significación como

¹⁵Gadamer, H. –G., *Verdad y método*, 1999, pág. 93

fenómeno cultural. Por principio, pues, se podría decir que “el juego en cuanto tal, traspasa los límites de la ocupación puramente biológica o física. Es una función llena de sentido” (Huizinga, Johan, *Homo Ludens* 2007, pág. 12).

Una proposición como: *El juego es lo no serio*, resulta provocadora, y, por ende, fácilmente encuentra respuesta, aunque no sea necesariamente meditada y argumentada. En cambio, la proposición: *Todo juego es, antes que nada, una actividad libre*, reclama un mínimo de razonamiento, de indagación teórica. Siguiendo este orden de ideas, lo que a continuación intentaré será, justamente, buscar cómo sustentar la aseveración anterior (ya aceptándola enteramente o matizándola).

En primer lugar, hay que proceder a una fundamentación antropológica del juego. Por otra parte, habría que plantearnos ¿qué tanto comparte el hombre esta “función llena de sentido” que es el juego, con el animal?

“Lo primero que hemos de tener claro es que el juego es una función elemental de la vida humana, hasta el punto de que no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico [...]. Ahora bien, lo particular del juego humano estriba en que el juego también puede incluir en sí mismo a la razón, el carácter distintivo más propio del ser humano consistente en poder darse fines y aspirar a ellos conscientemente, y puede burlar lo característico de la razón conforme a fines. Pues la humanidad del juego humano reside en que, en ese juego de movimientos, ordena y disciplina, por decirlo así, sus propios movimientos de juego como si tuviesen fines; por ejemplo, cuando un niño va contando cuántas veces bota el balón en el suelo antes de escapársele”.¹⁶

Gadamer, siguiendo en esto a Heidegger, es decir, en un cierto hábito etimologizante, alude al significado original de la palabra juego (*das Spiel*).

¹⁶Gadamer, H. –G., *La actualidad de lo bello*, 1991, págs. 31-32.

Si atendemos al uso lingüístico del término «juego»[...], podemos encontrar las siguientes expresiones: hablamos de juegos de luces, del juego de olas,[...] del juego articulado de los miembros, del juego de fuerzas, del «juego de las moscas», incluso de juegos de palabras[...]. El movimiento que en estas expresiones recibe el nombre de juego no tiene un objetivo en el que desemboque, sino que se renueva en constante repetición.¹⁷

El juego tiene como función –no como fin-- la representación. Jugar es siempre ya un representar. Con todo, el juego consiste en un automovimiento que no tiende a un final o a una meta. Así, pues, el juego como representación quiere decir, autorepresentación, en cuanto que no apunta a algo fuera de ese mismo acto de representación. El movimiento concebido como movimiento y no como otra cosa, tal es el carácter que reviste el juego. Resuenan en estas consideraciones de Gadamer sobre el juego, los ecos de las nociones kantianas de autonomía y desinterés de lo estético. “También se distingue *arte* de *oficio*: el primero llámase libre [...]. Consideran el primero como si no pudiera alcanzar su finalidad (realizarse), más que como *juego*” [...] (Kant, *Crítica del juicio*, parágrafo 43. La cursiva final es mía). Empero, la otra cara del vínculo estético entre Kant y Gadamer nos la hace patente el siguiente pasaje:

[...] nos interesa liberar a este concepto de la significación subjetiva que presenta en Kant y en Schiller y que domina a toda la nueva estética y antropología. Cuando hablamos del juego en el contexto de la experiencia del arte, no nos referimos con él al comportamiento ni al estado de ánimo del que crea o del que disfruta, y menos aún a la libertad de una subjetividad que se activa a sí misma en el juego, *sino al modo de ser de la propia obra de arte*.¹⁸

A toda costa y a todos los niveles, Gadamer insiste en no poner el acento en el aspecto subjetivo del juego. Con semejante dirección, se puede afirmar que todo jugar

¹⁷Gadamer, *Verdad y método*, 1999, pág. 146

¹⁸ Gadamer, H. -G., *Verdad y método*, 1999, pág. 143. Las cursivas son mías.

es un jugar-con. El espectador en un juego deportivo no es sólo un mero observador, sino que *participa* en el juego, es un co-jugador. Gadamer, aplicando estas mismas nociones elementales del juego al ámbito del arte experimental moderno (el teatro), encuentra que uno de los intentos más significativos es la anulación de la distancia como elemento mediador entre la obra y el público. (Véase, Gadamer, Hans Georg, *La actualidad de lo bello*, 1991, pág. 70)*

Ya instalados de lleno en la ontología (el ser) de la obra de arte, resta por despejar su significado hermenéutico. “Nuestra tesis es, pues, que el ser del arte no puede determinarse como objeto de una conciencia estética”, (*Verdad y método*, pág. 161).

“¿Qué consecuencias ontológicas podría tener esto? Si partimos del carácter lúdico del juego, ¿cuál será el resultado para la determinación del modo de ser del ser estético? Por lo menos esto es claro: la representación escénica y la obra de arte entendida desde ella no se reducen a un simple esquema de reglas o prescripciones de comportamiento en el marco de las cuales el juego podría realizarse libremente. El juego que se produce en la representación escénica no desea ser entendido como satisfacción de una necesidad de jugar, sino como la entrada en existencia de la poesía misma. Se plantea así que es esta obra poética según su ser más auténtico, ya que sólo existe al ser representada, en su representación como drama, y sin embargo, lo que de este modo accede a la representación es su propio ser”.¹⁹

*“Una pieza teatral también es un *Spiel*, juego; los actores son *Spieler*, jugadores; la obra no se ‘interpreta’ sino que se ‘juega’: *es wird gespielt*. De este modo el alemán sugiere inmediatamente la asociación entre las ideas de ‘juego’ y ‘representación’, ajena al español” (Gadamer, Hans Georg, *Verdad y método*, pág. 143. Nota del traductor).

¹⁹Gadamer, Hans Georg, *Ibidem*.

Conclusiones

Algunos son los puntos en común que podríamos encontrar, en el ámbito de la estética, entre Kant y Gadamer: por ejemplo, la concepción del arte como juego, la noción kantiana de belleza libre que, a juicio de Gadamer alumbraría el sendero del arte moderno hacia su autosuficiencia. Sin embargo, no son pocos los desacuerdos, en torno al mismo asunto de la estética, por parte de ambos pensadores: entre otros, el carácter agnóstico de algunas formulaciones kantianas, el desarrollo hacia el subjetivismo iniciado por Kant en la nueva estética, el no plantear el problema de la verdad en el campo del arte, sino fundamentar el juicio estético en el a priori subjetivo del sentimiento vital, en la armonía de nuestra capacidad de conocimiento en general. Todos estos son aspectos que Gadamer sopesa pero que, en definitiva, no comparte con Kant.

Un pensador: Kant, que araña el siglo XIX y otro, Gadamer, que muere iniciado el siglo XXI. “La estética debe subsumirse en la hermenéutica” (Gadamer *dixit*) y es, efectivamente lo que este último lleva a cabo con respecto al pensamiento estético de Kant: lo que denominaríamos como *alienación hermenéutica*, esto es, los acercamientos y los distanciamientos de Gadamer con respecto a Kant.

Está en todos los filósofos el carácter peculiar y la caracterización definitoria que le asignan a ciertos términos, nociones o conceptos, Kant no es la excepción, este pensador nos aporta en su tercera crítica vocablos tales como: *gusto, juicio, juicio de gusto, juicio estético, genio, belleza libre, belleza adherente, arte, oficio* (remítanse al glosario incluido en los anexos).

La tercera crítica pretende establecer un puente entre la filosofía teórica y la filosofía práctica kantiana; se trata aquí ya no de la *sensibilidad* abordada por Kant en la sección intitulada por este autor en la primera crítica, a saber, la *Crítica de la razón pura* como Estética Trascendental; ni tampoco del *concepto*, tratado por nuestro autor en la segunda sección de la obra citada y denominada como Analítica Trascendental; sino de una facultad mediadora: la *imaginación* y su expresión respectiva a través del sentimiento.

“Los asuntos de gusto no pueden decidirse ni por argumentación ni por demostración” (Gadamer, *Verdad y método*, pág. 75). La imaginación, a través del sentimiento de placer o dolor establece un puente entre el entendimiento (*Verstand*) y la razón (*Vernunft*), pero no tiene por qué renunciar a la universalidad.

El sujeto empírico se asume, en Kant, como sujeto trascendental, capaz de juicios científicos y prácticos y aun de juicios de gusto de validez universal, mejor dicho, de una universalidad en vías de hacerse.

“Ese estado de un *libre juego* de las facultades de conocer (la intuición, la *imaginación* y el *entendimiento*) en una representación mediante la cual un objeto es dado, debe dejarse comunicar *universalmente*... [parágrafo 9 de la *Crítica del juicio*, la cursiva final es mía].

BIBLIOGRAFÍA

Gadamer, Hans –Georg, *Verdad y método*. Fundamentos de hermenéutica filosófica. Traduce Ana Agud Aparicio y R. D. Agapito. Ediciones Sígueme. España (Salamanca) 1977, 699 pp.

_____, *La actualidad de lo bello*. Traducción de A. Gómez Ramos. Ediciones Barcelona-Buenos Aires Paidós. México, 1991. 58 pp.

Givone, Sergio, *Storia dell'estetica*. Traducción inédita de Armando Héctor Perea Cortés. Editori Laterza Roma-Bari, 1988.

Huizinga, Johan, *Homo Ludens*. Traductor: Eugenio Imaz. Alianza Editorial, S. A., Madrid 2007. 287 p

Kant, Emmanuel, *Crítica del juicio*. Traducción directa del alemán por Manuel García Morente. EDITORIAL TECNOS (GRUPO ANAYA, S. A.), Madrid, 2007, 461 pp.

ANEXOS

FACULTADES TOTALES DEL ESPÍRITU	FACULTADES DE CONOCER	PRINCIPIOS A PRIORI	APLICACIÓN
FACULTAD DE CONO- CER	ENTENDIMIEN- TO	CONFORMIDAD A LEYES	A LA NATU- RALEZA
SENTIMIENTO DE PLACER Y DOLOR	JUICIO	FINALIDAD	AL ARTE
FACULTAD DE DESEAR	RAZÓN	FIN FINAL	A LA LIBER- TAD

Glosario

Agradable (*angenehm*). «Agradable es aquello que place a los sentidos en la sensación» (205). «Agradable llámase a lo que deleita» (210).

Arte (*Kunst*). «Se distingue de *naturaleza*, como hacer (*facere*) de obrar o producir en general (*agere*), y el producto o consecuencia del primero, como *obra* (*opus*). De la segunda, como efecto (*effectus*).»(303). «Como habilidad del hombre, distínguese también de *ciencia* (*poder*, de *saber*), como facultad práctica de facultad teórica, como técnica de teoría» (303). «Se distingue *arte* de *oficio*: el primero llámase libre; el segundo puede también llamarse arte *mercenario*. Consideran el primero como si no pudiera alcanzar su finalidad (realizarse), más que como juego, es decir, como ocupación que es en sí misma agradable, y al segundo considérasele de tal modo que, como trabajo, es decir, ocupación que en sí misma es desagradable (fatigosa) y que solo es atractiva por su efecto (v. gr., la ganancia), puede ser impuesta por la fuerza» (304). Arte *mecánico* es el que ejecuta los actos que se exigen para hacer real un objeto posible (305). Arte *estético* es el que tiene como intención inmediata el sentimiento de placer. El arte estético es o arte *agradable* o *bello*. El arte *agradable* tiene como fin que el placer acompañe a las representaciones como sensaciones, el fin del arte bello es que el placer acompañe a las representaciones como modos de conocimiento (305).

Belleza(*Schönheit*). «*Belleza* es forma de la *finalidad* de un objeto en cuanto es percibida en él *sin la representación de un fin*» (236). «Puede llamarse, en general, belleza (sea natural o artística) la *expresión* de ideas estéticas» (320):

-**libre** (*pulchritudo vaga*). Es la que «no presupone concepto alguno de lo que el objeto deba ser». Sus modos «llámanse bellezas (en sí consistentes) de tal o cual cosa» (229).

- **sólo adherente** (*pulchritudo ad-haerens*). Es la que «presupone un concepto y la perfección del objeto según este». Es una belleza «añadida, como adherente a un concepto (belleza condicionada), a objetos que están bajo el concepto de un fin particular» (229).

Bello (*schön*) «*Bello* [llámase] a lo que sólo place» (210). «Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, *sin interés alguno*. El objeto de semejante satisfacción llámese *bello*» (221). «*Bello* es lo que, sin concepto, place universalmente» (219). «*Bello* es lo que, sin concepto, es conocido como objeto de una *necesaria* satisfacción» (240). «Es lo que en el mero juicio (no, pues, por medio de la sensación del sentido, según un concepto del entendimiento) place» (267). «*Bello* es lo que *place en el mero juicio* (no en la sensación de los sentidos, ni mediante un concepto)» (306).

Bueno (*gut*). «Bueno es lo que, por medio de la razón y por el simple concepto, place. Llamamos a una especie de bueno, *bueno para algo* (lo útil), cuando place solo como medio; a otra clase, en cambio, *bueno en sí*, cuando place en sí mismo» (207). «Lo bueno en absoluto y en todo sentido» es «el bien moral» (209). «*Bueno* [llámase] a lo que es apreciado, *aprobado*, es decir, cuyo valor objetivo es asentado» (210.)

Campo (*Feld*). «Los conceptos, en cuanto se relacionan con objetos, y sin considerar si un conocimiento de los mismos es o no posible, tienen su campo, que se determina solamente según la relación que su objeto guarda con nuestra facultad de conocer en general» (174).

Contento (*Frohsein*). Es «el agrado que proviene de la cesación de una pena» (261).

Ejemplo (*Beispiel*). Es la intuición que corresponde a un concepto empírico y lo expone (351).

Emoción (*Affekt*). A diferencia de las pasiones (v.), las emociones se refieren sólo al sentimiento; son tormentosas y sin premeditación. En la emoción, la libertad de espíritu queda suspendida (272).

Entendimiento (*Verstand*). Se requiere el entendimiento «para la unidad del concepto que une las representaciones» (217). «La facultad de los conceptos, sean confusos o claros, es el entendimiento» (228).

Esfera (*Gebiet, ditio*). Es el conjunto de objetos sometidos a la legislación a priori de los conceptos que les corresponden y de las facultades de conocer requerida para ellos. Es, por tanto, una parte del territorio. La otra parte del territorio que no es esfera

recibe el nombre de domicilio (*domicilium*). «Nuestra facultad completa de conocer tiene dos esferas: la de los conceptos de la naturaleza y la del concepto de la libertad, pues en ambas es legisladora a priori» (174).

Espíritu (*Geist*). «En significación estética, se dice del principio vivificante en el alma» (313).

Esquema (*Schema*). Es la intuición que corresponde a un concepto a priori y lo exhibe o expone (324).

Exaltación (*Schwärmerei*). «Es una ilusión de querer ver más allá de todos los límites de la sensibilidad, es decir, soñar según principios (delirar con la razón)» (275).

Exposición (*Darstellung, exhibitio*). Es «poner al lado del concepto una intuición correspondiente» (192).

Filosofía (*Philosophie*). «La filosofía, en cuanto encierra principios del conocimiento racional de las cosas por medio de conceptos (y no solamente, como la lógica, principios de la forma de pensar en general, sin distinción de los objetos), se divide, como se hace habitualmente, en *teórica* y *práctica*» (171). «Tan lejos como se extienda la aplicación de conceptos a priori se extiende el uso de nuestra facultad de conocer según principios, y con él la filosofía» (174).

Filosofía moral (*Moralphilosophie*). Es una de las dos partes en la que se divide la filosofía. Es la parte práctica; «es la legislación práctica de la razón» (171).

Filosofía natural (*Naturphilosophie*). Una de las dos partes en la que se divide la filosofía. Es la parte teórica. La otra es la filosofía moral (171).

Fin (*Zweck*):

-en general. «El concepto de un objeto, en cuanto encierra al mismo tiempo la base de la realidad de ese objeto, se llama el *fin*» (180). «El fin es el objeto de un concepto, en cuanto éste es considerado como la causa de aquél (la base real de su posibilidad)» (220). «Fin, en general, es aquello cuyo *concepto* puede ser considerado como el fundamento de la posibilidad del objeto mismo» (227).

-fin final (*Endzweck*). «*Fin Final* es el fin que no necesita ningún otro como condición de su posibilidad» (434).

Finalidad (*Zweckmässigkeit*). «La concordancia de una cosa con aquella cualidad de las cosas que solo es posible según fines se llama la *finalidad* de la forma de las mismas» (180). «La causalidad de un *concepto*, en consideración de su *objeto*, es la finalidad (*forma finalis*)» (220). Es la «regularidad de lo contingente» (404).

Finalidad de la naturaleza (*Zweckmässigkeit der Natur*). Hace posible un sistema de la experiencia: «Como las leyes generales de la naturaleza tienen su base en nuestro entendimiento, el cual las prescribe a la naturaleza (aunque sólo según el concepto general de ella como naturaleza), las leyes particulares empíricas, en consideración de lo que en ellas ha quedado sin determinar por las primeras, deben ser consideradas según una unidad semejante, tal como si un entendimiento (aunque no sea el nuestro) la hubiese igualmente dado para nuestras facultades de conocimiento, para hacer posible un sistema de la experiencia según leyes particulares de la naturaleza» (180). «La finalidad de la naturaleza es, pues, un particular concepto a priori que tiene su origen solamente en el Juicio reflexionante (v.)» (181). «Es un principio trascendental (v.)» (181).

Fuerza (*Macht*). «Es una facultad que es superior a grandes obstáculos» (260).

Genio (*Genie*). «Genio es el talento (dote natural) que da la regla al arte. Como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, podríamos expresarnos así: *genio* es la *capacidad espiritual innata* (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte» (307). El genio se exige para la creación de objetos bellos (311).

Gusto (*Geschmack*). Es «la facultad de juzgar lo bello» (203 nota). «Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, *sin interés alguno*. El objeto de semejante satisfacción llámase *bello*» (211). «El gusto [...] es la facultad de juzgar a priori la comunicabilidad de los sentimientos que están unidos con una representación dada (sin intervención de un concepto)» (296). El gusto se exige para «el *juicio* de los objetos bellos como tales» (311).

Idea (*Idee*). «*Idea* significa propiamente un concepto de la razón» (232). Idea estética es «la representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que, sin

embargo, pueda serle adecuado pensamiento algunos, es decir, *concepto* alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible» (313). La idea de la razón es «un concepto al cual ninguna *intuición* (representación de la imaginación) puede ser adecuada» (314). Las ideas de la razón son «*Dios, libertad e inmortalidad*» (474).

Ideal (*Ideal*). Es «la representación de un ser individual como adecuado a una idea» (232).

Imaginación (*Einbildungskraft*). Es la facultad de las intuiciones y junto con el entendimiento, que es la facultad de los conceptos, constituye la condición del Juicio reflexionante (190). Junto al entendimiento es indispensable para todo conocimiento empírico (191). Para el conocimiento se requiere la imaginación «para combinar lo diverso en la intuición» (217). Es la facultad de exposición (244).

Interés (*Interesse*). «Llámase interés a la satisfacción que unimos con la representación de la existencia de un objeto. Semejante interés está, por tanto, siempre en relación con la facultad de desear, sea como fundamento de determinación de la misma, sea, al menos, como necesariamente unida al fundamento de determinación de la misma» (204). Un cierto interés es «una satisfacción en la existencia de un objeto o de una acción» (207).

Juicio estético (*ästhetisches Urteil*). Son los juicios que «se refieren a lo bello y lo sublime de la naturaleza o del arte» (168). Es el juicio que considera «la finalidad del objeto, que no se funda sobre concepto alguno actual del objeto, ni crea tampoco uno del mismo. La forma de tal objeto (no lo material de su representación como sensación) es juzgada, en la mera reflexión sobre la misma (sin pensar en un concepto que se deba adquirir de él), como la base de un placer en la representación de semejante objeto, con cuya representación este placer es juzgado como necesariamente unido, y consiguientemente, no solo para el sujeto que aprehende aquella forma, sino para todo el que juzga en general. El objeto llámase entonces bello, y la facultad de emitir juicios según un placer semejante (consiguientemente, también con valor universal) llámase el gusto» (190). «Si en un juicio las representaciones son solamente referidas al sujeto (o a su sentimiento), este juicio es entonces estético» (204). «Los juicios

estéticos pueden, de igual modo que los teóricos (lógicos), dividirse en empíricos y puros. Los primeros son aquellos que declaran el agrado o desagrado, los segundos, aquellos que declaran la belleza de un objeto o del modo de representación del mismo; aquéllos son juicios sensibles (juicios estéticos materiales); estos (como formales) son los únicos propios juicios de gusto» (223). «El juicio se llama estético también solamente porque su fundamento de determinación no es ningún concepto, sino el sentimiento (del sentido interno) de aquella armonía en el juego de las facultades del espíritu en cuanto puede sólo ser sentida» (228).

Juicio (*Urteilkraft*):

-**en general.** «El Juicio, en general, es la facultad de pensar lo particular como contenido en lo universal» (179). «En el orden de nuestras facultades de conocimiento, forma un término medio entre el entendimiento y la razón» (168).

-**determinante.** «Si lo universal (la regla, el principio, la ley) es dado, el Juicio, que subsume en él lo particular [...] es *determinante*» (179).

-**reflexionante.** «Si sólo es dado lo particular, sobre el cual él [el Juicio] debe encontrar lo universal, entonces el Juicio es solamente *reflexionante*» (179).

-**estético.** Es «la facultad de juzgar la finalidad formal (también llamada subjetiva), mediante el sentimiento de placer o dolor» (193).

-**teleológico.** Es «la facultad de juzgar la finalidad real (objetiva) de la naturaleza, mediante el entendimiento y la razón» (193).

Juicio de gusto (*Geschmacksurtheil*). «El juicio de gusto no es [...] un juicio de conocimiento, por lo tanto, no es lógico, sino estético, entendiendo por esto aquel cuya base determinante no puede ser más que *subjetiva*» (203). «El juicio de gusto determina el objeto, independientemente de conceptos, en consideración de la satisfacción y del predicado de la belleza» (218). «Un juicio de gusto es, pues, puro sólo en cuanto ninguna satisfacción empírica se mezcla es su fundamento de determinación. Pero esto ocurre siempre que el encanto o la emoción tienen una parte en el juicio que ha de declarar algo bello» (224). «El juicio del gusto se distingue del lógico en que este último subsume una representación bajo conceptos del objeto, pero el primero no subsume nada bajo un concepto» (286).

Mal (*Übel*). Es «aquello a lo que nos esforzamos en resistir» (260).

Pasión (*Leidenschaft*). A diferencia de las emociones (v.), las pasiones pertenecen a la facultad de desear; son inclinaciones que dificultan o imposibilitan toda determinabilidad de la voluntad mediante principios; son perseverantes y reflexivas (272).

Placer (*Lust*). «La consecución de todo propósito va enlazada con el sentimiento del placer; y si la condición de la primera es una representación a priori, como aquí un principio para el Juicio reflexionante, en general, entonces también, es el sentimiento de placer determinado por un fundamento a priori y valedero para cada cual» (187).

Poder (*Gewalt*). Es lo mismo que fuerza «aunque este [el poder] es superior a la resistencia incluso de lo que tiene fuerza» (260).

Principio (*Princip, Grundsatz*). «Tan lejos como se extienda la aplicación de conceptos a priori se extiende el uso de nuestra facultad de conocer según principios, y con él la filosofía» (174).

Principio trascendental (*transcendentales Princip*). «Es aquel por el cual se representa la condición universal a priori bajo la cual solamente cosas pueden venir a ser objeto de nuestro conocimiento en general» (181).

Principio metafísico (*metaphysisches Princip*). «En cambio, un principio se llama metafísico cuando representa la condición a priori bajo la cual solamente objetos cuyo concepto debe ser dado empíricamente pueden recibir a priori una mayor determinación» (181).

Precepto (*Vorschrift*). Los preceptos se distinguen de las leyes (como las físicas) en que indican reglas prácticas «la razón de esto es que la voluntad no entra solamente bajo el concepto de naturaleza, sino también bajo el concepto de libertad, con relación al cual los principios del mismo llámense leyes, y forman ellos solos, con sus consecuencias, la segunda parte de la filosofía, saber: la práctica» (172).

Razón pura (*reine Vernunft*). «Puede darse el nombre de *razón pura* a la facultad de conocimiento pro principios a priori» (167).

Regla (*Regel*). «Todas las reglas técnico-prácticas (es decir, las del arte y de la habilidad en general, o también de la prudencia, como la habilidad de tener influencia

sobre los hombres y sus voluntades), en cuanto a sus principios descansan sobre conceptos, deben contarse solo como corolarios de la filosofía teórica» (172).

Religión (*Religion*). Es el «conocimiento de nuestros deberes como mandatos divinos» (481).

Respeto (*Achtung*). Es «el sentimiento de la inadecuación de nuestra facultad para la consecución de una idea, *que es para nosotros ley*» (257).

Sentimiento (*Gefühl*). «Pero entendemos [...] bajo la palabra sensación (v.), una representación objetiva de los sentidos; y para no correr ya más el peligro de ser mal interpretado, vamos a dar el nombre, por lo demás usual, de sentimiento a lo que tiene siempre que permanecer subjetivo y no puede de ninguna manera constituir una representación de un objeto. El color verde de los prados pertenece a la sensación *objetiva*, como percepción de un objeto del sentido; el carácter agradable del mismo, empero, pertenece a la sensación subjetiva, mediante la cual ningún objeto puede ser representado, es decir, al sentimiento, mediante el cual el objeto es considerado como objeto de la satisfacción (que no es conocimiento del objeto)» (206).

Sensación (*Empfindung*). «Cuando una determinación del sentimiento de placer o de dolor es llamada sensación, significa esta expresión algo muy distinto de cuando llamo sensación a la representación de una cosa (por los sentidos, como una receptividad perteneciente a la facultad de conocer), pues, en este último caso, la representación se refiere al objeto, pero en el primero, solo al sujeto, sin servir a conocimiento alguno, ni siquiera a aquel por el cual el sujeto se *conoce a sí mismo*» (206).

Símbolo (*Symbol*). Una hipotiposis es simbólica «cuando bajo un concepto que sólo la razón puede pensar, y del cual ninguna intuición sensible adecuada puede darse, se pone una intuición en la cual el proceder del juicio es solamente análogo al que observar en el esquematizar, es decir, que concuerda con él solo según la regla de ese proceder y no según la intuición misma; por lo tanto, solo según la forma de la reflexión y no según el contenido» (351).

Sublime (*Erhaben*). «*Sublime* llamamos lo que es *absolutamente grande*» (247).

«Sublime es aquello en comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña» (250).

«Sublime es lo que, sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu

que supera toda medida de los sentidos» (250). «*Sublime* es lo que place inmediatamente por su resistencia contra el interés de los sentidos» (267). «Es un objeto (de la naturaleza) cuya *representación determina el espíritu a pensar la inaccesibilidad de la naturaleza como exposición de ideas*» (268).

Superstición (*Aberglaube*). Se distingue de la religión en que «funda en el espíritu, no la veneración a lo sublime, sino el temor y el miedo del ser todopoderoso a cuya voluntad se ve sometido el hombre atemorizado, sin apreciarlo, sin embargo, altamente; de lo cual, por cierto, no puede nacer seguramente otra cosa que la solicitud del favor, la adulación, y no una religión de la buena conducta en la vida» (264). Es el mayor prejuicio y «consiste en representarse la naturaleza como no sometida a las reglas del entendimiento, por su propia ley esencial, le pone a la base» (294).

Técnica de la naturaleza (*Technik der Natur*). Es «el proceder (la causalidad) de la naturaleza, causa de lo semejante a fines que en sus productos encontramos». Se divide «en *intencional (technica intentionalis)* y *no intencional (technica naturalis)*. La primera debe significar que la facultad productiva de la naturaleza, según causas finales, debe ser tenida por un modo particular de la causalidad; la segunda, que en el fondo es totalmente idéntica al mecanismo de la naturaleza» (390-391).

Temor (*Furcht*). Se experimenta ante aquello frente a los que quisiéramos resistirnos como un mal, pero nuestra facultad no es capaz de resistirlo (260).

Teología física (*Physikotheologie*). «Es el ensayo de la razón de sacar de los fines de la naturaleza (que no pueden ser conocidos más que empíricamente) conclusiones sobre la causa suprema de la naturaleza y sus atributos» (436).

Teología moral (o ético-teología) (*Moraltheologie, Ethikotheologie*). Es «el ensayo de sacar del fin moral de seres racionales en la naturaleza (que puede ser conocido a priori) conclusiones sobre aquella causa [suprema de la naturaleza] y sus atributos» (436).

Territorio (*Boden, Territorium*). El t. de uno o más conceptos y de la facultad de conocimiento requerida para él o ellos es el conjunto de objetos cuyo conocimiento es posible para nosotros. Es una parte del campo (v.) (174).

Voluntad (*Wille*). La voluntad, como facultad de desear, es una de las diversas causas naturales en el mundo; es, a saber: la que obra según conceptos. (171) «La facultad de desear, en cuanto es determinable solo por conceptos, es decir, por la representación de obrar según un fin, sería la voluntad (220).»

Una posible aproximación al arte moderno, arte contemporáneo y arte posmoderno por María del Carmen Calderón Nava

Semblanza

Resumen:

Palabras clave:

Abstract:

Keywords:

Sería muy fácil comenzar este breve ensayo con una presentación histórico cronológica en donde explicando ideas clave utilizadas por la historia del arte se enunciaran estancos de los tipos de arte mencionados en el título, y aunque se hacen referencia a épocas históricas para su mejor comprensión, se pretende favorezca a develar las contradicciones que propician que se denominen como tales, y ayudar a entender el sentido procesual del arte más allá de posturas historicistas superando un plano meramente descriptivo y formal.

Por tanto, se eligió el pretender exponer las razones de ser y hacer visible (y de ser posible legible) aquello que da sentido a los diferentes puntos de vista y perspectivas de las denominaciones arte moderno, contemporáneo y posmoderno con el objeto de propiciar algún tipo de motivación y/o reflexión que propicie a clarificar la cosmovisión del entorno en el que estamos insertos.

Las primeras apariciones del arte moderno se sitúan cuando se da un cuestionamiento y, por ende, un primer resquebrajamiento (todavía no es ruptura), ante lo que se consideraban representaciones de lo institucional, lo establecido, lo correcto.

Estas incipientes manifestaciones estaban vinculadas con las vanguardias las cuales llevaban como símbolo lo subversivo, esto es, cuando lo correcto es hacer lo incorrecto, problematizar, romper las buenas conciencias. Los artistas serían los primeros militantes ante estas nuevas formas de representación, de nuevos mecanismos, significados, contenidos.

Pero estos cuestionamientos no significaban que no les importara el status, el poder o el privilegio, sino que lo que ponían en duda era la creencia de que los cánones de la representación en el arte pictórico, eran para siempre, con el carácter de verdades absolutas, perennes e imperturbables. Esto era lo que se cuestionaba de fondo.

La transgresión en el arte moderno era totalmente intencional, explosiva y expansiva. Sus propósitos eran claros, reivindicar a su propia época en cuanto lo que tiene de innovación, hay una creación continua que opone el presente al pasado. La temporalidad se vuelve espiral con una rapidez nunca percibida pero que todavía, a diferencia del arte contemporáneo y posmoderno, se cree capaz de realizar apreciaciones justas. Se transgrede pero aún se quiere ser parte de aquello que se cuestiona.

En el llamado “arte moderno” empiezan a jugar un papel muy importante para su esclarecimiento tanto los dispositivos de producción y distribución como los actores que intervienen en cada etapa del proceso, de ahí que empiecen a sobresalir los críticos y los nuevos intermediarios (comerciantes y galeristas) ya que contribuían (y lo siguen haciendo) a validar las actividades y manifestaciones artísticas. ⁽¹⁾

Asimismo, se descubre al espectador con un papel preponderante, auspiciado, aunque direccionado, por los medios de comunicación.

A pesar de los tintes ideológicos en función de la cultura a tratar, se comienzan a dar las condiciones de posibilidad para tener nuevas actitudes frente a las innovaciones culturales y sociales. (De hecho, hay artistas posmodernos que denominan su arte como una forma de vida diferente).

En la llamada época del arte moderno, cada movimiento artístico trata de aseverar una determinada idea (aunque esta aseveración la negarían los conceptualistas) y, a partir de ésta, proclamar representaciones y conceptos. Es por eso que esta etapa de

la historia del arte está inundada de declaraciones, manifiestos, y toda una pléyade de documentos.

A partir del arte moderno, la representación juega entre lo que puede ser objeto de representación y lo que no es. Entre lo lícito y lo ilícito, lo público y lo privado con lo que se cuestiona como los diferentes aparatos históricos del arte han utilizado a las imágenes como baluartes de las características nacionales, raciales e incluso de género.

La pluralidad de movimientos dentro de esta era hizo que muchos artistas no sólo pertenecieran a un solo movimiento, sino que tomaban ideas de cada uno y, a partir de ahí, las manejaban a su arbitrio, por ejemplo el caso de Picasso o de Fernando Léger.

Característica fundamental del arte moderno es que los pintores dejan de representar el mundo. El tema del arte son los instrumentos que usa la propia pintura para sus representaciones. Los medios de la representación se vuelven el objeto de la representación, es decir, hay un cambio en la conciencia, en un nuevo nivel de conciencia que se ve en la pintura en la discontinuidad, lo que se da es solo **una reflexión sobre los diferentes métodos de representación.**

Lo anterior significa que si el Renacimiento nos había acostumbrado a que las representaciones visuales pictóricas se parecieran a lo que vemos en la realidad, al grado que si algo no es reconocible o identificable con la realidad no nos pareciera bien hecho, el arte moderno no cree que se tenga que representar nada que sea representable, por tanto, lo que representa son el color por el color mismo, al igual que la forma, la superficie, las texturas, la creación de nuevas pigmentaciones etc., es decir, los instrumentos que apoyaban a representar algo, son ahora lo que se representa.

Cada grupo que representaba alguna idea consideraba que tenía en su poder la verdad del arte y consideraba a los otros movimientos como no verdaderos. Cada estilo creía tener la verdad la cual, según los artistas, crearían un nuevo tipo de orden en el arte. Cada uno pensaba: “el arte es “x” y todo lo que no sea “x” no es arte.” Cada movimiento recuperaba, descubría o revelaba su verdad. En el fondo cada movimiento

contribuía a una filosofía de la historia que definía el significado de la historia como un estado final que era el verdadero arte.

Pero surgía el problema que las personas que veían esto no entendían qué pasaba, por lo que los artistas decidieron hacer declaraciones, manifiestos, explicaciones que supuestamente decían lo que se tenía que entender, pero que quede claro, hablamos de entender no de gozar lo que estoy viendo.

Es por esto que algunos críticos e historiadores denominan a la era del arte moderno como la “era de los manifiestos”. **El manifiesto singularizaba el arte y lo justificaba como si fuera lo único, y lo único verdadero.**

Aún en contra de líneas de tiempo podemos situar cómo el arte moderno se sitúa aproximadamente de 1890 a los años sesenta del siglo XX. Esta caracterización se puede hacer ya que el arte moderno siempre implica **un estilo y un periodo**. De esta manera parte de los movimientos del arte moderno son: Fauvismo, Expresionismo, Cubismo, Purismo, Orphismo, Futurismo, Verticismo, Dadaísmo, Suprematismo, Pop art, De Stijl, Constructivismo, Expresionismo abstracto, Arte cinético, Pop art, Minimalismo etc.

No obstante, como no era válido decir que un determinado estilo es la esencia verdadera del arte, ya que esto implica que todo lo demás es falso, se percibe que los herejes impiden el avance de la historia, por lo que ahora se necesitaba de otra práctica crítica.

Si tratamos por fines didácticos de esbozar la entrada al arte contemporáneo, nos podemos situar a partir de los años setentas, cuando se comienza a hablar del fin del arte, es decir, se considera que **ya no hay que justificar ni buscar la verdad en la obra de arte.**

Hablar de fin del arte es hablar de empezar a tener acceso a la conciencia de la verdadera naturaleza del arte; (aunque en la práctica se comienza a hablar de arte contemporáneo).

Esto se debe a que se parte de que antes se podía tomar como referente lo que existía de manera previa, ahora no, **no hay etapa previa ni etapa siguiente.** Decir

que el arte ha llegado a su fin es decir que ese tipo de arte ya no tiene una crítica lícita, que ya no existe un **arte históricamente prefijado** y entonces entramos al arte contemporáneo.

El **arte contemporáneo** no hace referencias al arte del pasado como algo de lo que se tenga que liberar.

Su estructura consiste no en crear arte, sino en crear arte explícitamente con el propósito de saber filosóficamente que es arte. El verdadero descubrimiento filosófico del arte es saber que no hay un arte más verdadero que otro, y el arte no debe ser de una sola manera: **todo arte es igual e indiferentemente arte.**

El arte contemporáneo considera que le puede dar al arte **el uso que quiera**. No existen criterios a priori de cómo se debe ver el arte, no existe el relato dentro de la representación, por tanto, los museos no se tienen que ajustar a ningún contenido. El museo se vuelve a significar, es ahora solo el campo de reordenación constante de una serie de objetos que no tienen que tener una conexión entre sí.

El cambio del arte moderno al contemporáneo implica la reflexión sobre el arte moderno que se está haciendo. Lo moderno es lo que se hacía antes, lo contemporáneo lo que se hace ahora. El arte contemporáneo tiene una mayor extensión, pero no tiene un solo estilo que lo identifique. Todo se puede adaptar a este arte. Implica un criterio de capacidad de reconocimiento pero que no tiene ninguna directriz definida, y, cuando se carece de directrices porque todo fluye en todos sentidos, se abre la denominación de arte posthistórico.

El arte contemporáneo es un periodo de información desordenada, es la entropía estética. Todo está permitido.

Por eso, se toma como punto de partida para su comprensión los finales de los años setentas donde existe todo un paroxismo de estilos, no hay una manera de mirar las obras de arte en contraste con lo que se ha designado meras cosas reales. No hay diferencia entre las cajas de jabón del supermercado y las de Andy Warhol. Por tanto, no se puede enseñar arte a través de ejemplos como se hacía antiguamente.

Para enseñar el arte contemporáneo, para explicarlo, se tiene que dar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento, es decir, hacia la filosofía, el arte se

vuelve filosófico. De esta manera, por ejemplo, Joseph Kosuth afirma que la función del arte y del artista es “investigar la naturaleza misma del arte”.

Es en la década de los años setenta cuando se empezó a hacer una filosofía seria del arte a partir de todo lo que borraron los artistas de esa época y que crearon la situación en la que nos encontramos hoy. Surgen entonces las preguntas: ¿Qué pasa con el arte cuando todo puede ser obra de arte? entonces ¿Por qué yo soy una obra de arte?

Ante estas preguntas, los artistas se sintieron libres de hacer cualquier cosa, en cualquier sentido, con cualquier propósito. La historia había concluido con el arte moderno, ellos ya eran el arte contemporáneo.

Por eso, no es raro que surgiera la idea de la apropiación de las imágenes, o sea, el apropiarse de lo ya realizado, apropiarse de imágenes que ya tenían un significado y una identidad propias para otorgarles una nueva identidad. Esto termina con la idea de unidad de estilo.

“Una obra de arte puede ser vista como otra cosa real que no merece el status de arte” Kevin Roche.

No hay propiedades visuales particulares de lo que deba de tener una obra de arte.

El desarrollo del arte puede ser entendido también a través de la evolución de sus museos:

En una primera etapa, los museos son lugares que resguardan los tesoros de una gran belleza visual.

En un segundo momento, los museos de arte moderno son relatos progresivos de las distintas respuestas formales y estilísticas.

El arte contemporáneo rompe con estas dos ideas y pregona que no necesita de un espacio específico denominado museo ya que en sí mismo es demasiado plural tanto en intenciones como en acciones.

En una última etapa donde se comienza la etapa posmoderna, desaparece incluso la idea de lo visual, para que exista arte no es necesaria ni siquiera la existencia de un objeto.

No obstante, se da un paso más cuando se afirma que la obra de arte no tiene por qué hacer su propia definición filosófica.

Aquí entramos en **territorios posmodernos**. Ninguna obra de arte necesita parecer ser una obra de arte ni se busca que la definición de arte deba ser compatible con cualquier tipo de arte.

El arte debe capturar todo sin excluir nada, el arte es lo que los artistas quieran que sea. Lo bueno y lo malo en el arte no tiene que ver con el estilo correcto o el estar en el manifiesto correcto. El arte no tiene por qué tener narrativas, ni hacer relatos de la historia.

Lo anterior implica: Eliminar todo lo que no gusta. Vivir juntos sin discriminación, la crítica de arte tiene que aprender a sobrevivir al pluralismo.

Todo es posible en la posmodernidad, pero si todo es posible, nada ha sido prefijado históricamente, por tanto, una cosa es tan buena como la otra. Esta es la condición básica del arte posmoderno. **Lo que vale es el presente, el futuro es el estado final.**

Pero en ese presente, se tenderían a vincular el dominio o ámbito sociológico, iconológico, experiencial y formal; decimos que se enlazarían de forma integral ya que el manejar una sola dimensión nos llevaría a una visión parcial o fragmentada donde no se entendería el propósito antes planteado. Es decir, se trataría de recuperar en las manifestaciones artísticas una dimensión holística.

El término "arte posmoderno" se refiere a una categoría de arte contemporáneo ampliada, extendida aún cuando sus límites todavía no sean claros del todo.

Si el arte contemporáneo se puede delimitar desde aproximadamente 1970, en adelante considerando límites flexibles, el sello distintivo del "arte posmoderno" es su **rechazo a la estética** en el que se basó su predecesor, el "arte moderno" (1870-1970). Y aquí el rechazo abarca límites de cuestionamientos filosóficos, no de meras experiencias estéticas.

Si el arte moderno tenía como trasfondo la razón y la ciencia, el objetivismo y el individualismo, la confianza en la tecnología y el progreso, si el arte contemporáneo veía esperanza en las capacidades del ser humano; la postmodernidad busca la superación de estos esquemas: reconoce el fracaso del proyecto moderno y de la

esfera de lo contemporáneo, y se adentra en sus diversas crisis políticas, culturales e ideológicas viviéndolas como un desencanto. Ya no se cree en el progreso, no hay confianza en el futuro, se ha renunciado a las utopías, las clases sociales se han diluido, la economía se ha globalizado; el arte de vanguardia fracasó.

El arte posmoderno se caracteriza por su oposición al proyecto del arte moderno visto como una evolución, como un reflejo de la sociedad que lo envuelve y lo genera; rechaza los criterios certeros, justos y prudentiales del arte de vanguardia de principios del siglo XX, aunque juega con el entorno del arte contemporáneo.

Asumen el fracaso de los movimientos de vanguardia como el fracaso del proyecto moderno: las vanguardias pretendían eliminar la distancia entre el arte y la vida, universalizar el arte; el artista posmoderno, en cambio, es autorreferencial, el arte habla del arte, no pretenden hacer una labor social, ni por ende, ética.

Por otro lado, el arte posmoderno rompe la delimitación de campos en las manifestaciones artísticas, se mezcla pintura, escultura, con nuevas tecnologías, esto es, en la posmodernidad se parte de que la esfera de la percepción se amplía en vinculación de los materiales e instrumentación tecnológica de la realidad vivida.

Uno de estos valores rechazados es la idea de que el "arte" es algo "especial" que debería "elevarse del" gusto popular. Coincidiendo con una serie de nuevos desarrollos tecnológicos, el posmodernismo ha llevado a múltiples formas de experimentación artísticas con nuevos medios y nuevas formas de arte, por ejemplo, el tipo de movimientos asistidos por computadora como el deconstructivismo y el arte de proyección. Utilizando estas nuevas formas, artistas posmodernos han estirado definición de arte hasta el punto de que casi "todo vale".

El arte posmoderno vuelve a la obra de arte-objeto, al "arte por el arte" pero no pretendiendo desmitificar nada, sino solo llegar a la imagen por la imagen, sin contenido ni significación, como simple producto de la sociedad consumista.

Técnicamente hablando, "arte posmoderno" y "arte contemporáneo" se permean, se mezclan, en tanto la perspectiva crítica que se adopte. Algunos teóricos optan porque se manejen como términos fijos con un horizonte histórico como eje referencial, otros los manejan de manera flexible según el caso.

Así, posmoderno significa "después de lo moderno" y hay autores quienes preferirían que se denominaran período fijo (considerando por ejemplo 50 años de duración). Por el momento estos dos períodos coinciden, pero ¿cómo usaremos los términos en el 2050?

El término contemporáneo, en este contexto, se refiere a movimientos o tendencias que rechazan algún aspecto del "arte moderno", pero que siguen permaneciendo dentro de la tradición derivada del arte moderno. Esto significa que muchos de los artistas juegan con varios movimientos y estilos ya que siguen creyendo en algunas de las categorías postuladas por el arte moderno.

El arte moderno había admitido la imposibilidad de aprehender la realidad, evolucionando incluso a formas artísticas inmateriales: el minimal, el arte conceptual, el land-art, el body-art, el arte povera, el happening; esta crisis del objeto artístico fracasó en gran parte debido a las galerías, se apropiaron de estos nuevos estilos y los mercantilizaron.

Los posmodernos afirman que el fracaso del arte de vanguardia es **la imposibilidad de incidencia en la Historia real**, en el comportamiento de las colectividades, por mucho que recurra a la denuncia y el compromiso.

Denuncian que se ha producido un desfase entre el arte y la sociedad, ya que el artista ha evolucionado, pero el público se ha quedado en un modelo de percepción proveniente de cánones clásicos. Ante la crisis del objeto artístico en los años 70, los posmodernos lo retoman como reivindicación del arte como **institución**, toda vez que ha fracasado la pretensión vanguardista de integrar el arte con la sociedad.

Frente a las propuestas del arte contemporáneo, los posmodernos no plantean nuevas ideas, ni éticas ni estéticas; tan sólo reinterpretan el entorno que les envuelve, mediante la repetición de imágenes anteriores, que pierden así su sentido. La repetición encierra el marco del arte en el arte mismo, se asume el fracaso del compromiso artístico, **la incapacidad del arte para transformar la vida cotidiana**.

Lo que si es claro es que el arte posmoderno pretende acercarse a la cultura popular, negando cualquier conceptualización de "progreso", razón por la que crea hibridaciones, eclecticismos, de-construye, no reconoce pertenencias, por eso puede

pasar y tomar elementos estilísticos del pasado y “apropiárselos” a su manera creando una mezcolanza indiscriminada de temas y estilos, por lo que no es de extrañar que sea común la repetición y la reinterpretación.

En la etapa posmoderna se incide en la tradición como vuelta a modelos clásicos. El artista es libre para transitar en cualquier época o estilo del pasado, tomando libremente cualquier referencia de otros autores. Suelen ser obras figurativas –aunque sin rechazar lo abstracto–, con referencias iconográficas, con gusto por lo fragmentario. Los artistas posmodernos recurren por igual al arte clásico y al de vanguardia, incluso los movimientos artísticos inmediatamente anteriores a ellos.

Asimismo, mezclan imágenes del arte tradicional con el cómic, el graffiti, imágenes publicitarias o de medios de comunicación de masas. También recurren a todo tipo de técnicas artísticas, desde las tradicionales a las derivadas de las nuevas tecnologías. Todo ello lo reinterpretan de una forma subjetiva, personal, pero de forma indiscriminada e irreflexiva, sin pretender evocar algún tipo de concepto o enviar ningún mensaje. Asumen el arte como objeto y como finalidad en sí mismo, no como vehículo de transmisión de una realidad cultural circundante.

Si los artistas posmodernos, miran al pasado es para reivindicar las técnicas pictóricas, pero como lugar propio de invención y creación, sin rechazar, por ello, la aportación del movimiento moderno. Se puede afirmar que una de sus contribuciones más importantes ha sido la de subrayar la libre elección y manipulación de estilos, sin que ello implique detrimento de su creatividad.

Si en el proyecto moderno y contemporáneo se apostaba, a través de la razón, la ciencia y la tecnología, si se confiaba en el progreso y en las habilidades del ser humano, en contraposición a lo anterior, la postmodernidad habla del fracaso del proyecto moderno, debido al conjunto de políticas, culturales e ideológicas sin resultados. Ya no se cree en el progreso, no hay confianza en el futuro, se ha renunciado a las utopías, las clases sociales se han diluido, la movilidad social aparece sólo en libros de sociología, la economía se ha globalizado; es una época de desilusión, de desesperanza, pero donde el arte es un negocio altamente lucrativo.

El arte posmoderno se caracteriza por su oposición al proyecto del arte moderno y contemporáneo visto como una evolución, como un reflejo de la sociedad que lo envuelve y lo genera, pero no logran escapar del hoyo negro que implica el mercado y la comercialización del arte a escala global como uno de los negocios más lucrativos de nuestro tiempo.

Los posmodernos asumen el fracaso de los movimientos de vanguardia como el fracaso del proyecto moderno: si las vanguardias pretendían eliminar la distancia entre el arte y la vida, universalizar el arte; el artista posmoderno, en cambio, es autorreferencial, el arte habla del arte, no pretenden hacer una labor social, ni benéfica, ni moral ni tener connotaciones éticas ni estéticas.

El artista es libre para transitar en cualquier época o estilo del pasado, tomando libremente cualquier referencia de otros autores. Suelen ser obras figurativas –aunque sin rechazar lo abstracto–, con referencias iconográficas, con gusto por lo fragmentario. Los artistas posmodernos recurren por igual al arte clásico y al de vanguardia, incluso los movimientos artísticos inmediatamente anteriores a ellos.

Asimismo, mezclan imágenes del arte tradicional con el cómic, el graffiti, imágenes publicitarias o de medios de comunicación de masas. También recurren a todo tipo de técnicas artísticas, desde las tradicionales a las derivadas de las nuevas tecnologías. Todo ello lo reinterpretan de una forma subjetiva, personal, pero de forma indiscriminada e irreflexiva, sin pretender evocar algún tipo de concepto o enviar ningún mensaje. **Asumen el arte como objeto y como finalidad en sí mismo**, no como vehículo de transmisión de una realidad cultural circundante.

El arte moderno había admitido la imposibilidad de aprehender la realidad, aún cuando se acercara y evolucionara incluso a formas artísticas inmateriales mucho debido en parte a la apropiación y mercantilización de los nuevos objetos artísticos por parte de los integrantes del mercado del arte.

El arte posmoderno ha hecho visible el desfase entre el arte y la sociedad, y ha dejado de lado la pretensión de integrar el arte como una premisa vital de la cultura el arte es visto muchas veces como una pieza de mercado, ya que, si bien el artista ha evolucionado, el público en su mayoría, se ha quedado en un modelo de percepción

proveniente de cánones clásicos, modelo que el mercantilismo ha explotado. De ahí que, ante la crisis del objeto artístico, los posmodernos lo retomen como reivindicación del arte como institución, toda vez que ha fracasado la pretensión vanguardista de integrar el arte con la sociedad.

Aun no se sabe cómo se escribirá en los libros de arte las uniones, semejanzas, rupturas y diferencias producto del devenir histórico del siglo XXI en las corrientes posmodernas, pero por lo pronto están conviviendo y, lo que sí podemos afirmar es que debemos aprovecharla como una fase de reflexión.

Dentro del arte posmoderno hay una gran variedad estilística y conceptual, lo que hace que sea difícil encontrar comunes denominadores; los diversos movimientos que lo integran son heterodoxos y diversificados, sin carácter programático, cada uno con distintas finalidades y muy diversas peculiaridades, incluso dentro de la evolución individual de cada artista.

El común denominador más claro del arte posmoderno es su oposición al proyecto moderno. Razón por la que lo que sí se puede afirmar es que es el arte propio de finales del siglo XX y principios del XXI, o como dice Goethe “el arte sigue siendo arte”.

BIBLIOGRAFÍA

- Calaf, Navarro, Samaniego, Ver y comprender el arte del siglo XX, Editorial Síntesis, Madrid, ISBN 84 7738 722 2
- Guasch Anna Maria, El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural, Alianza Forma, Madrid, 2005
- Heinich Nathalie, El paradigma del arte contemporáneo, Casimiro libros, 2017
- Lucie Smith Edward, Movements in art since 1945, Thames and Hudson, 1989

Arte y política. La estetización del espacio público

por Dante E. Bello Martínez

Licenciado en Filosofía (1997), Maestro en Comunicación (2007) y estancia de investigación en Salamanca, Maestro en Educación media superior (2019) y Doctor en Filosofía (2017) y estancia de investigación en Chicago. Académico de CCH Sur con 15 años de antigüedad, impartiendo las asignaturas de Filosofía, Temas Selectos de Filosofía y Teorías de la Historia. Activista y profesional en comunicación. En 1995 desempeñó funciones de mediación para la CONAI en Chiapas. Miembro fundador del Observatorio Filosófico de México en 2008, Vocero de académicos #Yosoy132 en 2012. Consultor de comunicación y exdirector de la Gaceta CCH. Ha sido Miembro del Seminario de Filosofía política con el Dr. Ambrosio Velasco en el Colegio de Morelos. Ha participado en congresos y simposiums sobre filosofía política y ética. Los autores que han influido en su pensamiento son Jurgén Habermas y Noam Chomsky.

Resumen: El presente ensayo pretende realizar un recorrido simple por los orígenes del vínculo natural entre el arte y la política, para fundamentar la vigencia y probidad de dicho vínculo. Posteriormente se realiza un planteamiento del espacio público como el lugar en donde acontece este vínculo, para terminar con dos ejemplos uno reciente en la realidad estudiantil mexicana, y otro más clásico en el palazzo pubblico de Siena, en Italia. Al final, se logra percibir con claridad el vínculo planteado como hipótesis de este documento, no solo en la teoría, sino también en los efectos del arte sobre el espacio público y por ende en la política.

Palabras clave: espacio público, arte, política, filosofía política

Abstract: This essay aims to make a simple journey through the origins of the natural link between art and politics, to substantiate the validity and integrity of said link. Subsequently, an approach is made of the public space as the place where this link occurs, to end with two examples, one recent in the Mexican student reality, and another more classic in the public palace of Siena, in Italy. In the end, it is possible to clearly perceive the link proposed as a hypothesis in this document, not only in theory, but also in the effects of art on public space and for same in Politics.

Keywords: public space, art, polithics, polithic philosophy

El presente ensayo propone la idea del arte en la política como actividades concatenadas e imbricadas en la vida pública de los individuos y las colectividades. Se presenta una pequeña revisión histórica de los fundamentos de la política y el arte, para indicar que ha sido una preocupación histórica y un quehacer filosófico desde la antigüedad occidental, así como en los orígenes de América. Posteriormente se adentra al lector en las teorías de espacio público o esfera pública de Jürgen Habermas y Hannah Arendt, para recuperar una visión lo más reciente posible de estas realidades, lo que va presentando no sólo los elementos teóricos mínimos para la discusión y reflexión, sino que establece los fundamentos mismos de la discusión como tal. Una vez que se ha establecido este marco conceptual, se presenta un primer caso de ello sobre las manifestaciones artísticas del movimiento #YoSoy132 del año 2012, donde despuntan los respectivos probatorios de lo que se hace de política a través del arte. Posteriormente se cambia de época y se presenta un mural renacentista de los hermanos Lorenzetti (Pietro y Ambrogio) que refleja el pensamiento político, teológico y filosófico de Tomás de Aquino, plasmado en la Suma Teológica, lo que conduce a más probatorios de lo que se sostiene. Finalmente se cierra con las conclusiones respectivas. Se añade la bibliografía y se indexan los trabajos digitales que sirven para evidenciar de manera visual lo que se afirma en el presente ensayo.

Desarrollo.

La presencia del arte en el espacio público de las diversas culturas es inconmensurable. El foro, para la *politheia* o la *res publicae* es algo trascendente a lo largo de la historia del arte y de la filosofía. Los movimientos sociales, las luchas sindicales, los retuertos estudiantiles y las últimas corrientes progresistas, llenan las calles de colorido durante las manifestaciones, marchas, actos públicos, mítines y cualquier expresión del sentir popular con claro sentido político. Baste recordar que en

la antigüedad griega y romana, se dilucidaban y exponían las más controvertidas causas en el ágora (teatro), nada nuevo para occidente:

El espacio público constituye la esencia de la ciudad, su propia definición según la cual está basada en la presencia y coexistencia de la diversidad de personas, de comunidades, de actividades y de culturas que establecen entre si relaciones de complementariedad (Trachená, 2003: 201).

Para los romanos, el circo vino a ser el sustituto del ágora, que con incipiente inclinación por las letras y los histriones, prefirió las batallas sangrientas y las sentencias y advertencias políticas, con tal de colocar discursos y voluntades en el espacio público romano:

El antiguo foro romano era un centro urbano muy similar al ágora ateniense de la época de Pericles donde se mezclaba la política, la economía, la religión y la vida social (Trachená, 2003: 218).

De la misma manera, la vida de las ciudades mesoamericanas poseía convocatoria al pie de las pirámides, en el espacio público del tianguis; los sacrificios de los sacerdotes y las doncellas, que llegaban ataviadas con motivos y símbolos llenos de color, música, danza, aromas y artesanías en recintos arquitectónicos bellísimos: la flor y el canto en el umbral del *zompantli*:

Hay en esta gran plaza una gran casa como de audiencia, donde están siempre sentadas diez o doce personas, que son jueces y libran todos los casos y cosas en el dicho mercado acaecen, y mandan castigar los delincuentes. Hay en la dicha plaza otras personas que andan continuo entre la gente, mirando lo que se vende y las medidas con que se miden lo que venden, y se ha visto quebrar alguna que estaba falsa (Cortés, 1521: 64).

En la edad media occidental, los cruces de caminos de los burgos fueron el espacio idóneo para el mester de juglaría y el mester de clerecía. Solo en aquellos lugares en

donde el vulgo (pueblo) se juntaba para hacerse de lo indispensable, es que las ocultas voces cortesanas se hacían resonar en los *edictos* y *bulas* que los reyes y el clero encomendaban colgar en los árboles y buhardillas, para dar a conocer los designios divinos de sus majestades. Nace la imprenta en el siglo XV y aparecen los primeros pasquines y diarios que dan lugar a publicaciones que invadieron occidente y colonizaron las américas. Se establece la diferencia entre lo público y lo privado, entre lo común y lo particular, lo que da cabida al nacimiento de la publicidad burguesa para Habermas, según lo descrito por Margarita Boladeras:

En la época medieval, la contraposición entre *publicus* y *privatus* proviene de una distinción del derecho romano, desdibujada con el tiempo. También en la vieja tradición jurídica germánica se cuenta con la diferenciación *gemeinlich* y *sunderlich* (común y particular), que adquiere relevancia en el mundo feudal (...). A mediados del siglo XVI se encuentra el término *privat* del alemán, derivado del latín *privatus*, con un sentido similar al que se le atribuye a *private* en inglés o *privé* en francés: sin oficio público, sin ocupar cargo público o posición oficial, sin empleo relacionado con los asuntos públicos, en otras palabras, exclusión de la esfera del aparato estatal. Lo privado se contrapone a lo común y a lo estatal; la oposición entre interés común e interés privado o particular confiere autoridad al Estado absoluto como garante de aquel interés común (Boladeras, 2001: 58).

En la modernidad renacentista se perfecciona y masifica la imprenta, ya no solo se publica la *Biblia* o los *edictos*, surgen los *abrocsures*, *revistas* y *reviews* de arte y ciencia; posteriormente los ciudadanos derrocan las monarquías del antiguo régimen y se hacen de imprentas y periódicos para publicar propaganda y opiniones de política subversiva, nacen la *publicity* y el *advertising*, la *gazzette* y el *corriere* como admonitorios cimientos del periodismo y la divulgación de la opinión pública, bajándola del pedestal vertical de la autoridad y colocándola en un plano horizontal donde se difuminan la esfera pública y la privada, dando paso a la esfera social, el bien común, la sociedad de masas y la conversión de lo privado en lo íntimo, que son los cuatro puntos fundamentales de la opinión pública de Hannah Arendt:

1) La época moderna lleva a cabo la extinción de las esferas pública y privada, en sus delimitaciones tradicionales, y las subsume en la esfera de lo social. 2) Esta esfera social surge de un doble movimiento: «la transformación del interés privado por la propiedad privada en un interés público» y la conversión de lo público en una función de los procesos de creación de riqueza, siendo ésta «el único interés común que queda». 3) Sin embargo, este interés común no crea espacios de significación vital compartida, sino que sirve al mero incremento de la acumulación de capitales. «Lo que hace tan difícil de soportar a la sociedad de masas no es el número de personas (...), sino el hecho de que entre ellas el mundo ha perdido su poder para agruparlas, relacionarlas y separarlas». 4) «El descubrimiento moderno de la intimidad parece un vuelo desde el mundo exterior a la interna subjetividad del individuo, que anteriormente estaba protegida por la esfera privada». La disolución de lo privado en lo social (Arendt, 1958: 62).

Con Habermas en específico, la modernidad encuentra un desquite del liberalismo como hegemonía del espacio público en diversos factores que remiten al concepto de publicidad:

La llamada «libertad religiosa» caracteriza históricamente la primera esfera de autonomía privada; la iglesia misma prolonga su existencia como una corporación de Derecho público (...) la vida de las ciudades, la intensificación del intercambio de mercaderías, la creación de bancos y negocios monetarios requieren cada vez más el manejo de informaciones fidedignas de lo que acontece en distintos lugares (...) Hay que esperar a finales del siglo XVII para que aparezca la actividad periodística regular que informa al público en general (...) Frente a la publicidad representativa empieza a tomar fuerza la opinión pública, expresión pública de las ideas de los súbditos que se consolidan como personas privadas; poder público que puede alzarse contra el poder soberano, el poder del Estado (Boladeras, 2001: 58).

Vale la pena detenerse en lo que representa el término *publicidad*, para Arendt y para Habermas. Para la autora de *La condición Humana*, publicidad representa lo sensorial que lleva a lo aparente: “Todo lo que aparece en público, puede verlo y oírlo todo el mundo (...) Para nosotros, la apariencia –algo que ven y oyen otros al igual que nosotros- constituye la realidad”. (Arendt, 1958: 59) ¿Qué significa para Arendt? Algo muy cercano al *heideggeriano* ser propio del mundo, una frónesis entre lo privado y lo no privado: “el término «público» significa el propio mundo, en cuanto es común a todos nosotros y diferenciado de nuestro lugar poseído privadamente en él.” (Arendt, 1958: 61) De la misma manera, Arendt, más allá de una postura confesional o religiosa, ve a lo público como algo trascendente:

Solo la existencia de una esfera pública y la consiguiente transformación del mundo en una comunidad de cosas que agrupa y relaciona a los hombres entre sí, depende por entero de la permanencia. Si el mundo ha de incluir un espacio público, no se puede establecerlo para una generación y planearlo sólo para los vivos, sino que debe superar el tiempo de los hombres mortales (...) Trasciende a nuestro tiempo vital tanto hacia el pasado como hacia el futuro (...) La publicidad de la esfera pública es lo que puede absorber y hacer brillar a través de los siglos cualquier cosa que los hombres quieran salvar de la natural ruina del tiempo (Arendt, 1958: 64).

El ser humano, reconoce su identidad en el ámbito de una actividad compartida y trascendente (permanencia sobre mortalidad), que parte de lo privado pero exige terminar en lo público. Pero también se halla en Arendt, una crítica al monetarismo del espacio público:

A diferencia de esta «objetividad», cuya única base es el dinero como común denominador para proveer a todas las necesidades, la realidad de la esfera pública radica en la simultánea presencia de innumerables perspectivas y aspectos en los que se presenta al mundo común y para el que no cabe inventar medida o denominador común (Arendt, 1958: 66).

A la postre, el ámbito de la propiedad privada se ve desplazado por la propia Arendt hasta la esfera privada, como reacción natural ante el oiko-déspota que se vincula a sí mismo como el poseedor del espacio público y privado. Habermas nunca admitió esta postura, pero la retomó mas adelante. (Arendt, 1958: 67). Sin embargo Habermas, comienza por señalar la naturaleza burguesa del *advertising*, para indicar que se debe transitar al *publicity* de la política y la literatura:

La publicidad propiamente dicha hay que cargarla en el haber del ámbito privado, puesto que se trata de una publicidad de personas privadas. En el seno del ámbito reservado a las personas privadas distinguimos, por consiguiente, entre esfera privada y publicidad. La esfera privada comprende a la sociedad burguesa en sentido estricto, esto es, al ámbito del tráfico mercantil y del trabajo social; la familia, con su esfera íntima, discurre también por sus cauces. La publicidad política resulta de la publicidad literaria; media, a través de la opinión pública, entre el Estado y las necesidades de la sociedad (Habermas, 1962: 68).

Así surge el concepto de *media* como vehículo de entendimiento entre las políticas de Estado y los reclamos sociales provenientes de las necesidades civiles.

Fácticamente, no sólo tendríamos medios públicos reglamentados, sino medios críticos que permitan el tránsito de juicios y opiniones entre el interés universal y las políticas públicas:

El *pouvoir* como tal es puesto a debate por una publicidad políticamente activa. Ese debate está encargado de reconducir la *voluntas* a *ratio*, *ratio* que se elabora en la concurrencia pública de argumentos privados en calidad de consenso acerca de lo prácticamente necesario en el interés universal. (Habermas, 1962, p.118)

Esta *ratio* equivaldría al ejercicio público de la razón en términos de debate político que genera *consensus*.

La opinión pública no se agota en una sola voluntad general, puesto que los *media* se multiplican y dificultan, a su vez, la llegada del *consensus*:

Como es natural, el *consensus* fabricado tiene poco en común con la opinión pública, con la unanimidad final resultante de un largo proceso de recíproca ilustración; porque el interés general, sobre cuya base (...) podría llegar a producirse libremente una coincidencia racional entre las opiniones públicamente concurrentes, ha ido desapareciendo exactamente en la medida en que la auto-presentación publicística de intereses privados privilegiados se lo iban apropiando. (Habermas, 1962: 222)

La crítica fuerte de auto-presentación publicística va dirigida al Estado liberal y sus aliados, a quienes se conoce como «*medios afines*» o *soft press*. Esta auto-presentación publicística que puede tornarse en cínicas y exageradas campañas de venta de Estado, debilita a la publicidad como principio:

El cambio de función que en el Estado social experimentan los derechos fundamentales, la transformación del Estado liberal de derecho en Estado social, en general, contrarresta esta tendencia efectiva al debilitamiento de la publicidad como principio: el mandato de la publicidad es ahora extendido, más allá de los órganos estatales, a todas las organizaciones que actúan en relación con el Estado. De seguir realizándose esa transformación, reemplazando a un público –ya no intacto– de personas privadas individualmente insertas en el tráfico social, surgiría un público de personas privadas organizadas. (Habermas, 1962: 257)

El verdadero riesgo del Estado es perder el monopolio de los medios, y verse sumergido en discusiones fundamentadas que lo rebasen en capacidad y crítica, dando paso a personas privadas organizadas como organismos de la sociedad civil.

El verdadero temor del Estado radica en que estas organizaciones se auto-reconozcan y se publiciten a sí mismas de manera conjunta, ejerciendo una comunicación (netamente) pública:

En las actuales circunstancias, sólo ellas podrían participar efectivamente en un proceso de comunicación pública, valiéndose de los canales de la publicidad interna a los partidos y asociaciones, y sobre la base de la notoriedad pública que se impondría a la relación de las organizaciones con el Estado y entre ellas mismas. El establecimiento de compromisos políticos tendría que legitimarse ante este proceso de comunicación pública. (Habermas, 1962: 222)

Así, la coyuntura de personas privadas organizadas (organismos de la sociedad civil) puede emanciparse y reivindicar derechos por vía de la notoriedad pública exigiéndole legitimación a los compromisos políticos al calor del debate abierto y por medio de una publicidad crítica.

Hoy en día asombra el contraste entre las manifestaciones políticas y artísticas que confluyen en el espacio público (tan difícil de definir). Un espacio público que Habermas define como argumental (epistémico) y de paridad moral (ético) y que describe como algo horizontal, de *Bewahrung* (simétrico, equitativo, con sus preocupaciones por la no violencia y de sinceridad civil):

Al principio yo había definido el concepto de verdad de modo procedimental, como acreditación *Bewährung* bajo las condiciones –normativamente muy exigentes- de la práctica de la argumentación. Esta práctica se apoya en las siguientes presuposiciones idealizantes: *a)* un espacio público abierto y de plena inclusión a todos los afectados; *b)* el reparto equitativo de los derechos de comunicación; *c)* la ausencia de violencia de una situación en la que sólo puede valer la coacción sin coacciones del mejor argumento; y *d)* la sinceridad de las manifestaciones de todos los participantes (Habermas, 2002, p.48).

Espacio público habermasiano de prevaricación argumental y política, que se distiende en el claro del ser, sobre el tránsito fronterizo y pendular entre el *Einverständnis* (acuerdo, consenso) y la *Verständigung* (entendimiento sobre el riel del disenso útil):

Un acuerdo (*Einverständnis*) en sentido estricto solo se consigue cuando los participantes pueden aceptar una pretensión de validez *por las mismas razones*, mientras que un entendimiento (*Verständigung*) también surge cuando uno de ellos ve que el otro, a la luz de sus preferencias y bajo circunstancias dadas tiene buenas razones –es decir, razones que son buenas para él- para sostener la intención declarada, sin que el otro, a la luz de sus propias preferencias, tenga que hacer suyas tales razones (Habermas, 2002, p.112).

Es así que se parte de la riqueza filosófica por cuestionarse y entender algo de lo que conocemos como espacio público (concepción incabada y heredada por el debate histórico entre Habermas y Arendt) donde una trayectoria vertical se hace horizontal, donde se busca un espacio de justicia social *Bewahrung*, donde se procure el consenso *Einverständnis* y se da cabida al disenso útil *Verständigung* en estos términos y condiciones, donde se opte por una esfera social, de bien común o voluntad general, de acceso a las masas y de intimidad, donde el poder público propio del mundo se pueda erigir ante el poder del Estado como algo trascendente, donde se pueda buscar la objetividad informativa para contrarrestar los efectos de monetizar desde la prensa hasta las redes sociales, donde la publicidad responda a los intereses de los ciudadanos como Estado legitimado y los medios sean vehículos de ideas que ciudadanicen a ese Estado y ubiquen el tránsito de la voluntad a la racionalidad de los argumentos públicos para legitimar el orden de lo social por encima de lo liberal, mediante una racionalidad que sea en sí misma, el ejercicio público de la razón, donde se termine el monopolio de los medios para dar paso a la sociedad civil organizada, para ubicar en todo ello, la irrupción del arte como denuncia, como voz política, y más aún, como decía Oscar Arnulfo Romero, como <<la voz de los sin voz>>. Dicho de otra manera, lo subversivo del arte.

Es en ese espacio público en donde podemos constatar de voz de los artistas, que siempre el arte por su naturaleza propia y en sus manifestaciones es subversivo:

Creo que el arte en todas sus formas es un instrumento de reflexión, de descubrimiento y de apertura a experiencias que van más allá de nuestra realidad cotidiana, que la amplían o arrojan una nueva luz sobre ella, o que la cuestionan. En ese sentido todas las artes, especialmente la literatura y las artes plásticas siempre han sido miradas con desconfianza en los sistemas de pensamiento que quieren imponer una realidad única, un solo punto de vista sobre el mundo. No creo que necesariamente los artistas pretendan ser subversivos, sino que es la propia naturaleza del arte la que lo es (Martín, 2017: 1)

Pero, además de la artista plástica Beatriz Martín Vidal, Enrique Galindo psicólogo y pintor da su propia versión de esta característica subversiva del arte: “Pensamos que el arte debe ser subversivo y transgresor” (Galindo, 2008: 11). Panofsky da claras referencias de fotografía subversiva y de pintura subversiva. Gombrich da referencia que al salirse de la naturaleza, el arte experimental comete una “ofensa”:

Lo que irritó al público en cuanto al arte expresionista no fue tanto, tal vez, el hecho de que la naturaleza hubiera sido trastrocada como que el resultado prescindiera de la belleza. Que el caricaturista subrayara la fealdad de un hombre se daba por admitido: era una diversión. Pero que hombres que decían ser artistas serios olvidaran que si tenían que alterar la apariencia de las cosas tendrían que idealizarlas más que afearlas, fue tenido por grave ofensa (Gombrich, 1950: 566).

Para Nietzsche, el arte nos permite subvertir lo que la realidad no alcanza a explicar: “El arte es la única fuerza superior opuesta a toda voluntad de negar la vida, que no solamente percibe el carácter terrible y enigmático de la existencia, sino que lo vive y lo desea vivir” (Nietzsche, 2000: 568). Y así nos podríamos seguir citando artistas, filósofos e Historiadores del Arte que consideran el elemento subversivo en su teoría y concepción del arte.

Un espacio público donde el arte es subversivo, donde el arte es disruptivo, donde el arte es inevitable; es en ese espacio público donde se manifiestan las ideas políticas con libérrimas manifestaciones. Un espacio público en donde la acción comunicativa implica la legitimación de los compromisos políticos; donde juegan la *publicity* o publicidad burguesa y el *advertising* o marketing social. Un espacio público de *giros lingüísticos y sociales*, que ponen en entredicho nuestra propia concepción ilustrada de política con sus apotemas y preceptos clásicos, de frente a la *realpolitik* disruptiva [Bismarck-Schumpeter] y emergente respondiendo a la decolonización del saber [De Sousa]. Es en ese espacio público donde la sociedad de masas ha aprendido a darse esa voz con el arropamiento de sus consensos y la discusión de sus disensos, colgados en el cine, la radio, la televisión y el internet. Ya no es vertical, ya no es por juglares o clérigos, hoy todo mundo puede ser *DJ*, *influencer* o miembro de la *comentocracia*, y todos pueden distinguir a un periodista de un merolico, a un youtubero de un productor de televisión, a un locutor de un rapero, ya no se desentiende del mismo pueblo al que sirve, se ha decolonizado en la radio educativa y la de guerrilla, en el graffiti y en el performance, en el #hashtag y el meme.

Un espacio público de miradas y percepciones escandalizadas en los versos de la *Ilíada* y la *Odisea*, donde se tornaba violento el sacrificio de Héctor a manos de Ajax, el abandono y la infidelidad de Ulises, y el tronco cortado de sus aposentos nupciales con Penélope, a la par de la mirada atónita de Telémaco, el escándalo del circo romano que denunciaba las atrocidades de emperadores ávidos de sangre en sus dinteles, con carnicerías de centuriones y esclavos. Un espacio público persignado ante los edictos de los reyes y señores medievales que invadían territorios y arrasaban villas, tomaban a sus mujeres y colocaban herejías en los actos de libertad de sus vasallos, en Europa, en América, en África y en Asia. Un espacio público que presencié el inicio de las revoluciones que clamaban por libertad, fraternidad e igualdad mientras los hijos de nadie, fugados de las cárceles, eran la carne de cañón de las revueltas: libertadores, insurgentes, fedayines o líderes de esclavos, escandalizaban a la sociedad. Un espacio público que cantó y gimió con las bombas atómicas, las

masacres estudiantiles, los crímenes de lesa humanidad y la sociedad teledirigida para proyectar y patrocinar guerras, contraofensivas militares, golpes de estado, bosques rociados de napalm, barrios perforados por el plomo y múltiples abusos decadentes fundamentados en el libre mercado, la publicidad burguesa, el estado de derecho, la guerra contra el narco, y el humor negro de las redes sociales y el internet. El espacio público sigue siendo un escenario terrorífico y bello, grotesco y cómico, armonioso y trágico. ¿será que el arte refleja toda esta violencia?

Toca registrar lo que en el espacio público nos *mueve* y *conmueve* (hablando estéticamente). No podemos condenar las manifestaciones artísticas de los tiempos por la sangre derramada al lado de ellas; más bien debieran servir para comprender y procesar las percepciones, recuperar lo bello, lo sublime y lo cómico, para distinguirlo de lo feo, lo trágico y lo grotesco. Y más allá de las categorías tradicionales, explorar nuevas categorías tal vez un poco más subversivas, como lo terrorífico, la teatralidad pánica, la angustia, lo sangriento, etc. ¿Con el mismo rigor metodológico y político nos atreveríamos a juzgar las manifestaciones de los jóvenes de hoy? ¿ellos sobreviven y se manifiestan artísticamente bajo las mismas condiciones? ¿Se remiten estos postulados a una época específica que contribuye a explicar la movilización política y artística de la juventud mexicana pre-pandémica, pandémica y en un futuro próximo post-pandémica? ¿Hasta dónde las mascarillas antigases de Bansky siguen siendo ficción, o realidad que las ha superado?

Posteriormente, tendremos mayores, mejores y ulteriores conclusiones sobre como se manifiestan con su arte los jóvenes de hoy en el espacio público y cómo ejercen su derecho a la vida pública y la política en su cotidianidad digital.

Posteriormente se remitirá a la época medieval prerrenacentista para ver como se manifestaba el arte respecto de la política en una obra de arte específica de un lugar especial, para detenerse a contemplar las manifestaciones subversivas de aquella época.

El #YoSoy132 y la irrupción del arte en el espacio público virtual y real.

Después de varias pifias de Enrique Peña Nieto como gobernador del Estado de México, particularmente la represión en San Salvador Atenco, durante las giras de campaña, el PRI tuvo la idea de presentar a su candidato en un foro realizado en la Universidad Iberoamericana. Después de evadir el cuestionamiento de la represión en Atenco, al final y ya habiéndose marchado del foro, Peña Nieto regreso, tomó el micrófono y cometió su mas grande error, al defender la postura de reprimir a la gente de Atenco. La comunidad estudiantil de la Universidad Iberoamericana reacción con enorme indignación ante un candidato tan pueril que corrió a esconderse al baño, después de que lo corretearan y hasta le aventaran un zapato. En las siguientes horas, los operadores de campaña del PRI intentaron descalificar a los alumnos de la Ibero tachándolos de porros, acarreados y muchas mentiras más.

Las reacciones fallidas y lamentables del PRI y de muchos actores de la clase política mexicana, generaron una escalda de objetos comunicativos creativos e ingeniosos que emergieron de la indignación estudiantil, desde videos de los estudiantes desmintiendo las acusaciones credencial en mano y diciendo su número de cuenta (imagen premonitoria de las reuniones virtuales en el ciberespacio, tal y como ahora se han establecido en las aulas virtuales pandémicas) pasando por comunicados, memes, hashtags, marchas convocadas en las redes sociales, carteles, melodías, stickers, objetos de intervención en el mobiliario urbano, grafittis, pintas, esténciles, performances, piezas de teatro callejero, cartones, consignas corales, animaciones, podcasts, antimonumentos, canciones de protesta, íconos, mojjingangas o monos gigantes de candela, revistas, panfletos, y un largo etcétera. Todos ellos, manifestaciones artísticas que irrumpieron el espacio público mexicano con la indignación y creatividad estudiantil que vino a refrescar el estilo de la consigna en un espacio publico de profundo dolor político y hallazgos de alto contenido social.

Todos estos objetos comunicativos representaban una estética indómita y espontánea, con fuertes arraigos a los movimientos estudiantiles de 1968, 1971, 1985 y 1999. Con herencias estéticas concretas provenientes de las protestas globalifóbicas y conectadas con el zapatismo proveniente de la década de los 90`s. El impacto, la penetración y la viralización de todas estas manifestaciones artísticas vino de la mano de las virtudes tecnológicas de una generación que provenía de la circunstancia de haber nacido con el internet y las redes sociales. No sólo las dominaban, sino que las pusieron a funcionar de tal manera que el arte plasmó su impronta en el espacio público mexicano con un sello característico y vigente desde 2012, donde los objetos artísticos mostraban una afiliación a un movimiento que surge de 131 estudiantes de la Ibero que protestaron legítimamente por su malestar político, y que al verse confrontados con el poder político dominante, obtuvieron el apoyo de una ciudadanía que despertó, se activó y luchó en las redes y en la calle, conformando un espacio público virtual y real, en el que cada ciudadano simpatizó y se adhirió al movimiento como uno más, como un estudiante 132, sumándose a los 131 estudiantes de la Ibero, no importaba si provenía del ITAM o de la UNAM, del Politécnico o de la Salle, de la UAM o de la UP, todos éramos 132, difuminando las fronteras ficticias entre los estudiantes de escuela pública o privada; y así surge el movimiento #YoSoy132, manifestándose a las afueras de las sedes de los medios de comunicación que había reproducido y transmitido la condena de “porros” y “acarreados”, en una tensión política de alto voltaje y mucho arte, que duró del 11 de mayo al 1 de diciembre de 2012.

Los aciertos fundamentales de la campaña de comunicación del #YoSoy132: categorías de una estética de lucha estudiantil de nativos digitales:

La horizontalidad rotativa: Una horizontalidad política que se reflejaba no sólo en la calidad de tribuna, sino también en los colores de las asambleas, los distintivos de las distintas delegaciones y asambleas locales. Los papeles de votación, los registros, las minutas reflejaban esa horizontalidad que ostentaba un espacio público de *bewährung*.

El *#Hashtag*, el *screenshot*, el dominio de internet, eran instrumentos de la tecnología aplicados a la discusión pública del poder y lo que se manifestaba sobre el debate público en las redes sociales, un espacio público ensanchado y abierto a la ciudadanía, que marco una ruta crítica, del dispositivo a la calle.

Las movilizaciones anti-EPN tuvieron una capacidad de convocatoria que para el momento parecía irreal, surrealista, inusitada e inédita. No se tenía la idea de tener un único convocante, no parecía haber una sola línea política en estas llamadas a movilizarse, sólo se tenía claro y patente el malestar social y la fuga de la válvula de escape política que se trazaba desde los carteles de movilización a las marchas en las calles, toda una experiencia estética sin igual.

Un debate inédito realizado vía internet y con el patrocinio de google, donde los colectivos y sus voces horizontales llamaron a todos los candidatos a acudir al debate para escuchar todas las ideas; un espacio público vitalmente juvenil y estudiantil, que demandaba respuestas dirigidas a los jóvenes y sus inquietudes, y donde sólo un candidato desprecio la convocatoria para hacer vacío ante la demanda urgente de respuestas en un México convulso. Enrique Peña Nieto.

El cerco mediático y el cerco político generaron un espacio de respuesta y cerco en contra de los medios oficialistas, cerco que se manifestó al inicio de las olimpiadas de Londres 2012 y que mostró con todo su esplendor la rebelión de los jóvenes en contra del monopolio mediático y las diversas maneras creativas, coloridas y apabullantes de hacerse escuchar sin cámara ni micrófono que les validara.

Una respuesta disidente y contestataria en contra del informe presidencial, que de suyo, intentó y logró construir una respuesta colectiva de frente a la publicidad burguesa, una *publicity* de alto contenido social que opacó al *advertising* oficial, y que en su más concreta expresión denunció los abusos de una *telebancada* incrustada en

la legislatura al servicio de los medios de comunicación oficialistas, denunciando la necesidad de democratizar los medios.

La movilización del 1º de diciembre de 2012 como fin de ciclo y cierre de actividades del movimiento, para evitar que este se desvirtuara o fuera ideológicamente “vendible” al mejor postor. La limpieza del movimiento se dejó ver desde la irrupción espontánea y natural del mismo, hasta la represión final durante la jornada del primero de diciembre, donde se tuvieron dos muertes lamentables, varias decenas de heridos y una lista de 53 presos que fueron puestos en libertad tras comprobar su inocencia, la totalidad de ellos, estudiantes movilizados a lo largo de todo el año.

Y el principal de todos los aciertos: un documento consensado (*einverständnis*) que había nacido de las discusiones primigenias y los disensos que la alimentaron (*verständigung*), que retomó los diferendos procesuales del movimiento y resumió toda la actividad asamblearia; que propuso modificaciones al sistema de medios, propuesta que fue ineludible en la reforma de 2014 y que puso en jaque a la televisora dominante, convenida con el apoyo de diversos actores y grupos de la sociedad civil que venían detectando estos problemas de deslegitimación y falta de paridad y legitimidad del espacio público.

Entre los más sobresalientes objetos de arte que adornaron y acuerparon las protestas con expresiones legítimas y muy sentidas por los jóvenes tenemos las de arte en la calle, tenemos: estenciles, graffitis, stickers, pintas, propagandas de guerrilla, pintas, teatro callejero, serenatas, performances, intervenciones, etc. Por otro lado, los objetos de arte en la red: videos, memes, emoticons, wikiespacios, páginas, blogs, videoblogs, etc. Mención aparte requieren la teatralidad pánica y la irrupción del bloque negro de distintas valoraciones éticas y estéticas; nos gusten o no, ahí se encuentran. Estas manifestaciones artísticas reflejan la aparición de una estética estudiantil de movimiento, que recupera legados anteriores (1968, 1985, 1999) y se proyectan en

fenómenos posteriores al movimiento (ayotzinapa, las rodadas en bicicleta y las manifestaciones feministas actuales).

A lo largo y ancho de todas estas expresiones, se puede recoger un sinnúmero de momentos y objetos de arte que realzan las condiciones de espacio público expuestas por Habermas y Arendt, dignificando la postura política de los jóvenes estudiantes de la época, sus convicciones políticas y la manera como ellos interpretan en el tiempo, en su tiempo, la manera de ver la política desde el arte.

Ahora toca el turno de analizar una irrupción artística medieval en medio de un palacio de justicia; la irrupción del arte pre-renacentista con conceptos y símbolos de una interpretación política, teológica y filosófica fundamental para la época:

La doctrina tomista de la justicia y la irrupción del arte de los Lorenzetti en el palacio de la justicia de Siena, Italia. El espacio público pre-renacentista.

Para iniciar, se debe de tener en cuenta que la teología y la filosofía caminaban por el mismo surco en la época medieval, recordemos la máxima de Alberto Magno: “Philosophia Teologiae anchilla est” (Coppleston, 2000: 137). La doctrina Tomista sobre la política se encuentra inmersa en distintas *questios, artículos y numerales* de la Summa Teologicae de Tomas de Aquino (Aquino, 2010: 5). Los motivos de “La Alegoría del buen y mal gobierno” pintada por los hermanos Lorenzetti en el palacio de los jueces de Siena, Italia, describe en los tres frescos de las paredes de la sala principal del “Palazzo Publico” la manera de entender la política como un oficio divino (Ratto, 2008: 13).

Los principales motivos expuestos en la obra, pintados por manos de los Lorenzetti y sus talleristas y tomados de la Suma Teológica, advierten las siguientes sentencias políticas filosóficas y teológicas:

Un Reino de Justicia, Paz, Verdad y Amor. Tomas de Aquino refleja una serie de consensos y disensos útiles entre la idea teológica de la política y la idea mundana del gobierno, retomados de la ciudad de Dios y la ciudad terrena de Agustín de Hipona. El mural de los Lorenzetti es presentado como una alegoría (que no mito) donde se juega con los recursos expuestos por Tomas de Aquino, y que llevan a cabo la idea de juzgar a un buen o mal gobierno, para que quede plasmado en las paredes donde se imparte justicia, y sean recordados a la hora de dictar sentencia.

Las virtudes teologales: fe, esperanza y caridad, como frutos de una política que dimana de la Santísima Trinidad. En los estados pontificios, la religión destacaba como un punto importante a considerar para ejercer la política. El Reino de Siena, Italia no era la excepción y plasmó en su *Palazzo Pubblico* dichas virtudes, para orientar el juicio de cualquiera de los casos procesales presentes y futuros.

La justicia como eje rector del buen gobierno, puesto en las virtudes cardinales: Prudencia, Justicia, Templanza y Fuerza. La idea de pintar ese mural justo ahí, tenía la intención de someter todas las controversias al sano discernimiento de jueces que rememorarán dichas virtudes cardinales en sus églogas y disputas.

Los dones del Espíritu Santo, puestas en la idea de ciudad de Dios (idea agustiniana): sabiduría, entendimiento, ciencia, consejo, piedad, fortaleza y temor de Dios. Todos estos dones, deberán de ser tomados en cuenta a la hora de juzgar cualquier actividad de los ciudadanos de Siena, por vista del mural en cuestión.

La paz es fruto de la justicia. Este será el anhelo incesante del buen gobierno, los tiempos de paz que no provienen de las guerras ni de toda obra de injusticia cometida en contra de cualquier ciudadano de Siena.

El pueblo pobre y oprimido. Los pobres, las viudas, los huérfanos, los desposeídos y los súbditos más necesitados eran sujetos de juicio en dicho palacio, y eran las

personas a quienes la justicia resultaba de más difícil acceso. El mural intentaba resituar a los pobres como el sujeto-objeto de las apoteóticas jornadas de discusión pública para tener en cuenta que la justicia a veces es más fácil para la gente adinerada y poder subvertir esta tendencia a través de la pintura.

Sabia virtud de conocer el tiempo. El tiempo fue una constante en los motivos medievales como el espacio donde habita la justicia y procuradora del momento en que las sentencias son dictadas como actos de justicia divina. Los tiempos políticos.

La ciudad de Dios y la ciudad terrena. Desde entonces, existe una dicotomía entre el disenso y el consenso, entre la verdad y la mentira de Estado, entre la utopía y la distopía, entre la razón y el poder. La imagen de una sola ciudad sometida a los designios del buen y del mal gobierno (la referencia agustiniana de la Ciudad de Dios y la ciudad terrena que bien conoció Tomás de Aquino) era un espacio público demasiado abierto para la época, pero representaba los anhelos de justicia del pueblo que financió la obra y la mandó pintar precisamente en ese lugar.

El apocalipsis esperanzador. Es la resultante del mensaje tomista y lorenziano que precisamente expone los dejes y los aciertos de una política centrada en la imagen de Dios, como el único origen de la justicia. El apocalipsis no representará nunca más la destrucción sin más, la barbarie, ni el mal gobierno que proviene del demonio. Por el contrario, se acoge a la esperanza de tener a la divinidad como la que ilumina el sano juicio del pueblo puesto en las mentalidades y voluntades de sus jueces.

Conclusiones.

Al arte es una manera de hacer y ejercer política bajo los signos de los tiempos. No se puede entender la política sin el arte que le rodea, porque en él se encuentran las manifestaciones más espontáneas y sinceras del espacio público.

Las distintas vicisitudes históricas del espacio público permiten enraizar la política en las más profundas verdades y los más esperados anhelos del pueblo reflejados en las manifestaciones artísticas al alcance de todos, manifestaciones populares.

El espacio público retratado en los dos distintos momentos elegidos, es una muestra de la *Bewährung*, como espacio público de libertades sociales, espacio que por sus expresiones de libertad permite una equidad y simetría en la participación ciudadana, exigen una rectitud de intenciones y sinceridad civil, y condenan la violencia como forma de gobierno, cosas que se manifiestan a través del arte.

Las distintas manifestaciones artísticas proliferan un clima de consenso *einverständnis* y un aprovechamiento del disenso útil *verständigung* como vehículo de la discusión política que avanza a nuevas ideas más incluyentes y menos excluyentes.

El arte político analizado ensancha la esfera pública con expresiones que reflejan el interés común o la voluntad popular para que prevalezca en la discusión pública.

Hay un respeto por la idea de intimidad en el arte, ya que las manifestaciones no son distantes de la realidad y muestran un ámbito de reflexión personal donde surgen como ideas a publicar. Es en esto que la apariencia propuesta por el arte constituye parte de la realidad a modificar o intervenir desde sus categorías propias.

Las manifestaciones artísticas públicas dan brillo a las ideas sociales en su esplendor, en la masificación del arte como relato popular, lo que es propio del mundo en las pintas, memes, canciones, dibujos, etc. El arte político es un arte popular, a todas luces

y en todas sus dimensiones y categorías. Por ello hay categorías propias del arte político que lo hacen popular: la sátira, la comedia-tragedia, lo grotesco social, lo sublime justo, la belleza social, la fealdad gubernamental, etc.

Finalmente, en la teoría y en la praxis expuesta, se hallan elementos para confirmar la posición del arte como un detonador de la vida pública y conciencia política del ciudadano intérprete, del ciudadano artista y de las colectividades en movimiento.

Bibliografía.

- AQUINO, T. (2010) **Suma Teológica**. BAC. Madrid.
- ARENDT, H. (1958) **La condición Humana**. Paidós. Barcelona.
- BOLADERAS, M. (2001) *La opinión pública en Habermas* en **Análisi (Revista de Filosofía)**. Núm. XXVI. UAB. Barcelona.
- COPPLESTON, F. (2000) **Historia de la Filosofía**. Tomo 2. Ariel. Madrid.
- CORTÉS, HERNÁN. (1521) *Segunda Carta* en **Las cartas de relación**. Archivo de Indias. Sevilla.
- GALINDO, E. (2008) *Enxebre* en **La voz de Galicia**. Recuperado de: https://www.lavozdegalicia.es/noticia/santiago/2008/10/02/arte-debe-subversivo-transgresor/0003_7190113.htm
- HABERMAS, JÜRGEN. (1962) **Historia y Crítica de la Opinión Pública**. Gustavo Gili. Barcelona.
- HABERMAS, JÜRGEN. (2002) **Verdad y Justificación**. Trotta. Madrid.
- MARTIN, B. (2017) *El arte subversivo* en **El Correo de Andalucía**. Recuperado de: <https://elcorreoweb.es/cultura/no-es-que-los-artistas-sean-subversivos-es-xg3228716>
- NIETZSCHE, F. (2000) **La voluntad de poder**. Edaf. Madrid.
- RATTO, C. (2008) **Alegoría del buen y mal gobierno**. Gustavo Gili. Barcelona
- TRACHENÁ, ANGELIQUE. (2003) *De los lugares del saber a los espacios de poder* en **V. Encuentro en la Arquitectura: la ciudad mediterránea**. DGM. Madrid.

Vocación por perturbar o la renuncia al talento para el sufrimiento por Mónica Adriana Mendoza Glez.

Maestra en Filosofía por la UNAM, Especialista en Gobernabilidad Derechos Humanos y Cultura de Paz. Académica en el Colegio de Ciencias y Humanidades y en la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM).

Resumen:

El presente texto es una reflexión que plantea preguntas sobre la relación entre el arte contemporáneo y el efecto que pueden causar algunas obras que transgreden determinados valores, a partir de objetos, instalaciones o eventos que rozan límites que provocan calificativos de rechazo tales como el asco, la indignación o lo irrisorio, entre otros. Tales producciones insertas tanto en un mercado que especula para obtener ganancias millonarias, así como otros cuestionamientos que caen sobre quienes las producen, considerándose como arte perturbador.

Palabras clave:

Arte, arte contemporáneo, arte perturbador, repugnancia, indignación.

Abstract:

This text is a reflection that raises questions about the relationship between contemporary art and the effect that some artwork that transgress certain values can cause, based on objects, installations or events that touch limits that provoke rejection qualifiers such as disgust, indignation or ridiculousness, among others. Such productions inserted both in a market that speculates to obtain millionaire profits, as

well as other questions that fall on those who produce them, being considered as disturbing art.

Keywords:

Art, contemporary art, disturbing art, disgust, indignation.

... pues toda vida se basa en la apariencia, en el arte,
en el engaño, en la óptica, en la necesidad de lo
perspectivístico y del error.

F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*.

La vida líquida y sus múltiples manifestaciones, encuentra una de sus más fehacientes expresiones en el arte contemporáneo, entendiendo de manera reduccionista por éste, lo que producen los llamados artistas en nuestro tiempo, particularmente referida a las producciones que se suscitaron desde los años sesenta y setenta. Para Danto (2019) no se trata de una categoría meramente temporal, "... lo contemporáneo es desde cierta perspectiva un periodo de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética equiparable a un periodo de una casi perfecta libertad" (Después del fin del arte: 34). Estamos frente al ocaso o muerte de los metarrelatos que en el terreno de la Estética también ofrecen un sinfín de obras, experiencias o eventos, la mayoría inimaginables por el gusto labrado por la modernidad.³⁸

En la casi perfecta libertad que señala Danto, ocurren una serie de fenómenos en donde parece reinar la no-delimitación, el no-lugar, la no-definición; pues ante la proclama de "Todo es arte y todos somos artistas y nada es arte" estimulada a partir de los años veinte por Duchamp con los *ready mades*, cruzan además de la complicación para definir o encontrar asociaciones entre arte, belleza, artista o mercado de arte, la incertidumbre de estar en el terreno más fangoso en el que no sabemos si estamos frente a una obra producto de la genialidad o de una tomadura

³⁸ Me refiero en palabras de Bauman a la modernidad sólida y no al concepto de modernismo que para Danto en su texto *Después del fin del arte* "... el modernismo está marcado por el ascenso a un nuevo nivel de conciencia, reflejado en la pintura como un tipo de discontinuidad, como si acentuar la representación mimética se hubiera vuelto menos importante que otro tipo de reflexión sobre los sentidos y los métodos de la representación. La pintura comienza a parecer extraña o forzada; en mi propia cronología, son Van Gogh y Gauguin los primeros pintores modernistas. P. 28.

de pelo. En este campo coexisten los contrastes y pugnas entre quienes defienden que todo es o puede ser arte y los detractores que alertan sobre la estafa del arte contemporáneo. Danto (2019) repiensa exhaustivamente este hecho al plantear un arte después del fin del arte que representa para él "... el nacimiento de cierto tipo de autoconciencia." (p. 28) páginas más adelante y siguiendo a Hegel, nos dice "creo que el fin del arte es el acceso a la conciencia de la verdadera naturaleza del arte. (p.53); refiriéndose a que se ha creado arte sin estar, en muchas ocasiones, consciente de que se trata de arte o de la magnitud e influencia que se genera en el terreno ontológico del ser humano o en campos como el cultural, social, político o económico.

Declarar que el arte ha llegado a un fin significa que... Ningún arte está ya enfrentado históricamente contra ningún otro tipo de arte. Ningún arte es más verdadero que otro, ni más falso históricamente que otro. Así, al menos la creencia de que se ha acabado el arte implica el tipo de crítica que uno no puede hacer si pretende ser un crítico: no puede haber ahora ninguna forma de arte históricamente prefijada todo lo demás cae fuera del linde (Danto, después del fin del arte p. 49).

Se diluyen los límites, se difuminan los estándares y asistimos a una especie de Torre de Babel en la que prevalecen los discursos por encima de las obras entendidas como piezas concretas. Al tomar un objeto "X" e insertarlo en un circuito cobijado por curadores, museos, críticos, especuladores y publicidad de mercado, legitima hasta los extremos (irrisorios para algunos), lo que se concibe como arte; una lata de sopa en el anaquel del mercado dista mucho de la lata exhibida en un museo. González Valerio (2009) nos dice que "cuando dos cosas no pueden distinguirse entre sí a partir de sus atributos perceptibles se le llama "indiscernibles visuales", según la terminología de Arthur Danto. (*Sobre las identidades narrativas*, 178).

En este contexto, el arte ya no es necesariamente un objeto concreto; ya no se trata necesariamente de un objeto o evento realizado por alguien a quien se califica como artista; ya no implica necesariamente una experiencia estética; no es necesariamente bello; no tiene que ajustarse a cánones establecidos; tampoco debe necesariamente exhibirse en un museo. Estos elementos que se han transformado de formas radicales, encuentran su simiente en el dadaísmo de los años veinte cuando planteó tanto la muerte del arte como el deseo de larga vida al arte, cuestionando al unísono al propio dadaísmo.

Lejos estamos de las delimitaciones que en mayor o menor grado guiaban y educaban en la opinión y el gusto presentes en toda la historia de la estética y del arte. Ha corrido mucha agua bajo el puente desde que los griegos inventaron la tragedia, como transfiguración estética del *pathos* humano según la lectura de Nietzsche, en donde se transmuta el sufrimiento y las pasiones humanas nacidas de la contingencia y la finitud de la vida humana, en belleza y grandeza: en arte. En los inicios del drama griego se expresó su talento para el sufrimiento, pues se unifica Naturaleza y hombre formando el Todo transfigurado, de allí su anhelo de belleza, pues la vida desnuda, puede ser insoportable de ser vivida, la existencia necesita de ornamentos³⁹. Y así, podríamos repasar la enorme cantidad de miradas, enfoques y funciones con las que se ha dotado el trabajo del artista, la función de la obra de arte y la importancia de la sensibilidad estética a lo largo de la historia; pero ahora, como signo de nuestro tiempo de ambigüedad axiológica y tendencia al relativismo absoluto, resulta imprescindible

³⁹ ... y la existencia ..., es para Nietzsche, un fenómeno estético, es este engaño: "[...] la actividad propiamente metafísica del hombre [...]" Al referirse a esta actividad nos está remitiendo al arte como la tarea humana por excelencia, aquella a la que el hombre tiende como un acto noble de transformación de la experiencia. "... ¿qué encontró Nietzsche en los griegos? fundamentalmente el modo de vivir el dolor, aquella capacidad no cognitiva, más bien sensible de experimentar el sentido y el sinsentido de la vida en su profundidad más sufriente, en su elemento más doloroso... El asombro no sólo ante lo ilimitado del cosmos, más bien ante la profunda inexplicabilidad de las emociones humanas. El griego trágico sintió miedo ante el abismo, pero no se resguardó en el miedo, lo hizo suyo y aprendió a transformar su temor y a vivir en la intensidad. Mendoza, M. (2003), Tesis de licenciatura, UNAM, p. 11.

hacer un análisis en este campo de la dimensión estética tan importante para los seres humanos, y lo que ahora nos ofrece el mercado para consumir.

Hambre de sentir

La vocación del arte de despertar emociones o sentimientos, pero también de ser transgresora, contestataria o disruptiva, ha sido de gran importancia para la transformación del *ethos* y *ontos* humano, pero también para el campo disciplinar mismo; es fundamental preservar abiertos sus múltiples sentidos. Un arte unívoco es un contrasentido, pero lo multívoco absoluto también nos deja en el otro extremo pernicioso. Tomando esto en consideración, en esta reflexión se coloca en el centro el hecho de que desde el siglo pasado, las obras consideradas dentro del arte contemporáneo, mantienen un denominador común, que escapan a toda definición cerrada; pero cuyos no-límites pueden ser cuestionables; nos proveen de insumos, sin duda interesantes para la discusión de críticos, artistas y filósofos del arte, entre otros involucrados en este terreno.

Me interesa enfatizar las dificultades que entraña un tipo de obras que podemos denominar perturbadoras por múltiples motivos y presento algunos ejemplos acompañados de preguntas que considero pertinentes para la reflexión. Obras que tocan las más sensibles fibras, ideas y valores de cientos o miles de espectadores y que llegan a generar controversias que van del aplauso al rechazo contundente. Asistimos a un escenario en donde parece imperar el hambre de sentir, de devorar emocionalmente, y ésta se entremezcla con el ansia también por el escándalo y la ganancia económica. Uno de los rasgos de la posmodernidad es su tendencia a convertir todo hecho en espectáculo y el mundo del arte ha sabido capitalizar muy bien estas ansias. Consumir y producir para sorprendernos de maneras cada vez más límite, muestra desde mi lectura la transmutación ontológica del *pathos*, que insatisfecho en su sentir y vivir, busca mecanismos de satisfacción dignos de análisis

ético, bioético, sociológico y por supuesto filosófico. Cabe recordar a Lipovetsky (2000) que enfatizaba muy bien en *La era del vacío*, la necesidad de seducción, *sexducción* que una sociedad hedonista ejercita con ahínco durante veinticuatro horas al día de diversión y placer a la carta "...verlo-todo, hacerlo-todo, decirlo-todo" (p. 29). El artista Narciso disfrazado de activista preocupado por la justicia social, necesita para satisfacerse la sublimación en sus inanes o escandalosas obras.

Algunos elementos que se cuestionan de las obras y de los artistas

La mayor parte de las críticas recaen en el hecho de que en muchos de los casos ya no se trata de "piezas" concretas producidas por el artista, sino de objetos de uso común, eventos o experiencias efímeras. "... el arte conceptual demostró que no necesariamente debe haber un objeto visual palpable para que algo sea una obra de arte. Esto significa que ya no se podría enseñar el significado del arte a través de ejemplos" (Danto, 2019, p. 35). En este contexto, cualquier objeto de uso cotidiano se transforma mágicamente en arte si es enunciado así por el artista que como rey Midas, cambia el ser del objeto con el hecho de enunciarlo. La crítica de arte y a su vez criticada Avelina Lesper (s/f) se refiere a este dogma como el de la transubstanciación⁴⁰, que implica la transformación de un objeto en algo que no es *per se* y en el que se nos demanda alienar la percepción y con ello la inteligencia para aceptar como arte algo que puede carecer de valores estéticos. Plantea que dicho dogma opera en dos ramas, la primera es:

El dogma del concepto: Cuando Marcel Duchamp defendió el orinal como obra de arte..., dijo textualmente: "Si el señor Mutt no hizo la Fuente con

⁴⁰ Este dogma afirma que un objeto cambia de sustancia por una influencia mágica, por un acto de prestidigitación o por un milagro. Eso que vemos ya no es lo que vemos, es algo más, no evidente en su presencia física o material, pues su sustancia cambió. Esta sustancia, que no es comprobable, resulta invisible a los ojos... Lesper, sf, *Arte contemporáneo: el dogma incuestionable*. P. 14

sus propias manos no tiene importancia. Él la eligió. Tomó un artículo ordinario de la vida y lo ubicó de tal forma que su significado utilitario desapareciera bajo un nuevo título y otro punto de vista, creando un nuevo pensamiento para tal objeto”. Este nuevo pensamiento, este concepto, hizo que un orinal se transfigurara en fuente y a su vez en obra de arte. El orinal como tal no cambió un ápice su apariencia; es lo que es, un objeto prefabricado de uso común, pero la transubstanciación, el cambio mágico religioso se dio por capricho de Duchamp. En este cambio de sustancia la palabra juega un papel fundamental: el cambio no es visible, pero se enuncia. Ya no hablamos de un orinal sino de arte; nombrar ese cambio es indispensable para que se cumpla. El dogma funciona porque esta idea es obedecida sin cuestionarla, porque los ideólogos del arte afirman: “Eso es arte”. El arte es una superstición que niega los hechos, creer basta para que el fenómeno de la transformación exista. Con el ready-made regresamos al estado más elemental e irracional del pensamiento humano, al pensamiento mágico. Negando la realidad, los objetos se transfiguran en arte. Todo lo que el artista elige y designa se convierte en arte. El arte queda reducido a una creencia fantasiosa y su presencia a un significado. (pp. 15-16).

Con la palabra y el discurso, el artista transforma ontológicamente la pieza de uso cotidiano, lo que creemos que es un objeto X, ya no lo es por voluntad del artista que se encuentra inserto en un circuito de arte, no cabe en sus discursos considerar que lo que realizan lo puede hacer prácticamente cualquiera, pues se requiere toda la estructura que legitima la palabra del artista. Pero se cuestiona que en realidad no hay valor en la obra, “la diferencia entre el objeto ordinario y la obra de arte es causada por una transfiguración ontológica que depende de la relación que, a diferencia del objeto ordinario, el objeto-obra tiene con el mundo del arte.” (Bertinetto, 2016, La paradoja de los indiscernibles y la improvisación artística, p. 184).

Esta transubstanciación o transfiguración ontológica se acompaña de una fuerte narrativa que impele a creer en el valor de la obra; pues solo son asimiladas a partir de discursos. Lo que se designa como arte es más disertación que otra cosa. El reino de los sofismas inunda e impera el mundo del arte, pues para acceder a la obra se requiere del respaldo y comprensión del discurso. La crítica vehemente se centra en reconocer que de cualquier objeto se puede generar una amplia narrativa que puede superar en mucho, la obra en sí. Esto implica además, que el arte contemporáneo se eleva a un nivel incognoscible e incomprensible para muchas personas, se trata de un “arte elitista”, además por la especulación de que es objeto.

Por lo que respecta a los artistas, una de las críticas señala que las obras que presentan ya no son “sus” obras, pues generalmente se trata de grandes equipos que llevan a cabo una idea; una pregunta pertinente sería ¿en dónde radica el talento del artista? ¿en la idea? Un artista contemporáneo requiere una infraestructura que incluye no solo las instalaciones y recursos para la obra, sino una plantilla de personal trabajando los proyectos. Algunas de estas exigencias no son aptas para entornos con carencias económicas.

Otro de los elementos radica en que las y los artistas pertenecen a los consorcios que especulan y compran las obras en grandes sumas de dinero. Se trata de un negocio que conoce muy bien el posicionamiento mercadológico y la especulación. La extravagancia y la tendencia al escándalo son un signo distintivo con el que se les identifica, lo que posibilita la descalificación al considerar que producen para una minoría, que las producciones no perduran, o que no expresan criterios universales. Queda en entredicho el talento, la creatividad y las aportaciones a la cultura. La obra genera una ruptura y se desvincula del valor estético.

Una de las tesis centrales de la definición del arte propuesta por Danto ha sido que lo que hace que un objeto, acción, etc., sea una obra de arte no está esencialmente vinculado al hecho de que produzca una experiencia

estética. Es decir, el arte no es esencialmente un objeto estético, ni tiene por qué proporcionar, como parte de su identidad artística, una experiencia estética... dos objetos pueden ser perceptivamente idénticos y sin embargo pertenecer a categorías ontológicas diferentes, siendo uno de ellos una obra de arte y el otro un mero objeto. Si esto es así, lo que distingue al arte de lo que no lo es no puede ser una diferencia perceptiva y, por tanto el carácter estético-entendido como valor perceptivo-de un objeto no puede ser parte de la definición del arte. (Alcaraz, 2018, p. 157).

En el nombre del arte...

Es posible que obras como la “Mierda o aliento de artista” de Piero Manzoni; una caja de zapatos vacía de Gabriel Orozco; escultura invisible de Salvatore Garau; “Vaso con agua medio lleno” de Wilfredo Prieto; “Jardín flotante” de Elba Benitez (vidrios rotos, colocados en una piedra), despierten rechazo y calificativos como absurdo, ridículo, insignificante o banal y no caer en el gusto general (ya sabemos que parece que no es la intención de muchos artistas). Pero, aunque estas obras puedan no gustar, tampoco parecen representar un peligro o transgresión para las estructuras ético- morales de quienes las observan.

Hay una distancia importante entre los ejemplos mencionados y cuando estamos frente a obras como “Exposición No. 1” de Guillermo Vargas *Habacuc* que consistió en exhibir a un perro en una sala sin alimento ni agua hasta su muerte; a pesar de que el artista explicó ampliamente el transfondo de la obra⁴¹, el rechazo generalizado no se dejó esperar. Estamos en otro terreno. Asco, incomodidad, rechazo, repulsión, ofensa, extravagancia, entre otros, son los epítetos que reciben obras como esta y otros ejemplos que presento de los siguientes artistas: Damien Hirst, Joel Peter Witkin, Roy Glover, Tracey Emin, Maurizio Cattelan, Paul Mc Carthy y Jill Magid, que llevan como

⁴¹ Recuperado en <https://abcblogs.abc.es/archivos-desclasificados/2015/08/07/matar-hambre-perro>

sello en cada obra, la imposibilidad de pasar desapercibidas. Los calificativos distan mucho de la idea de belleza, en este sentido Danto (2005) en su texto *El abuso de la belleza y la concepción del arte*, nos dice:

Considero el descubrimiento de que algo puede ser buen arte sin ser bello como una de las grandes aclaraciones conceptuales de la filosofía del arte en el siglo XX, aunque quienes lo realizaron fuesen todos artistas; sin embargo este descubrimiento habría parecido trivial antes de que la ilustración concediera a la belleza esa primacía de la que ha venido gozando hasta tiempos relativamente recientes. (Apartado la belleza y otras cualidades estéticas aprox p 80).

En este apartado presentaré alguna/s obra/s de cada artista realizando la descripción y estableciendo algunas de las interrogantes que me parecen pertinentes, dejaré fuera el análisis desde la Historia del arte o la corriente artística para centrarme en las controversias ético-morales que suscitan.

Damien Hirst y Tracey Emin, son dos artistas que forman parte del *Young British Artist* ambos ganadores del premio Turner; premio sobre el que caen señalamientos de formar parte de un gran mercado especulador del “arte”. El premio es obra del magnate Charles Saatchi que promueve artistas en la galería que lleva su apellido, ha logrado colocar en la opinión pública y en los circuitos artísticos, no solo obras, sino artistas noveles que en poco tiempo alcanzan fama internacional.

Tracey Emin y su cama de 3,4 millones de dólares. Artista conceptual nacida en Reino Unido en 1963 surgida en el escenario artístico por sus instalaciones que muestran aspectos de su vida privada e íntima, obtuvo el premio Turner con su pieza que es su cama desarreglada. La cama destendida muestra papeles tirados, botellas vacías, condones, toallas sanitarias, ropa sucia; pero me quiero detener en su obra “Everyone

I have slept with”, una casa de campaña con los nombres escritos de las personas con quienes ha mantenido relaciones sexuales, solo es eso, una casa de campaña con muchos nombres de personas. Podemos preguntar sobre las dificultades técnicas que implica una obra así, además de los siguientes cuestionamientos,

- ¿Se cuenta con el consentimiento de las personas cuyos nombres aparecen en la obra?
- ¿Se puede considerar un agravio al respeto a la dignidad de las personas implicadas, ser exhibidas de este modo?
- ¿Es arte exhibir la vida íntima en donde están implicadas otras personas?

Damien Hirst y los animales no humanos en escabeche. La obra más famosa de este artista inglés nacido en 1965, es *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* que se trata de un tiburón de más de 4 metros en una vitrina transparente llena de formol. Tampoco le han faltado críticas negativas a Hirst por su forma de entender el arte. El diario *Daily Mail* afirmó que “durante 1.000 años el arte ha sido una de nuestras grandes fuerzas civilizadoras. Hoy en día las ovejas en escabeche y camas sucias amenazan con hacernos unos bárbaros”. Julian Spalding, autor del libro *Con Art – Why You Should Sell Your Damien Hirsts While You Can*, rechaza cualquier tipo de arte en su obra. “Lo que separa a Miguel Ángel de Hirst es que Miguel Ángel era un artista y Hirst no lo es”.⁴² Algunas preguntas al respecto de este ejemplo son:

- ¿Qué hace que un sujeto, en el nombre del arte prive de la vida a un animal (tiburón en este caso) para fines del mercado del arte?
- ¿Esta pieza suma abusos de tipo especista que los seres humanos mantienen con otras especies? ¿Nos plantea un problema bioético?

⁴² Recuperado en <https://www.ritmos21.com/13943/las-5-obras-mas-extravagantes-de-damien-hirst.html>

- Al respecto de la posibilidad de que la obra de Hirst emane gases tóxicos ¿Es admisible poner en riesgo a las personas con un objetivo presumiblemente estético?⁴³

Joel Peter Witkin y el cadáver putrefacto como centro de su obra. Fotógrafo estadounidense nacido en 1939 que expresa de manera vehemente el *memento mori* como la inexorable finitud de la vida. El cadáver, la putrefacción la descomposición la muerte como centro de la mirada impávida son los recursos recurrentes en su obra que incluye cabezas decapitadas en estado de putrefacción, animales con expresiones de horror y elementos que dotan sus escenas de enfermedad, crueldad y finitud desnuda.

Roy Glover y el uso de cadáveres humanos. Profesor de anatomía y biología celular de la Universidad de Michigan en EE.UU, presentó en muchas partes del mundo, su exhibición *Bodies, The exhibition*, que mostraba 200 cuerpos y órganos humanos. Las principales críticas señalan que los cuerpos provienen de China empleados para este propósito sin consentimiento de las personas en vida y que ha generado ganancias millonarias; en su defensa Glover señala que se trata de una exhibición con fines educativos pues es una gran lección de anatomía humana, sin embargo no está clara la procedencia de dichos cuerpos ni el consentimiento.

- ¿Se cuenta con el consentimiento en vida de los cuerpos de las personas exhibidas?
- ¿El cuerpo humano muerto puede ser empleado para estos fines educativos-biológico-estéticos o se trata de una violación a la dignidad humana?

Maurizio Cattelan, de la broma a lo perturbador. Artista nacido en Padua Italia en 1960 conocido por su obra del plátano pegado a la pared con una cinta gris, o la

⁴³ Recuperado en <https://www.elmostrador.cl/cultura/2016/05/03/estudio-cientifico-plantea-que-obras-de-damien-hirst-pueden-ser-venenosas-para-el-publico/>

exhibición de esculturas utilizando animales como caballos colgados, burros o ardillas (con la técnica de taxidermia). Cattelan se burla de todo, emplea la broma como el medio a través del cual expresa lo que quiere, se considera alejado de cualquier clasificación y la mayoría de sus obras carecen de título. Entre otras de sus obras se encuentra la Nona Ora que es la escultura de Juan Pablo II a quien le cae encima un meteorito, pero también es el autor de una obra que podemos considerar perturbadora. En 2004 en Milán, Cattelan presentó una obra que representaba tres niños colgados de un árbol. Se trataba de tres maniquíes de niños descalzos colgados del cuello, con la cabeza ligeramente inclinada hacia adelante, la obra representa niños de aproximadamente entre 9 y 12 años. La obra duró poco menos de un día por la irritación y la polémica que generó. Algunas preguntas al respecto de este ejemplo son:

- ¿Cuál era la intención del artista con esta obra, qué desea comunicar?
- ¿Es válido emplear las figuras de los niños para un objetivo artístico-estético?
- ¿Hay límites en lo que puede mostrar un artista?
- ¿Se tendrían que clasificar esta obra como no apta para niñas y niños en observancia del Interés Superior del Niño?

Paul Mc Carthy

Lo repugnante y lo abyecto -y, de paso, lo necio- nos ayudan a entender lo densa que fue la sombra arrojada por el concepto de belleza sobre la filosofía del arte. Y como la belleza, especialmente en el siglo XVIII, vivió tan estrechamente ligada al concepto de gusto, impidió que pudiera apreciarse toda la amplitud y diversidad del espectro de cualidades estéticas posibles. Lo repugnante, por ejemplo, hace que el espectador sienta asco por el tema de la obra de arte que lo posee... Haría falta una considerable interpretación para descubrir que significa en una obra de arte

el hecho de ser repulsiva.” Danto (2005). *El abuso de la belleza. La estética y la concepción del arte* Aprox pp 80

Jill Magid y las cenizas de Luis Barragán convertidas en diamante.

La UNAM como joyería es el título de la columna de opinión de Juan Villoro (2017) en donde plantea algunas preguntas al respecto de la decisión de la artista Jill Magid, del sobrino de Barragán y de la UNAM de concretar una obra, que para muchas personas incluida yo, me parece inaceptable y que alimenta la creencia de que estamos cada vez más cerca del fin de la inteligencia (Juan Villoro, 2021, *El fin de la inteligencia*). Execrable es la palabra que más refleja mi sentir, pues se combinan una serie de eventos que escapan y al mismo tiempo son parte del fenómeno museístico y del llamado arte contemporáneo. La ausencia de decisión (en vida) de Barragán de convertirse en diamante, el ansia de lucro y escándalo del sobrino y de una persona identificada como artista, los vacíos o interpretacones legales a modo, hacen de este hecho, la evidencia del no-límite. Pero este no-límite nos encara con nuestra propia ignominia que por más que esté disfrazada de arte, ignominia es. Villoro manifiesta,

Un sobrino de Barragán autorizó la exhumación, lo cual abre interrogantes legales. ¿Puede un pariente que no es albacea ni heredero universal decidir a contrapelo del resto de los familiares? La Secretaría de Cultura de Jalisco, el Ayuntamiento y el Congreso del Estado intercambiaron documentos sobre el tema sin que nadie asumiera una responsabilidad precisa (en forma vaga, se resolvió "dar facilidades a la familia"). ¿Basta eso para sacar restos de la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres? La acción de Magid transparentó los vacíos de la legalidad mexicana.

Tema que parece inagotable, lejos de consensos, obligan a la discusión permanente y al difícil ejercicio de diálogo, escucha y comprensión. ¿Qué hacemos cuando las obras entendidas para algunos como arte, repugnan y ofenden criterios éticos que transgreden derechos humanos, deberes humanos hacia los animales, historias de vida? Sin duda un largo caminar entre la duda, la sospecha y el encuentro. Con la intención de apertura a la indagación, una cita más de Danto.

la aniquilación de la belleza nos dejaría en un mundo insoportable, del mismo modo que la aniquilación de la bondad nos dejaría en un mundo donde sería imposible vivir una vida humana plena. No se perdería demasiado, en cambio, si la belleza artística fuera aniquilada... lo repugnante es más claro porque lo que nos repugna en arte es más o menos lo mismo que nos repugna en la realidad." Danto (2005). *El abuso de la belleza. La estética y la concepción del arte*. Aprox pp 80

Después de que los dadaístas [...] creyeron haber destruido todos los vidrios de un golpe, vinieron los surrealistas, los abstraccionistas, los neo-realistas y, sobre todo, la gran masa de artistas individualistas y personalistas y parcharon las roturas. Hasta que llegó otra generación de «jóvenes», los de hoy, que se sintieron nuevamente sofocados, y volvieron a romper [...] vidrio por vidrio del anticuado saloncito. Goeritz, «Zero», 1963.

Si no hemos encontrado una mejor salida para paliar las profundidades del sentir humano que el arte (la gran mayoría de los grandes filósofos acude a ella como respuesta y transfiguración), me parece que no podemos dejar de cuestionarnos cuál es su papel o función -si es que la tiene- para nuestros días; y si carece de función, preguntar cuáles son los límites. Considero que así como la Bioética cuestiona las posibilidades de la ciencia y la técnica que se mueven a un paso más acelerado que el pensamiento y el análisis, el arte no debe escapar a ser campo de cuestionamientos.

Y, considerando que no se trata de generar censura a la creación e imaginación humanas, tampoco creo que deba ser un campo considerado tan “elevado” que escape a la crítica. Dejar en el aire y en la indefensión un campo que en algunos momentos y espacios ha contribuido a mejorar el alma y *ethos* humano, me parece una grave indolencia. La irrisoria producción actual muestra la irrisoria vida actual, es su caja de resonancia, su espejo; pero no muestra alternativas y es ahí en donde queda como asignatura pendiente.

Bibliografía

- Alcaraz, L. Ma. J. (2018), “El lugar de la estética en la concepción del arte como significado encarnado” en González Valerio y Gustavo Ortiz Millán, *Arte y estética en la filosofía de Arthur Danto*, México: Herder.
- Bertinetto, A. (2016). La paradoja de los indiscernibles y la improvisación artística. En Sixto J Castro y Francisca Pérez Carreño *Arte y filosofía en Arthur C. Danto* Universidad de Murcia.
- Danto, A. C. (2019), *Después del fin del arte*, Barcelona: Paidós.
- ——— (2005). *El abuso de la belleza. La estética y la concepción del arte*, Barcelona: Paidós.
- González, V. Ma. A. (2009). “Sobre las identidades narrativas” *Revista de filosofía* volumen 34 número dos, página 178.
- Lesper, A. *El arte contemporáneo: el dogma incuestionable*
- Lipovetsky, G. (2000), *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona: Anagrama.
- Ortiz Millán “Después del fin del arte: Danto entre el relativismo y el esencialismo artísticos”. *Páginas de filosofía*, año XVI, número 19 enero julio 2015 (pp. 96-113) Universidad Nacional de Comahue.
- Villoro, J. (2021), *El fin de la inteligencia*, Etcétera.
<https://www.etcetera.com.mx/opinion/el-fin-de-la-inteligencia/>
- Villoro, J. (2017). “La UNAM como joyería. La artista Jill Magid abre la tumba del arquitecto Luis Barragán para transformar sus cenizas en un diamante” en *El País*
https://elpais.com/internacional/2017/04/22/mexico/1492817050_898059.html?rel=listapoyo

La noción del cuerpo: entre filosofía y danza por María Rosa Loa Zavala

Filósofa egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con una Maestría en la misma institución, que versa sobre conceptos hegelianos.

Ha trabajado como docente de nivel medio superior y como tallerista en diversas actividades de índole formativa y artística para bachilleres, así mismo, formó parte del Seminario Crítico de Investigación en Filosofía y Letras (SCRIFyL) del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Actualmente es profesora en el CCH Oriente impartiendo las materias de Filosofía y Temas Selectos de Filosofía.

Sus líneas de interés giran en torno a problemas filosóficos con perspectiva en historia, política y cultura desde el trazo dialéctico.

hoycomoayer82@gmail.com

Resumen:

Este trabajo presenta una reflexión filosófica sobre la relación de la corporalidad y la danza, buscando superar la noción moderna de subjetividad y abriendo paso a una interpretación dialéctica de la relación entre el cuerpo, la subjetividad y la realidad. Los planteamientos del artículo se centran en el análisis del concepto moderno de sujeto que da paso al concepto contemporáneo de corporalidad, concluyendo en la experiencia concreta que representa la danza en un sentido práctico de la noción de cuerpo que nuestra actualidad demanda.

Palabras clave: Cuerpo escindido, corporalidad, dialéctica del cuerpo, filosofía, danza.

Abstract:

This paper presents a philosophical reflection on the relationship of corporeality and dance, seeking to overcome the modern notion of subjectivity and opening the way to a dialectical interpretation of the relationship between body, subjectivity and reality. Article approaches focus on the analysis of the modern concept of the subject that gives way to the contemporary concept of corporeality, concluding on concrete experience representing dance in a practical sense of the notion of body that demands our present.

Keywords: Split body, corporalality, dialectic of the body, philosophy, dance.

El presente ensayo tiene la intención de generar una reflexión filosófica sobre el concepto de corporalidad en diálogo con la danza. El propósito es analizar en términos generales las determinaciones simbólicas que constituyen nuestra noción del cuerpo, al tiempo que se analiza la posibilidad de reinterpretar este concepto desde la perspectiva dinámica, creativa y terapéutica que facilita la danza.

La forma en que actualmente experimentamos nuestra realidad hace que la relevancia de este tema se intensifique. Los problemas que se han configurado en la vida cotidiana ante la pandemia del COVID-19 generan una potencialización de prácticas que nos distancian cada vez más de nuestro cuerpo y de nuestra experiencia vivida. El Dr. Jorge Márquez (2020), especialista en medicina aplicada a la actividad física y el deporte, afirma que, a pesar de que las medidas de aislamiento son las más efectivas para cortar las cadenas de contagio por COVID-19, han implicado una reducción importante en la salud en general, pues han devenido en una inactividad física que lleva al deterioro del cuerpo y el metabolismo. Condición que se ha venido desarrollando en las últimas décadas.

Pasar demasiado tiempo sentados, enfocando nuestra atención sobre una pantalla para cumplir con entregas y reuniones virtuales de todo tipo, son algunos ejemplos de las actividades que disocian la relación entre nuestra mente y nuestro cuerpo.

Es bastante cierto que, la relación que sostenemos con nuestro cuerpo es un tanto de abandono y de carga. Vivimos nuestra cotidianidad bajo la idea de que –en el mejor de los casos– nuestro cuerpo es el recipiente que contiene nuestra alma. Y cargamos con él, arrastrándolo a donde quiera que nuestro ligero espíritu requiere morar. Comemos, dormimos, nos movemos o gozamos sin comprometernos con el cuerpo.

El eje de nuestra experiencia está orientado hacia la resolución lógica y racional de los problemas, o hacia la producción eficiente de objetos generados mecánicamente y, no en pocas ocasiones, hasta nuestras relaciones intersubjetivas se basan en las hipótesis operativas de la ganancia/pérdida y no en la potencialización

de nuestras experiencias éticas o estéticas en sentido amplio. Todos estos valores confirman la idea de que nuestro ser verdadero, importante o valioso no se encuentra en el mazacote de carne, huesos y tendones que habitamos pasajera­mente, sino en el alma, la esencia racional que habita ahí.

Nuestra sociedad ha colocado al sujeto racional como el centro del universo, y como tal, el análisis reflexivo a partir de la experiencia lógica de la realidad nos separa de la experiencia dialéctica que implicaría el reconocimiento del mundo y la naturaleza como el «otro». Tal forma de percibir tampoco reconoce nuestro ser como la unidad de lo racional y lo corporal, por el contrario, estamos situados en el discurso de una experiencia subjetiva escindida.

A partir de la entronización de la razón como máximo principio ordenador de la experiencia, el cuerpo quedó relegado a la subordinación de las nociones que regulan y establecen las necesidades de la realidad. El cuerpo es educado, disciplinado, estructurado y modelado para potencializar las libertades del alma y la razón. De ahí que los sistemas educativos en general propongan pasar horas con el cuerpo en inactividad y la mente ocupada en tareas y ejercicios, porque existe una devaluación del cuerpo, la cual pretende formarlo dentro de un enfoque orientado hacia el modelo del orden, la obediencia y el cumplimiento.

De un modo absolutamente sorprendente hemos dejado de lado una de nuestras principales características y capacidades vitales que es el movimiento. La subordinación del cuerpo en función de la razón ha desembocado en un estatismo que nos distancia de la capacidad de expresar nuestras ideas y nuestros deseos en el movimiento libre de nuestro cuerpo. No solamente encontramos la dificultad de expresarnos en nuestro cuerpo, pues nos resulta algo extraño a nosotros mismos, sino que históricamente hemos construido métodos para constreñirlo.

Todas las culturas a lo largo de la historia han construido sistemas o técnicas para adiestrar el cuerpo, tal como afirmó Mauss Marcel, antropólogo y sociólogo francés, (1934) al decir que “como el montaje de una máquina, el adiestramiento, es la persecución, la adquisición de un rendimiento que, en este caso específico, es un rendimiento humano. Los procedimientos que aplicamos a los animales, los hombres

lo han aplicado voluntariamente a sí mismos y a sus hijos” (citado por Islas, 2001: 96). Esto significa que, a través de normas de conducta se han instituido una serie de posturas físicas, movimientos y pausas que regulan el comportamiento individual y colectivo de los seres humanos en una variedad amplia de contextos y situaciones. Es casi imposible conseguir que nuestro comportamiento físico y emocional se manifieste de una manera espontánea, y mucho menos que hagamos conscientes las necesidades de nuestro cuerpo.

Si bien en la filosofía –ya desde Platón– el sujeto se encuentra siempre en una constante contienda para equilibrar estas dos fuerzas, la de la naturaleza inmensa del cuerpo y la de la sabiduría espiritual de la razón. Es con Descartes que dicha dicotomía se abre como una herida que pulsará por siglos, y dejará al cuerpo como un accesorio, pues, afirma el pensador francés que “el pensamiento existe y no puede serme arrebatado: yo soy, yo existo, es manifiesto. (...) ¿Qué soy? Una cosa que piensa” (Descartes, 1641:17 y 18). De un modo un tanto sorprendente la balanza se inclinó por aquello que no tenía una percepción sensible, sino absolutamente abstracta.

El concepto de cuerpo, por sí mismo, está cargado de una contradicción interna que se ha desplegado en varios discursos prolijamente por siglos. Disciplinas como la medicina, la psicología, el psicoanálisis, el arte, y por supuesto, la filosofía –por mencionar algunas– han contribuido a la configuración de dicho concepto. Sin embargo, una de las perspectivas que más libertad otorga a la reflexión sobre el concepto de cuerpo es la del arte.

El cuerpo en el arte ha adquirido una plasticidad que solamente en su manifestación inmediata y carnal puede ser mostrada. La relación histórica entre las disciplinas artísticas y la corporalidad no ha sido una cuestión lineal ni progresiva. El arte, como toda manifestación que emerge del corazón de la sociedad y su cultura, enarbola –según la época–, ciertos principios y valores. Y, como cualquier discurso delo humano, tiene posturas diferentes. El arte en general ha contado, tanto con una visión afín a las posiciones racionalistas y formales de la belleza occidental que podemos observar en el ballet clásico, por poner un ejemplo, así como también, a

propuestas que confrontan la posición homogeneizante sobre lo bello, como puede ser la corriente plástica del surrealismo.

Me gustaría comenzar este trabajo analizando el concepto del cuerpo, partiendo de la premisa de que se trata, en conjunto con la realidad, de la base del sujeto-consciencia. Es decir, que el cuerpo no es una mera cosa u objeto, sino que, el cuerpo es nuestra condición de existencia. Está conformado por una dimensión externa y otra interna, desde donde el individuo resignifica su experiencia.

PERSPECTIVAS DE LA CORPORALIDAD BAJO UNA NUEVA MIRADA

Con mayor frecuencia de lo normal tendemos a pensar nuestra corporalidad en un sentido objetual, los malestares o los placeres que el cuerpo nos refiere son reconocidos como procesos biológicos de los sistemas que constituyen nuestro organismo biológico, pero difícilmente nos identificamos con el dolor o el goce sentido, hacemos una distancia entre nuestro yo y nuestro cuerpo. Existe, sin embargo, una unidad completa entre nosotros –como totalidad orgánica y psíquica– y la realidad, a saber, la experiencia. Todo conocimiento del mundo se construye a partir de nuestra percepción del mundo, todo saber y toda práctica están subsumidos en la experiencia construida del yo desde la percepción corporal.

De un modo absolutamente evidente, hoy en día se mantiene la idea sustancialista del ser, del existir y del conocer. Esta idea, como hemos mostrado anteriormente, implica pensar que hay un «ser interior» y un «ser exterior», de donde el primero es responsable de analizar, comprender y responder al mundo externo; mientras que, el segundo simplemente se limita a percibir los estímulos que le rodean. Sin embargo, no existe tal separación, somos una existencia que se encuentra en el mundo, somos el mundo y sólo por ese motivo conocemos y hacemos mundo.

Nuestra existencia como sujetos del mundo, implica eliminar el idealismo del cogito cartesiano con la finalidad de dar un giro sobre el mismo, reconociendo que, la certeza de nuestro pensamiento no sustituye la significación percibida de la realidad en sí misma. Basta situarse con plena consciencia en la evidencia de nuestra percepción; la cual no es simple adecuación de nuestro pensamiento al entorno, es

decir que la realidad no es lo que nosotros pensamos sino lo que nosotros vivimos. Somos seres abiertos al mundo desde nuestra percepción, la cual se desenvuelve desde nuestra corporalidad. Por ello nuestra relación con el mundo no es una cuestión de posesión, es más bien, una cuestión de relación.

Estamos familiarizados con una noción de percepción que tradicionalmente enuncia la psicología y la epistemología, la cual afirma que la percepción es un proceso cognitivo de la conciencia que interpreta y significa, por medio de juicios, las sensaciones obtenidas del ambiente. Esta idea implica que hay algo que permanece, lo suficientemente uniforme y atemporal, para codificar la información que del exterior se emite. Se trataría de un sujeto o un yo que a lo largo de su vida mantiene cierta homogeneidad física, emocional y significativa como para poder valorar objetivamente todos los impulsos o excitaciones venidas del exterior.

Y ciertamente esta noción nos brinda una certidumbre importante en el momento de emitir un juicio, sin embargo, desde una mirada más crítica, es necesario reconocer que las experiencias sensoriales adquieren un significado efectivo a partir de la configuración cultural e ideológica, es más, no todas las sensaciones tienen un registro consciente, lo que significa que gran parte de nuestras percepciones se mantienen en el horizonte de nuestro inconsciente. La antropóloga Luz María Vargas (1994) afirma que

La apropiación de la información de los objetos y eventos del entorno permiten crear y recrear evidencias de su existencia y elaborar significados respecto de tales cosas, se les atribuyen cualidades que construyen categorías descriptivas dentro del rango de posibilidades de su sensibilidad, así con ellas se entiende el mundo desde un punto de vista estructurado a partir de valores culturales e ideológicos. (p. 51).

Calificar la percepción como una experiencia subjetiva a partir de la idea de que no existe un «objeto puro» que percibe un «yo puro», sino una conciencia formada cultural e ideológicamente que construye su percepción desde su cultura e historia. Esta posibilidad genera un giro epistemológico de la noción general de experiencia, y, ciertamente esta nueva forma de interpretar la percepción coloca nuestra reflexión sobre la corporalidad bajo un matiz menos prejuiciado y determinista.

Podemos entonces afirmar que la manifestación de nuestra realidad es necesariamente el reflejo de la conexión entre nuestra percepción compleja y el ser realizado. Y no necesitamos tener un conocimiento específico y preexistente de ese ser para poder pensarlo, sentirlo, referirlo y, hasta recrearlo. Si bien ese ser tiene una manifestación sensible que captamos con los sentidos, ello no significa que nuestro cuerpo es un instrumento conductor de una información concreta sobre el objeto externo, ni que los objetos son unidades desvinculadas de otros objetos en el espacio de mi percepción. Nuestro cuerpo no es una esponja que absorbe información volcándose sobre los objetos y codificando datos que interpretamos para obtener información que debemos enjuiciar.

El gran objetivo que se persiguió históricamente al avanzar tras la necesidad de generar un pensamiento «objetivo» es la de perder el contacto con la experiencia. Distanciar nuestros juicios, enunciados y verdades del mundo y de nosotros mismos. En ese sentido, superar la subjetividad es superar la sensación, es mantener la distancia sobre el mundo, en resumen es mantenerse a salvo. Hablar de las ideas del universo, o las ideas de espacio o de tiempo, o incluso, la idea de mí mismo o de mi cuerpo no es algo en lo que me ocupe. Una vez que objetivo estas percepciones en ideas ya no las vivo, me limito exclusivamente a pensarlas.

Podríamos especular que este método, el método científico, es la nota distintiva y gloriosa de la humanidad, porque se tiene la impresión de que lograr verdades definitivas que se vuelven universales, son la clave para superar la diferencia y el conflicto. Pero para poder construir una experiencia más rica en discursos, alcances y sentidos debemos renunciar a ella y volcar nuestra atención hacia el corazón mismo de la experiencia.

El núcleo de la experiencia es la relación entre nosotros y lo otro, en ese sentido, nosotros tenemos como primer tamiz al cuerpo, a saber, nuestra percepción. De la percepción ya hemos hecho un análisis sobre su naturaleza y concluimos que no existe una percepción pura que responda simplemente a impulsos externos, lo que significa que, el centro de la experiencia, el punto de partida, el origen de nuestro conocimiento del ser es una cuestión completamente dialéctica. No hay un punto cero desde donde construir nada puro, todo es una constante danza entre el mundo y nosotros.

Nuestro cuerpo es también un objeto dentro de la categoría amplia de los objetos del mundo. Nuestro cuerpo es un éste o un aquél que ocupa un espacio dentro de un tiempo, algo que se encuentra a un lado, abajo o encima de otro cuerpo. Que se mueve con otro cuerpo, que roza ese cuerpo, que espera aquí o se desplaza hacia allá. La cualidad más representativa de nuestra existencia es que no carece de voluntad, nuestra corporalidad se manifiesta intencionada con respecto a los demás cuerpos, es decir, su posición en el mundo tiene una función –consciente o inconsciente–, como afirma Merleau-Ponty (1994) cuando dice, “la palabra «aquí» aplicada a mi cuerpo, no designa una posición determinada con respecto a otras posiciones o con respecto a unas coordenadas exteriores, sino la instalación de las primeras coordenadas, el anclaje del cuerpo activo en un objeto, la situación del cuerpo ante sus tareas.” (p. 117). Así entendemos que nuestra corporalidad se extiende en el espacio a través de nuestro cuerpo vinculándose con otros cuerpos y este vínculo no se construye sin intencionalidad.

La forma que adquiere nuestro cuerpo con relación a los demás está moldeada en una dinámica respecto de las tareas y funciones en el mundo. Nuestro cuerpo es sensación, de ahí que perciba ciertas estimulaciones y promueva determinadas tareas, porque en esas formas logra existir, y expresarse en el mundo, pues, “lejos de que mi cuerpo no sea para mí más que un fragmento del espacio no habría espacio para mí si yo no tuviera cuerpo.” (Merleau-Ponty, 1994: 119). Esto significa que la percepción de nuestro cuerpo no refiere realmente las sensaciones objetivas del mundo, sino el plexo de nuestras representaciones subsumidas en la cotidianidad de nuestros movimientos. En el espacio de nuestras necesidades subjetivas, de nuestras prácticas

sociales, culturales e históricas es dónde sucede la experiencia unificada de la vida y la percepción, y que, además, no hay otra trinchera para ser que a través del reconocimiento de mi cuerpo.

Podríamos llamar a esta pérdida la pérdida de la objetividad, en el sentido de objetualidad. Las nociones de objetivo y científico y, con ellas, las ideas de verdad y realidad parecen haberse debilitado. La facilidad con la que se podía afirmar que el conocimiento del tal o cual cosa se validaba a partir de la superación de la subjetividad y por ende, aspiraba a una universalidad radical ha sido destronada por la crítica del sujeto sensible.

La propuesta vigente sobre la verdad y la experiencia, sostenida por autores contemporáneos como David Le Breton, antropólogo y sociólogo francés, plantea que, el contacto corporal, es decir, la serie de sensaciones e información que surge en nuestro entorno despierta la presencia del ser. La sensibilidad ante el ambiente al que está sujeta nuestra subjetividad aviva la claridad de nuestra consciencia:

El cuerpo es proliferación de lo sensible. Está incluido en el movimiento de las cosas y se mezcla con ellas con todos sus sentidos. Entre la carne del hombre y la carne del mundo no existe ninguna ruptura, sino una continuidad sensorial siempre presente. El individuo sólo toma consciencia de sí a través del sentir, experimenta su existencia a través de las resonancias sensoriales y perceptivas que no dejan de atravesarlo. (Le Breton, 2006: 11)

La humanidad en general tiene como base de su conocimiento del mundo la sensibilidad con antelación a la racionalidad. El conocimiento histórico que hemos construido a lo largo de nuestro paso generacional en el mundo ha tenido como base la percepción de éste. Y como sabemos a estas alturas, la percepción no es un cúmulo de impulsos sensibles procesados por nuestra racionalidad, sino la red cultural e ideológica que filtra y selecciona la información del mundo. Es por esta condición que la humanidad vive en el mundo, habita el mundo en relación constante con todos los

significados que se presentan a cada impulso –aún en las grandes urbes, donde nuestra relación con el entorno es tan cubierta e higiénica– con todos los significados que se presentan a cada impulso.

Plantear que el cuerpo o, mejor dicho, la corporalidad, es la mediación entre el mundo y la subjetividad implica también que es desde esa misma corporalidad que asimamos el mundo. Esta idea también abre la posibilidad de transformar la manera en que concebimos y vivimos nuestro cuerpo, con lo cual daremos una dimensión más plena y consciente a nuestra experiencia en su totalidad, recreando desde un acto libre la forma en que nos enlazamos con nuevos estímulos y proponer otras relaciones intersubjetivas y con la naturaleza.

Una nueva forma de vincularnos entre nosotros y con la totalidad significa también resignificar los estímulos desde nuestro cuerpo, tanto como nuestra idea del cuerpo. La resignificación se construye colectivamente, teniendo como paradigma el reconocimiento de la experiencia como un escenario abierto, con lo cual, se realiza una remodelación cultural de los sentidos.

Dentro de los conceptos que forman parte de la categoría de corporalidad encontramos uno emblemático, a saber, la belleza. Este concepto ha sido pensado y expresado a lo largo de la historia por muchas disciplinas, entre ellas, la filosofía y el arte. Ya desde tiempos prehistóricos el ideal de belleza estaba relacionado con ciertas necesidades prácticas que debían cubrirse, así ha evolucionado este canon, en función de las expectativas e imperativos que la sociedad va abarcando. Un elemento característico de este concepto es su relación con la idea de bien o de lo bueno, así como, el efecto que genera en aquellos que le contemplan o le rodean; el deseo de poseer o imitar. Y es justo ante esta tarea de la mimesis de la belleza que el arte ha construido todo un acervo histórico del que podemos gozar, casi atemporalmente. (Eco, 2010)

La expresión artística; desde la pintura, la escultura, la música, el cine, la poesía, y más recientemente la danza, han dejado ejemplos de lo que es lo bello y fabricando evidencia del cambio que este concepto ha tenido a lo largo del paso de la

humanidad hasta nuestros días; otorgándonos testimonios gráficos donde conocer la perspectiva al paso del tiempo de la imagen del cuerpo.

Así mismo, el arte ha sido el lienzo donde la humanidad ha plasmado sus sentimientos, emociones, ideas y afecciones más profundas. Ha sido en las manifestaciones artísticas donde creadores y espectadores construyen diálogos de comprensión, empatía y reflejo.

El arte ha sido la expresión por excelencia de la belleza o desde su oposición con la fealdad, y como tal, ha tenido un enfoque enfáticamente dirigido hacia el cuerpo. A través de pinturas y esculturas podemos observar los cánones de belleza que debían cubrir los cuerpos masculinos y femeninos. Ora frondosos y plenos en carnes y musculatura, ora delgados y sin sensualidad, de cabellos largos y piel blanca, con trazos feroces u ojos pequeños. En diversas esculturas y pinturas encontramos ideas discordes de belleza, y por medio de ellas se construye, en cada época, una interiorización cultural de lo que es un cuerpo bello.

La imagen corporal expresa las necesidades de una cultura sobre aquellos temas que tienen que ver –principalmente– con las condiciones de sensualidad y reproducción de nuestras sociedades. Por ese motivo se va transformando constantemente. Desde una perspectiva no sólo antropológica sino también psicológica, las etapas por las que atraviesa el individuo y, dependiendo de su género y predilección, su propia imagen corporal va transformándose paulatinamente. La imagen corporal implica tanto la percepción del cuerpo como tal, como la idea que de él se tiene, y el paso de uno a otro momento de la percepción se encuentra atravesado por las relaciones y conductas esperadas o solicitadas para con el cuerpo concreto.

La identidad específica que se construye individualmente toma la imagen corporal como punto práctico, en dicha imagen se juegan tanto las pretensiones o deseos, como las carencias de la psique. Además, las actitudes que se desenvuelven alrededor de las valoraciones colectivas del mismo van entretejiendo el cuerpo en sí mismo. Esta característica de la imagen corporal, al contrario de una práctica negativa y opresiva hacia el cuerpo, puede ser la posibilidad de generar una terapéutica de este.

En el ámbito de la danza, por ejemplo, existen actualmente muchas tendencias que la señalan como una alternativa efectiva para acompañar y rehabilitar a pacientes con malestares psicológicos y físicos. El punto significativo de estas terapias se centra en la llamada empatía kinestésica (Paula Arranz, 2016). La empatía kinestésica tiene como ejes centrales dinámicas de movimiento que buscan mimetizar la sinergia del otro en uno mismo, para construir entre sí, un diálogo de empatía que habrá de formar, paulatinamente, un reconocimiento de los sentimientos de los otros y de uno mismo. Las metáforas corporeizadas permiten a los pacientes expresar, en sincronía con los demás pacientes, sus necesidades y reconocer también las de los demás.

Las terapias que utilizan la danza, afirma Paula Arranz (2016) profesora de danza y terapeuta dancística, tiene como principal herramienta fundamenta su principio terapéutico en el cuerpo en movimiento, lo que implica que no consideran el cuerpo como un conjunto anatómico de partes sistemáticas funcionando para una tarea específica, sino, por el contrario, el cuerpo es concebido como un espejo de sentimientos que, por medio del movimiento, ya sea lento y suave o vertiginoso e intenso, expresa sus ideas, emociones miedos y supuestos, lo cual, dentro del espacio de la rehabilitación devendrá en salud física y emocional que promoverá el desarrollo del individuo.

Si bien el arte, al menos desde la perspectiva tradicional de la estética, tiene una existencia basada en la imitación, es decir, que la obra de arte es la imagen o representación de un objeto que existe por sí mismo en el mundo o en la naturaleza, en el caso de la danza, la mimesis adquiere ciertas dificultades dinámicas. Pues la pregunta que surge con cierta naturalidad es ¿qué imita la danza?, ¿cuáles son las dimensiones del objeto que el o la bailarina buscan expresar o imitar en su experiencia sobre el escenario?

La historia de la danza tiene un largo trazo, pero resulta imposible intentar siquiera hacer un resumen de este, en principio porque son muchos siglos de tradición y muchos acontecimientos de transformación de sus propios cánones y peripecias. Sin embargo, cabe mencionar que la danza es, dentro de las bellas artes, la disciplina más dinámica, ya que su relación con el cuerpo genera un diálogo vivo y constante, una

vez que la danza comienza. Tanto el ejecutante, como el espectador, como el coreógrafo se relacionan directamente con el cuerpo en el momento en que comienza la danza, no hay muchos espacios para mostrarse distante, pues los movimientos, los desplazamientos y los trazos que se ejecutan involucran el cuerpo, el espacio y la sensación en una sola unidad.

La voluntad del cuerpo que danza.

La danza es una expresión del ser que se encuentra presente desde el principio de los tiempos y desde el principio de cada individuo. Su naturaleza de ritual ha sido un sello fundamental desde su origen, cuando las sociedades sostenían relaciones muy cercanas con sus dioses y la naturaleza, en ese entonces la danza era ese puente que conectaba, en el éxtasis del baile, al grupo de mortales con el infinito movimiento del universo que se manifestaban en formas que sorprendían.

La función de purificar al espíritu y liberar en catarsis las afecciones de los seres humanos es un elemento que la danza no ha perdido, por ello es posible identificarla claramente como una expresión artística altamente intuitiva, vital y terapéutica; Martín Mesa, especialista en la reflexión sobre el cuerpo y el arte contemporáneo (2014) nos dice que “[la danza] ha sido también un medio efectivo en el conocimiento del propio cuerpo y la subjetividad. El bailarín que se forma frente al espejo observa el repliegue de su cuerpo, lo estudia, analiza, y llega a tener una conciencia precisa y pormenorizada de su propia corporalidad.” (p. 174). Ahora bien, la danza, como arte tiene una valoración diferente a la danza como expresión intuitiva de la humanidad, en su estructura como obra de arte implica una técnica, como ya lo señaló Nietzsche (2018) en el *Nacimiento de la tragedia*, la obra debe integrar lo apolíneo y lo dionisiaco, la forma bella y el impulso creativo.

La integración de estas dos fuerzas en el mismo acontecimiento, hablando de la danza, hace de ésta un suceder del mundo y la imaginación. La danza, como cualquier obra de arte, logra construir un portal, a través del cual, nos es posible a los seres humanos proyectar escenarios inexistentes pero posibles. Y la danza, en particular, tiene la vivacidad del movimiento, la dinámica de los cuerpos activándose

en conjunto, respondiendo a los impulsos de otra corporalidad y de la vibración musical para construir una escena viva.

En la danza es necesario el reconocimiento de uno mismo y del otro, conocer nuestras limitaciones y reconocernos en nuestras posibilidades sólo se logra con el compañero que está ahí, frente a mí, con su presencia hecha corporalidad. Al bailar, la subjetividad se vive de una manera integrada a la colectividad desde una praxis efectiva que implica sincronizar el ritmo con nuestras intenciones y posibilidades. Para Martín Mesa (2014) “en la experiencia de la danza, la emoción pertenece a un sujeto comprometido con el drama que se desplaza desde el placer hasta el dolor, y en esta polaridad de sentimientos y sensaciones, confirma el carácter móvil, articulado y dinámico, compuesto de pasiones y acciones.” (p. 178). Esta misma experiencia estética también la vive el espectador, quien percibe en el movimiento de los muchos cuerpos, el deleite de cada paso, cada figura que se desarrolla dentro de la tensión de una escena tras otra y el cuadro general de las imágenes en movimiento.

La danza integra varios elementos, por ejemplo, el ritmo, la música, los tiempos, la destreza, la historia que se narra, los ejecutantes, la escena que se construye y el público que la atestigua. Toda esta presencia genera en todos sus participantes un juego en el que cada individuo –ya sea desde el escenario, desde el instrumento o desde la butaca– tiene una misión, la construcción de la experiencia estética. Dicha experiencia cargada de imaginación es la puerta a la creatividad y la propuesta de nuevas realidades. Sin bien es cierto que, esta característica es propia de toda obra de arte, –desde un cuadro hasta una pieza música– en la danza la trascendencia del diálogo práctico, que involucra la corporalidad, brinda la posibilidad de replantearnos, desde la vivencia de nuestro propio cuerpo, las posibilidades del mismo y de las relaciones que con él se sostienen y recrean.

La experiencia estética que se puede experimentar en la danza es un detonador de la imaginación, en ese sentido, es un acto liberador porque al oponerse a la realidad sin negarla, sino como una confrontación de lo posible que se enfrenta a lo impuesto que se nos enfrenta como inmediato, se convierte en un acto de reflexión –o meditación– que perfila nuevos horizontes para contemplar la vida y vivir en el mundo.

La danza supera el quietismo de la realidad desde la trascendencia del cuerpo hacia la corporalidad, lo que significa que es evidencia de las posibilidades del cuerpo como una manifestación de nuestro ser profundo y verdadero. Permite concebirlo activamente desde las articulaciones, la piel y los defectos. El cuerpo, entonces, se vive como voluntad activa. Así, nuestra corporalidad es capaz de comenzar una nueva expresión, teniendo como lenguaje una forma vital, el movimiento, El acto poético que emana en la danza es un acto renovador que vigoriza y tonifica la propia existencia.

Cuando afirmamos, que la danza es el juego, estamos hablando de ella como un acto abierto y comunicativo, como una experiencia multisensorial y compleja, en la que participan no sólo los sentidos y la percepción, sino como ya se ha dicho anteriormente, la lucha, el combate, el movimiento, la imaginación, y por supuesto el espectador. El cuerpo, es precisamente ese objeto que establece la relación. Cada cuerpo desarrolla un movimiento, un ritmo y un tiempo, que modifican y deforman el espacio; cada acto se hace a su vez visible y experimentable. Es allí, en medio de este proceso donde comienza el verdadero juego de la danza, a través del cual se conjugará como un dinamismo con sentido. (Mesa, 2014: 180)

Pensar la posibilidad de crear una nueva forma de vivir con nuestro cuerpo desde el recrear la experiencia, que no la idea, que podamos vivir del mismo, implica la necesidad de destruir, eliminar, y superar todas nuestras viejas concepciones dualistas de la vida. Reconocernos como unidad que pertenece al todo, totalidad que es nuestro mundo. Esta perspectiva abre, por lo menos, la posibilidad de plantearnos circunstancias materiales menos violentas y más integradoras para habitar el planeta y habitarnos entre nosotros y en nosotros mismos.

El arte tiene la función de trasladar al espectador más allá de sus límites, llevarlo más allá del mundo dado de los objetos que nos apresan cotidianamente en el estatismo de la inmediatez. Pero la danza, tiene también otra característica. La danza es juego, es colectividad y es movimiento. No puede –ni siquiera en el caso del espectador– limitarse a la observación estática de la pieza. Todos los involucrados comienzan a integrarse en la sinergia del vaivén rítmico de la danza. Todos iniciamos el juego que implica participar en la danza.

Concebir la danza no sólo como una obra de arte, sino también como juego, tiene una implicación antropológica, porque el juego tiene la función histórica de fortalecer la comunicación humana, así como proponer nuevas formas de relación. La danza, como el juego, lleva consigo un «automovimiento» que carece de inicio o final, es un acontecer anacrónico que nos invita a inventar nuevas alternativas, pues nos invita a vivir desde el estímulo superior de la voluntad y el disfrute colectivo.

Bibliografía

- **Arranz Paula**, (2016), *El cuerpo. Una visión a través del arte*, Tesis de Master en Danza Movimiento Terapia por la Universidad Autónoma de Barcelona.
 - **Descartes René**, (1641), *Meditaciones Metafísicas*, Colombia, Recuperado el 30 de abril del 2021 de www.philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
 - **Eco Umberto**, (2010), *Historia de la belleza*, Barcelona, Ed. Debolsillo.
 - **Islas Hilda**, (2001), *De la historia del cuerpo y de la danza*, México, Ed, CONACULTA.
 - **Le Breton David**, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión.
 - **Márquez Arabia Jorge Jaime**, (2020), *Inactividad física, ejercicio y pandemia COVID-19*, VIREF Revista de Educación Física, Vo. 9 Num.2, [fecha de consulta 10 de Febrero del 2021] Disponible en: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/viref/article/view/342196/20802578>.
 - **Merleau-Ponty, Maurice**, (1994), *Fenomenología de la percepción*, España, Ed. Planeta.
 - **Nietzsche Friedrich**, (2018), *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, España, Ed. Alianza.
 - **Sanabria Bohórquez Carlos Eduardo, Ávila Pérez Ana Carolina [et al.], Martín Mesa**, (2014), *La danza como representación de la vida. Una invitación a la acción, la imaginación y el juego*. En *Pensar con la danza*, (pp. 173 – 186), Bogotá, Ed. Ministerio de Cultura de Colombia, Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Vargas Melgarejo, Luz María** (1994). *Sobre el concepto de percepción. Alteridades*, 4(8),47-53. [fecha de Consulta 16 de Abril de 2021]. ISSN: 0188- 7017. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74711353004>

Arte y hermenéutica. Aproximaciones a las artes plásticas desde la estética por José Alfonso Lazcano Martínez.

Licenciado en Filosofía y pasante de la maestría en Filosofía por la UNAM. Profesor titular de tiempo completo en la Escuela Nacional Colegio de Ciencias y Humanidades. Profesor de asignatura en la Facultad de Contaduría y Administración de la UNAM. Fue académico del Colegio de Bachilleres, la Universidad del Valle de México, la Universidad Autónoma Chapingo y la Universidad del Claustro de Sor Juana. Ha colaborado en libros como coautor y autor en el área de filosofía, estética, filosofía política. Conferencista nacional e internacional. Obtuvo la cátedra Eduardo Blanquel por su trayectoria en la ENCCH. Integrante del Comité Editorial de la Revista Murmullos Filosóficos.

Correo electrónico: alfonsorulfo@yahoo.com.mx o josealfonso.lazcano@cch.unam.mx

Resumen:

El texto pretende recuperar la noción de esquema proveniente de Kant. Se interpreta en forma particular las aportaciones al estudio de la estética. Se aproxima al lenguaje de las artes plásticas como un objeto de reflexión filosófica, además de sus derivas en otros espacios de la actividad artística. También considera el valor de las reflexiones en un contexto que se ha denominado globalización, cuyas implicaciones se reconstruyen en las diversas prácticas del ser humano, sin eludir algunas de grave consecuencia. De esta manera, la propuesta suele ser heterogénea en virtud de los autores que, por supuesto, se someten al examen del tiempo histórico. Finalmente, la interpretación suele ser una hipótesis de trabajo de aliento prolongado, cuya crisis son una exposición oportuna para encontrar nuevos campos de expresión del ser humano.

Palabras clave: Kant, esquematismo, lenguaje pictórico, mercancía, estética.

Abstracts: The present text reviews Kant's "scheme" notion. The contributions to the study of aesthetics are interpreted in a particular way. It approaches to plastic arts language as an object of philosophical reflection and its relation with other areas of artistic activity. It also considers the importance of those reflections in a context that has been called globalization, whose implications reconstructed many human being practices, without avoiding some of its serious consequences. Thus, the proposal is heterogeneous due to the fact that authors are subjected to the examination of its historic time. Finally, the interpretation is usually a long-standing working hypothesis, whose crisis is a timely exposure to find new fields of human being expression.

Keywords: Kant, schematism, language pictorial, commodity, esthetic.

“Como íbamos diciendo, y por lo que a la belleza se refiere, resplandecía entre todas aquellas visiones; pero, en llegando aquí, la captamos a través del más claro de nuestros sentidos, porque es también el que más claramente brilla. Es la vista, en efecto, para nosotros, la más fina de las sensaciones que, por medio del cuerpo, nos llegan; pero con ella no se ve la mente-porque nos procuraría terribles amores, si en su imagen hubiese la misma claridad que ella tiene, y llegase así a nuestra vista-y lo mismo pasaría con todo cuanto hay digno de amarse. Pero sólo a la belleza le ha sido dado el ser lo más deslumbrante y lo más amable.”

Platón.

“Si Ingres puso orden en la quietud, quisiera yo poner orden en el movimiento.”

Paul Klee.

“ Las relaciones formales en una obra y entre las varias obras constituyen un orden, una metáfora del universo.”

Henry Focillon.

“...por qué el conocimiento está así originalmente dividido y por qué mantiene , también originalmente, una relación con la doctrina del placer, es decir, con la ética? ¿Y es posible una reconciliación de la fractura que pretende que la ciencia conoce la verdad, pero no goza de ella y que el gusto goza de la belleza sin poder dar razón de ella? ¿Qué hay, pues, del ‘placer del conocimiento’? ¿Cómo puede el conocimiento gozar (gustar)?”

Giorgio Agamben.

Si se consiente- provisoriamente- la idea de que existen esquemas del pensamiento en la obra plástica, lo conveniente debe obligar a definir qué se entiende cuando se sugiere dicha afirmación. La posibilidad precisa recurrir a la historia, en particular, en Platón se encuentra una primera aproximación que no deja de lado la concepción de su obra en conjunto. Por supuesto, no se trata de explicar la filosofía platónica al respecto, no obstante, los requerimientos para interpretar el título del ensayo pretenden describir las peculiaridades con las cuales se encuentran las diferentes praxis artísticas al proyectar su discernimiento de forma breve, específicamente, las denominadas obras plásticas.

El término fue empleado en dos sentidos:

- 1) como delimitación de lo corpóreo y
- 2) lo que, en cuanto objeto singular entre varias, está siempre conectado con el color.

Las investigaciones platónicas se abocaron a diseñar un paradigma epistemológico, reconoce las formas diversas y contradictorias los niveles y estatutos epistémicos con los cuales podemos lograr explicar el mundo sensible y el conjunto de determinaciones existentes, en especial, nosotros como seres humanos, sus creaciones o intervenciones en la realidad.

Desde luego, la finalidad de dicha exposición reside en mostrar la importancia que posee la diferenciación entre los objetos materiales, su movimiento y la mediación del sujeto para modificarlos (esquema tripartito). Por lo pronto, la reflexión incide con la tarea de buscar definiciones en virtud de ser y representar momentos capitales para la expresión signica de las instancias que comprometen la obra plástica o, en general, visual. En este sentido, se puede pensar en una vertiente hermenéutica que suele indagar acerca de las expresiones verbales, actividades, comportamientos, por citar algunos, como fragmentos de realidad que ha sido modificada con la interpretación.

En efecto, los atributos platónicos subrayan características que, podríamos inscribir en el proceso creativo y su producto, como entrecruzamientos, para inferir los elementos implicados durante el proceso:

- 1) el conjunto de percepciones sensitivas, aisladas toda vez que se imprimen para el artista según su praxis,
- 2) la manera de agudizar sus percepciones con acuerdo a la intención creativa,
- 3) configurar un diseño por medio de su capacidad de abstracción con relación en sus percepciones y su marco de referencia creativa,
- 4) la no correspondencia entre percepciones e imaginación en el campo de trabajo artístico,
- 5) la significación de los colores según los objetos y su recreación mediante su composición,
- 6) las modificaciones de los objetos reales en ficticios-recordando el concepto de mimesis-a partir de las percepciones como resultado de lo natural y cultural.

Así, en el primer sentido, la noción de esquema está ligada a la de forma e idea. Su derivación del griego suele traducirse también como figura, en particular, al tratarse de las figuras del silogismo. Al respecto, tendríamos una aproximación a la postura aristotélica, quizá la intención del ensayo pretenda un recorrido somero, pero no menos importante, porque las interpretaciones que la tradición eurocéntrica impuso se encuentran en la versión filosófica de algunos de los filósofos más importantes de la Grecia clásica. La pretensión intenta llevar a cabo un recorrido de las posiciones que otorgaron sentido a la reflexión estética, tal vez de un concepto como el de esquema de pensamiento pueda mostrar algunas de las implicaciones que, sin menoscabo alguno, encontramos en la variabilidad de expresiones artísticas de distintos periodos históricos.

En una mixtura no siempre afortunada debido a las exigencias de síntesis, las dimensiones de la reflexión filosófica que identifica la epistemológica (conocimiento), ontológica (existencia), ética (comportamiento moral) comprometen el quehacer del pensamiento humano en la composición de un tipo relacional con la denominada realidad, que, suele manifestarse de diferentes modos. En el análisis no debemos dejar de prescindir de la estética (arte en general), esto es, las formaciones sociales crean expresiones tendientes a disfrutar de los espacios de visibilidad y audición en los que desarrolla sus actividades individuales y colectivas, dicho de otra manera, en el

espacio público y privado, sin desdeñar las posibilidades reales del disgusto, el no goce, la imperiosa banalidad, el interés económico impuesto a las obras de arte como mercancías.

En otro extremo, para Kant los conceptos puros del entendimiento son heterogéneos a las intuiciones empíricas y no las intuiciones sensibles. No obstante, tales conceptos deben aplicarse de algún modo a los fenómenos si los juicios formulados acerca de éstos deben tener un carácter universal y necesario (es decir, contener un elemento a priori sin el cual no sería posible una ciencia de la naturaleza.)

Se plantea con ello, lo que Kant denomino el problema de la “subsunción de las intuiciones bajo los conceptos puros”. Hay que averiguar, en suma, cómo pueden destinarse los conceptos puros del entendimiento (categorías) a la experiencia.

Kant señala que debe haber un elemento que sea homogéneo, por un lado, con la categoría y, por otro con la apariencia, de suerte que se haga posible la aplicación de la primera a la segunda. Se trata de un elemento mediador, de una representación que sea intelectual y otro sensible: tal representación (mediadora entre la categoría y la apariencia o fenómeno) es el esquema trascendental.

Con rigor:

“El concepto del entendimiento contiene la unidad sintética pura de la diversidad en general. El Tiempo, como condición formal de las representaciones diversas del sentido íntimo y por consiguiente de su enlace, contiene una diversidad representada *a priori* en la intuición pura. Luego una determinación trascendental del Tiempo es homogénea, semejante a la *categoría* (que constituye su unidad), en cuanto es *universal* y se basa en una regla *a priori* . Pero por otro es homogénea al *fenómeno* en cuanto también el Tiempo está comprendido en todas las representaciones empíricas de la diversidad. Será, pues, la aplicación de las categorías a los *fenómenos* mediante la determinación trascendental del Tiempo, y esta determinación, a su vez, hace posible la subsunción de los fenómenos bajo la categoría en cuanto esquema de los conceptos del Entendimiento.” (KANT: 1979: T I: 288)

El esquema es siempre un producto de la imaginación, pero no es una imagen. El esquema de un concepto es la idea de un procedimiento general de la imaginación que *hace* posible una imagen del concepto. Entretanto, la imagen es un producto de la facultad empírica de la imaginación reproductiva, el esquema de los conceptos

sensibles, tales como las figuras en el espacio, es un producto y, por sí decirlo, un monograma de la pura imaginación a priori mediante la cual se hacen posible las imágenes.

Algunos ejemplos de esquemas: de magnitud (cantidad) en cuanto concepto del entendimiento es el número- en cuanto unidad debido a generarse el tiempo en el curso de la aprehensión de la intuición; de la sustancia es la permanencia de lo real en el tiempo: de la necesidad es la existencia de un objeto en todo tiempo; de la causalidad es la sucesión temporal de la diversidad de acuerdo con una regla.

Si se reflexiona ahora en la causalidad, se podrá ver mejor en qué consiste un esquema y, además, compensar un aspecto básico de la epistemología kantiana. Una pura forma lógica del juicio, como la forma hipotética, nada dice de la realidad. Es menester derivar la categoría de relación (causalidad y dependencia). Ésta, a su vez, no puede directamente aplicarse a los fenómenos. Pero los fenómenos no revelan (como había escrito Hume) más que la sucesión temporal sin una relación causal necesaria y universal. La producción del esquema de causalidad mediador entre la categoría y la sucesión temporal permite, en cambio, afirmar que hay sucesión temporal de acuerdo con una regla a priori.

El propio Kant destacó la dificultad del esquema del entendimiento en su aplicación a las apariencias, al escribir que se trata de un arte oculto en las profundidades del alma humana, cuyos modos reales de actividad la naturaleza no nos permitirá jamás descubrir y abrir a nuestra mirada. Indicó, además, que el esquema es, propiamente, sólo el fenómeno o concepto sensible de un objeto en acuerdo con la categoría.

Al respecto, se enfatiza:

- 1) la cuestión de la naturaleza de los esquemas del entendimiento y
- 2) la cuestión de la función que la doctrina del esquema del entendimiento desempeña en la filosofía kantiana.

Explícitamente:

- 1) la interpretación clásica de la doctrina kantiana al respecto es la que subraya el papel mediador de los esquemas en el proceso del conocimiento en el nivel del juicio. Una vez aprobado éste se discute acerca de si el procedimiento de Kant

al enunciar la doctrina del esquema si es sintético o analítico. Si es sintético, entonces lo primero son las categorías-cuya significación, cuando no son instituidas es meramente lógica-; luego viene los esquemas y, con ello, la posibilidad de aplicabilidad de los conceptos del entendimiento. Si es analítico, entonces lo primero son las nociones tales como sustancia, causa, entre otras, que aparecen modificadas temporalmente, al analizarse tales nociones se encuentran las categorías puras. El procedimiento sintético es el que parece hallarse en la propia exposición kantiana.

Heidegger conserva una concepción análoga, pero en vez de sujetarse a la interpretación tradicional de naturaleza preponderantemente epistemológica, subraya el carácter ontológico. Esto es, el concepto no es nada fuera de la unidad regulativa de la regla, muestra que lo primero es la categoría en cuanto esquematizada. Pero ello no es una simple cuestión epistemológica; el esquema pertenece necesariamente a la trascendencia. Y de ahí que el problema del esquematismo de los conceptos puros del entendimiento sea una cuestión sobre la naturaleza última del conocimiento ontológico.

Los esquemas son reglas de procedimiento por medio de las cuales se llevan a cabo ciertos planes o fórmulas: pensar por medio de esquemas es, pues, actuar inteligentemente. Sin embargo, Kant no distinguió nítidamente entre un esquema como regla de procedimiento con el fin de llegar a un fin determinado y específico (por ejemplo, construir círculos), y un esquema como regla de forma con el fin de construir modos según los cuales se cumplen ciertos fines, el esquema aparece siempre como una regla de procedimiento que permite la actuación inteligente. Esquematizar es, pues, tener un plan, empero, no una imagen.

- 2) Peirce manifestó que la doctrina kantiana del esquema es algo sobrepuesto a la estructura de la *Crítica de la razón pura*. La distinción entre procesos intuitivos (sensibilidad) y procesos discursivos (entendimiento) permitió a Kant emanciparse de Leibniz y concluir que no es posible dar ninguna descripción general de la existencia. La distinción kantiana es en este sentido fecundo. Desafortunadamente, al no poder correlacionar de nuevo la intuición con el

discurso, se perdió una excelente oportunidad de confirmación procesual entre la teoría y la praxis.

Los términos de esquema y esquematismo han sido empleados en un sentido preciso por diversos filósofos contemporáneos. Así, por ejemplo, Heidegger ha hablado de los esquemas horizontales al referirse a los tres éxtasis de la temporalidad. Eugenio d'Ors ha desarrollado una filosofía del esquema según la cual la inteligencia- a diferencia de la razón abstracta y de la intuición sensible- es capaz de captar los esquemas de las realidades individuales haciendo éstas inteligibles sin destruir su carácter individual y concreto. La realidad de las cosas no consiste, según en su “fenomenalidad apariencial” ni en su “esencia abstracta”, sino en su esquema, que es como el orden y la forma de las cosas. El esquema es, así, un universo concreto.

El esquema constituido por una línea que, a cierta altura, irradia varias líneas, cada una de las cuales o alguna de ellas, a su vez, irradia a cierta altura nuevas líneas, es el lugar lógico en que coinciden entidades tan distintas como ciertos grupos de palabras en el lenguaje, como los integrantes de una familia, como un árbol vegetal. Elementalmente aún, una esfera representa el esquema formal común del planeta tierra (sin detenernos ahora a considerar hasta qué punto de regularidad o de exactitud), de una naranja, de una gota.

En este sentido, Ors nombra al pensar esquemático pensar figurativo, pues los esquemas son las figuras a la vez inteligentes y concretas de la realidad. Los esquemas introducen ritmos, formas, estilos-entre otros.

El panorama acerca de la noción de esquema proviene de una tradición de carácter epistemológica, cuyas implicaciones asisten a los procesos creativos, claro, sin que estos se comprometan a responder de forma inmediata. La distinción para recobrar la versión en términos filosóficos obedece a las características que dieron origen a la reflexión estética y epistemológica, posiblemente ésta hoy se localice en una situación privilegiada debido a los descubrimientos neurológicos y sus especializaciones con relación en el terreno de las funciones hemisféricas del cerebro y su conexión con los procesos complejos del ser humano.

La pintura y la escultura se consideran, como aquellas de las artes plásticas que son, en grado eminente, imitativas de objetos naturales. La historia del arte nos da el ejemplo de obras pictóricas que, en diversas épocas, han perseguido el ideal de reproducir fielmente seres o escenas de la realidad. Desde el ser humano prehistórico que grababa con asombrosa exactitud la silueta de animales en los huesos del reno, hasta algunos artistas del arte moderno- por ejemplo, histórico-, no ha dejado la pintura de ofrecer cuadros realistas. La norma para tal pintura habría que buscarla, pues, en los modelos que presenta la naturaleza. Hay que sugerir desde luego, que no toda la pintura que conserva la historia es realista. El realismo es una de las tendencias pictóricas que de tiempo en tiempo se repite; tal vez en todas las épocas podrían encontrarse artistas plásticos realistas, no obstante, en muchas de ellas no representan el gusto dominante y pasan inadvertidos, para el caso las nuevas generaciones de artistas.

¿Cuál es en este estilo de la pintura la parte que toca al artista como creador?

En tanto que en las obras más ceñidas al realismo parece que el artista plástico se encuentra el cuadro ya hecho- por ejemplo, un paisaje, y su problema es puramente técnico, el de trasladar lo visible al lienzo-, en el fondo hay otros problemas estéticos que deben ser resueltos preliminarmente.

La elección del modelo acusa ya el gusto del artista y es por esto, acaso, uno de los problemas estéticos más arduos del artista realista. Aún distinguiendo el tema, se presenta al artista plástico el problema de encontrar el punto de vista, el ángulo y la ocasión más apropiada para aprovechar al máximo las dignidades del modelo.

Si alguien cree que en la pintura realista el artista desempeña un papel pasivo, hay que recordar la anécdota de los cuatro pintores de Tivoli que, habiéndose propuesto reconstruir fielmente el paisaje lograron cuatro cuadros diferentes. Por lo demás, sería analizar todas las transformaciones que sufre el modelo a través de la sensibilidad óptica del artista.

En realidad, el artista filtra siempre las impresiones mediante su sensibilidad, de manera que la imagen puede ser más o menos rica en detalles. Cabe recordar aquí la conocida definición de Taine, de que el artista es la naturaleza vista a través de un

temperamento, cuyo cruce de elementos se encuentran en su historia personal, el posicionamiento ideológico-político, situación económica y social.

La percepción elige desde un principio los frisos de la realidad que corresponden a un interés subjetivo variable que puede ser práctico, científico, artístico-entre otros. Un mismo paisaje no es visto del mismo modo por un agricultor, un botánico y un artista. La imagen visual de cada uno de estos sujetos, ordena las cosas de diferente modo, según los valores que ellas representan para sus distintos intereses. Las zonas del interés perceptivo se entremezclan con intersticios de insesibilidad e inatención con relación a los objetos que necesitan en ese momento de interés para el sujeto. Entretanto, el ojo está menos educado, la imagen visual que consigue de la realidad es más desordenada, sin decir que pierda realidad.

La deferencia del artista reside precisamente en la capacidad de imponer, por medio de su percepción visual, un orden en la imagen de los objetos reales. En definitiva, la percepción de una forma en las imágenes, y en el arte es una invitación a la exploración distintiva de *cómo* elegimos fragmentos de realidad y vinculamos éstos con nuestra forma de comportarnos, en el artista encontramos sugerencias de carácter directo o simbólico debido a la manera de reproducir. El modo de sentir las líneas, los colores la luz, los planos, los volúmenes, el espacio, pertenecen a ciertas formas a priori de la percepción visual, dentro de las cuales se ordenan las impresiones objetivas. La expresión de este sentido de la forma es lo que se ha denominado el estilo artístico, el cual puede ser individual o colectivo de una escuela, de un país, de una época. Los diversos ideales de belleza que muestra la historia, traducen justamente las variaciones de ese sentido de la forma.

Por ejemplo, el realismo en la pintura, denominado, naturalismo constituye una aplicación del sentido estético, porque sus representantes, consiente o inconscientemente, emplean los medios artísticos para fines de conocimiento, sin negar la posibilidad de constituir emblemas de cierto tipo de poder, que, también contribuyen a interpretar escenas de la vida real en circunstancias específicas: batallas, declaraciones, manifiestos-entre otros. Lo que esa pintura ensaya no es solo disfrutar, sino proponerse algún grado de información o conocimiento. Quizá no es en

todos los casos, pero si existe una severa intencionalidad, pensemos en la literatura francesa del siglo XIX con Balzac y Zola, cuyas narrativas son extraordinarias al reconstruir escenas de la vida cotidiana de un país con pretensiones modernas.

El ideal oculto que apremia toda pintura en la historia, es la humanización de la realidad. La naturaleza viva o la naturaleza muerta, adquieren un valor plástico cuando aparecen en imágenes cuyas formas ponen a los objetos representados, en más íntima relación con las exigencias de la espiritualidad humana. No es inexacto decir que el arte espiritualiza a la naturaleza y la hace coligarse en el mundo del ser humano. Por supuesto, la diversidad de acontecimientos que suelen registrarse en las praxis artísticas en un juego, en ocasiones, contradictorio exhibe categorías que no pretenden definirse en absoluto, sino al contrario, se relativizan. Habrá quienes a nombre de una educación de su sensibilidad defiendan las tradiciones fuertemente hegemónicas de occidente, tal es el caso de la belleza en contra de la fealdad, el horror, lo repugnante, lo trágico, para ubicar algunas de las categorías estéticas admitidas y emergentes.

Por otro lado, recurriendo a un ejemplo: comparando y analizando la morfología de la pintura popular mexicana, se descubren en ella siete elementos: lo espiral, el círculo, el semicírculo, la línea ondulada en forma de ese o curva de belleza, la línea en zigzag y la línea recta. Estos elementos los hay en muchas artes primitivas, pero sufren variantes que marcan el estilo en cada pueblo. Desde luego, la impronta para definir cierta praxis artística no excluye definitivamente la dicotomía entre lo culto y popular, empero, ciertas miradas en retrospectiva habrían de marginar, por ejemplo, las actividad plástica y escultórica de Mesoamérica frente a la producción artística proveniente de Europa. En la contradicción flagrante de culto y popular no se separan las posiciones ideológico-políticas del arte, las imágenes toman una posición- siguiendo a Didi-Huberman-, justo ahí donde el espectador interviene en la búsqueda del significado de lo visible e invisible. Al respecto, es favorable no solo recuperar las argumentaciones provenientes de quienes negaron las prácticas artísticas de los diferentes pueblos mesoamericanos, sino también descolonizar la visión eurocéntrica que dominó durante siglos. El núcleo de la discusión inicia con la experiencia estética

de los pueblos que eran diversos en un espacio que les fue común, sus representaciones hoy adquieren otro valor artístico, desde el reconocimiento de que lo son, hasta la propia proyección cultural de formas de vida plural.

Los elementos primarios no son formas geométricas puras, están despojados de la naturaleza, después de aislar la complejidad de la figura concreta. Proceden de una abstracción inconsciente que facilita el contorno de los objetos, a veces, los perfiles de varias se sintetizan en un esquema general. Resulta conveniente en función del pasaje anterior considerar 3 elementos importantes en torno a la interpretación del arte, no solo de Mesoamérica, sino de todo aquel que lo pretenda en el nivel de la lectura de las imágenes, no siempre precisan la intención actos de fidelidad o aceptación, porque las investigaciones epistemológicas de la imagen han logrado desarrollos esenciales, incluida las propuestas de las praxis artísticas contemporáneas:

- 1) La Representación que es la imagen en sí misma con su configuración de colores y líneas,
- 2) El Objeto referente, que es lo que identificamos mediante cada imagen con su expresión peculiar y
- 3) El Interpretante-evitemos confundirlo con el intérprete-, que es, de buen comienzo, aquello de lo que es básico cuando acude a la mente de quien la contempla-me refiero a un contenido mental relacionado con la imagen.

Ahora bien, las formas artísticas expresan que el interés pictórico del primitivo se limitaba a los seres o fenómenos que tenían relación vital con él: el sol, la serpiente, el rayo. Trata de representarlos, no por lo que esos objetos-animales son en sí mismos, sino por el efecto emocional que provocan. Conviene preguntarse si en el arte en general no se efectúa tal pretensión, salvo que hoy nuestro mundo objetual es más amplio, al propio tiempo, de una celeridad distinta a las épocas precedentes, podríamos afirmar el reforzamiento de un constante en las intenciones de los seres humanos que, probablemente, ha trascendido: buscar sentidos en lo social e individualmente, sin dejar de lado la conformación de paradigmas que son autoreferentes, una tendencia al eterno retorno o a la perpetuidad de un origen que deviene historia, antropología, biología, entre otros saberes, cuya transferencia en los

discursos audiovisuales son capaces de provocar las preguntas primigenias al enfrentar al espectador a situaciones, no siempre, límites.

La pintura, en cierto modo, puede disminuir la impresión de realidad suprimiendo los detalles de un objeto hasta no dejar más que una silueta aproximada, en una palabra, deformándola. La deformación es necesaria para modificar el sentido de la imagen, de mera representación gráfica, en una metáfora. El artista puede alternar los trazos reales, siempre que la alteración adhiera a las formas un nuevo significado.

Lo real es sinónimo de lo viviente. Un arte enteramente definido por las fantasías sería desafiante y lo es en la medida de los efectos en el receptor, no obstante, emana de realidades, acontecimientos, sensaciones-entre otros. Los temas artísticos seguirán siendo formas de seres reales o bien, imaginarios, pero que el ser humano ha incorporado a su mundo para gozarlo, reconstruirlo, amarlo, protestar, re-descubrirlo, mostrar el horror de nuestra condición humana, en suma, pintarlo-valga la expresión.

Las formas artísticas elementales son el resultado de una yuxtaposición entre el sentido geométrico del artista y la estructura espacial de los cuerpos que consiste hasta cierto límite. Así se crea una categoría nueva de formas que no son las del mundo material ni tampoco las de la geometría, sino de una tercera esfera, el de las formas plásticas, el lenguaje de la pintura.

Los valores sensoriales de una obra de arte o de la naturaleza-siguiendo a Kant-son captados por un receptor estético cuando disfruta o se complace con las características puramente sensoriales del objeto. En la apreciación de los valores, las complejas relaciones formales dentro de la obra no son objeto de atención, ni tampoco lo son las ideas o emociones que la obra artística pueda simbolizar. Encontramos valores sensoriales en una obra cuando nos deleitamos con su textura, color y tono, el brillo del jade, el pulimiento de la madera, el azul intenso del firmamento, las cualidades visuales y táctiles del marfil o el mármol. No es el objeto físico per se el que nos deleita, sino su presentación sensorial.

En otro extremo, el concepto de forma tiene un significado algo distinto en relación con las obras de arte, debido a su significado en contextos no estéticos. Así, forma no

significa lo mismo que figura, ni siquiera en las artes visuales, la forma tiene que ver con las interrelaciones totales de las partes, con la organización global de la obra, en donde las figuras-incluido el arte visual- solamente son un aspecto. Si la forma de un cuadro fuera definida como su figura, o incluso como la totalidad de las figuras que contiene, esto no valdría para los colores, cuyos límites constituyen las figuras, y que son tan importantes para la organización formal del cuadro como las figuras mismas. La forma tampoco se refiere a la forma estructural, como ocurre con la lógica o en las matemáticas, cuando hablamos de diferentes argumentos o de distintas fórmulas dentro de la misma forma.

De esta manera podemos enunciar un principio que atiende a una concepción que visualiza ciertos esquemas de pensamiento en la obra plástica:

- 1) El tema o motivo determinante en la obra,
- 2) La variación temática, variación que introduce novedad y que debería basarse en el tema con el miramiento para conservar la unidad,
- 3) El equilibrio, la disposición de las distintas partes en un orden estéticamente agradable según el artista plástico, por ejemplo, no todos los objetos interesantes de una pintura están del mismo lado,
- 4) El desarrollo o evolución: cada parte de una obra es necesaria a los elementos siguientes, de suerte que, si se alterase o suprimiese alguna parte precedente, todas las partes ulteriores tendrían que ser modificadas en consecuencia,
- 5) El contraste entre las porciones,
- 6) La gradación o transición de una cualidad sensorial a otra, por ejemplo, del rojo al rosa en la pintura, que introduce cambios dentro de una unidad básica,
- 7) La contención o economía en la distribución del interés, de suerte que se encuentre adecuadamente distribuido por todo el tiempo y extensión de la obra y el bagaje cultural del espectador,
- 8) Según Panofsky:

“Item perspectiva es una palabra latina: significa mirar a través. Así es cómo Durero trató de circunscribir el concepto de perspectiva...Hablaemos en sentido pleno de una intuición ‘perspectiva’ del espacio, allí y sólo allí donde, no sólo diversos objetos como casa o muebles

sean representados 'en escorzo', sino donde todo cuadro...se halle transformado, en cierto modo, en una 'ventana', a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio, esto es donde la superficie material pictórico o en relieve, sobre la que aparecen las formas de las diversas figuras o cosas dibujadas o plásticamente fijadas, es negada como tal y transformada en un mero 'plano figurativo', sobre el cual y a través del cual se proyecta un espacio unitario que comprende todas las diversas cosas." (PANOFSKY: 1978: 7)

Desde luego, se enunciaron algunos de los esquemas de pensamiento que se inscriben en la producción plástica, sin suprimir de la memoria la retroalimentación que suele ocurrir cuando la emergencia de una nueva técnica, nuevos materiales o recursos; temáticas renovadoras e innovadoras; concepciones del mundo-planeta aparecen; las revoluciones científico-tecnológicas; nuevos descubrimientos científicos; la expansión del universo o la búsqueda de su origen mediante la experimentación denominada bosón o partícula de Higgs, entre otras variables.

Así, el mundo del arte contemporáneo, con su extraordinaria experiencia plural y diversificada, nos exige estar solícitos para descifrarlo. Sin relegar las posibilidades que representa en su constante devenir. O en algunas de las tendencias a recuperar temáticas y técnicas con nuevos experimentos de acuerdo a su momento o por medio de éste que suele involucrar el presente como una forma de dialogar el artista, el receptor y la realidad.

Probablemente su grado de constancia sea la irrupción, tanto como la disrupción, en contextos más complejos, sin decir que merezcan marginarlos. Por el contrario, el entrecruce de fuerzas en cada uno los condiciona para instaurar circuitos cada vez más productivos en términos de horizontes inauditos, para comprender nuestro lugar en el mundo, esto es, el sentido de ubicuidad mediante la dimensión ontológica, no solo espacio-temporal.

La tarea parece inagotable debido a lo temerario que resultan obras provocadoras en el espectador, la recepción suele adquirir diferentes niveles de lectura, habrá quienes aseguren que se han banalizado sin que merezcan atención alguna, empero, la producción artística tiende a subrayar nuevas expectativas de pródigos experimentos en el territorio del arte, aún en la propia banalización se puede encontrar

campos de ambivalencia para explorar y significar en vinculación con las actitudes de los seres humanos ante sí y los demás, tampoco escapa a la reflexión el régimen empírico entre el sujeto y el objeto, el último como una fuerza indómita capaz de quebrantar principios éticos, o dicho de otra manera, la irrupción de un modelo económico que suele ejercer su poder empleando una serie de mecanismos propios para su reproducción, han inducido a privilegiar el valor de los objetos-mercancías frente al mundo de los seres vivos humanos y no humanos, incluido el planeta:

“La mercancía es ante todo un objeto exterior, una cosa que por sus propiedades satisface necesidades humanas de cualquier clase. Que tales necesidades tengan por origen el estómago o la fantasía, ello en nada modifica las cosas... A primera vista una mercancía parece algo trivial y que se entiende por sí mismo. Nuestro análisis mostró, por el contrario, que se trata de una cosa muy compleja, henchida de sutilezas metafísicas y de argucias teológicas. Como valor de uso, nada tiene de misterioso, ya sea que satisfaga las necesidades del hombre por medio de sus propiedades, o que éstas sean producidas por el trabajo humano. Resulta evidente que la actividad del hombre transforma las materias que proporciona la naturaleza, de modo de hacerlas útiles. Se modifica, por ejemplo, la forma de la madera si se hace con ella una mesa. Pero la mesa sigue siendo madera, una cosa corriente, perceptible por todos los sentidos. Pero las cosas cambian en cuanto se presenta como mercancía. A la vez aprehensible e inaprehensible, no le basta con apoyar las patas sobre el suelo. Se yergue, por así decirlo, con su cabeza de madera frente a las otras mercancías y se entrega a caprichos más extravagantes que si se pusiera a bailar.” (MARX: T I: 55, 86.)

De este modo, el juego pretensioso de descubrir huellas o pistas entre el arte y la realidad, no solo en las plásticas, sino en todas dibujan compromisos en distintos grados, con una osada actitud del espectador o receptor y artista entre sus visiones del mundo con un imperio de valores definido. En particular, el duelo obcecado por resguardar otrora cierta tradición y la instauración de nuevos paradigmas axiológicos, conviniendo en el conflicto de interpretaciones que puede colocarnos en el diseño histórico y las trampas biográficas, cuya exigencia obliga un cuidado prudente.

Las respuestas ante nuevas situaciones procuran intervenir en el modelo social como decir el imaginario colectivo de los sujetos sociales, al respecto el diseño de nuestra cultura audiovisual trastoca las pulsiones subjetivas que suelen convertirse en

soportes o plataformas de discursos en aras de contribuir o negar dicho imaginario, un vuelco al universo de las emociones se ha convertido en un detonante vital e imperecedero, digno de recuperar en las versiones que no olvidan el tejido con el cual la búsqueda de sentido permite reconstruir el mundo-planeta.

La obra de arte es una mercancía más, no obstante, en la versión tradicional de la economía política su valor de cambio adquiere relevancias insólitas al pensar el tiempo socialmente necesario para su creación; la intencionalidad de los artistas no es ya, muchas de las veces, ingenua al saberse comprometida con una concepción del mundo, quizá la precisión es la dimensión ideológica al insertarse en el mercado del arte en específico. Sin duda, la necesidad es la realización de la misma mediante el artista por una serie de motivos que van desde el cumplimiento de su aprendizaje académico, cuestiones que lo obligan por un salario, la inclinación por fama alguna en un mundo de los menos o con la exigencia de saber que la condición de ser y hacerse artista le permitirá privilegios en la división social del trabajo.

El impacto de la imagen en conjuro con el sonido, se convirtió y convierte en la impronta del siglo XX y lo que va de nuestro siglo, no se trata de mantener una actitud limitada con la relación al conjunto-por lo demás extraordinaria experiencia estética-de quienes recuperan la combinación y brindan magníficas obras, para el placer en distintos niveles, cabría subrayar, el goce estético ha logrado difundirse en mayor y mejor grado de manera formal y/o clandestina, subterránea (underground). En el sector académico, la aplicación de ciertos programas provenientes de la tecnología permiten difundir las obras de arte en imagen virtual (museos con visitas), incluida una experiencia estética singular y permisible a una población mayor que puede comunicar la obra, tanto como la experiencia, cuya ocupación primordial ofrece nuevas formas de argumentar en el espacio público.

Dicho con otras palabras, no quiere decir que el goce o placer estético excluyan ciertas formas de pensar aquello que sentimos al percibir una obra de arte, la separación visualiza de alguna manera fuertes tradiciones epistemológicas, a saber, el empirismo y el racionalismo de otrora.

Al propio tiempo, cabe señalar, que, la distinción entre las clases sociales es nítida, el modelo económico-político existente excluye de formas diversas los niveles de sensoriedad de la composición total de la población, ya que obedece a una plataforma multifactorial, sin embargo, no se sugiere que cierto tipo de determinismo cancele otras posibilidades de interpretar, por ejemplo, un ser humano en pobreza extrema no dejaría de apreciar cierto tipo de obras que, tal vez, no le procuren sentido, salvo el rechazo o el cuestionamiento, incluso alguien con preparación académica no garantiza la apreciación deseada por los críticos o curadores o docentes o artistas. Dicha situación relativiza un juego dialéctico entre la territorialización-desterritorialización, cuya investigación realizada por Kant evoca las primeras líneas de la *Metafísica* de Aristóteles:

“Todos los hombres por naturaleza desean saber. Señal de ello es el amor a las sensaciones. Éstas, en efecto, son amadas por sí mismas, incluso al margen de su utilidad y más que todas las demás, las sensaciones visuales. Y es que no sólo en orden a la acción, sino cuando no vamos a actuar, preferimos la visión a todas —digámoslo— las demás. La razón estriba en que ésta es, de las sensaciones, la que más nos hace conocer y muestra múltiples diferencias.

Pues bien, los animales tienen por naturaleza sensación y a partir de ésta en algunos de ellos no se genera la memoria, mientras que en otros sí que se genera, y por eso estos últimos son más inteligentes y más capaces de aprender que los que no pueden recordar: inteligentes, si bien no aprenden, son aquellos que no pueden percibir sonidos (por ejemplo, la abeja y cualquier otro género de animales semejante, si es que los hay); aprenden, por su parte, cuantos tienen, además de memoria, esta clase de sensación. *Ciertamente, el resto (de los animales) vive gracias a las imágenes y a los recuerdos sin participar apenas de la experiencia, mientras que el género humano (vive), además, gracias al arte y a los razonamientos. Por su parte, la experiencia se genera en los hombres a partir de la memoria: en efecto, una multitud de recuerdos del mismo asunto acaban por constituir la fuerza de una única experiencia.”*

En este contexto, los vínculos entre conocimiento y placer o gozo encontraron sentido en la perspectiva de los clásicos, al respecto no se perdió la orientación en las tradiciones epistemológicas, no obstante, se creó una escisión con una sólida contradicción entre el conocimiento y el placer al entender que no podrían encontrarse o supeditarse o, dicho de otro modo, no era posible que el conocimiento produjera

placer o el placer fuera constitutivo del conocimiento. La representación arsitotética resultó 'enigmática' para Kant, como tampoco en Leibniz desapareció de su discurso metafísico, con ello inauguraron en circunstancias disimiles un discurso estético capaz de pensar el momento histórico e las implicaciones en el imaginario colectivo-social.

En otro extremo, el cuerpo en la experiencia del arte posmoderno y contemporáneo lo proponen como zona sacrificial de la ritualización del dolor y el goce, muestran una plétora de significados en líneas del tiempo y espacio más complejo que, con la sospecha impuesta, lo convierten en un extraordinario referente de las preocupaciones teóricas al mudarse en experiencias rizómicas. Éstas se convierten en procesos de desterritorialización y reterritorialización, la noción de cuerpo constantemente se resignifica en el arte moderno, contemporáneo y posmoderno, la fuerza ontológica suele convertirse en una metafísica de costumbres-parafrasenado el título de una obra de Kant.

En un acto de resonancia deleuziana podríamos defender un conjunto de categorías que integran la composición maquina que amplía el discurso estético, con el propósito de aproximarnos a la comprensión de las experiencias en el arte de hoy: el objeto-arte posee líneas de articulación, o segmentareidad, planos, territorialidades, líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y destratificación. Sin lugar a dudas, también su emergencia vertiginosa evoca una circulación de flujo, según estas líneas, llevan en sí fenómenos de retraso relativo, de densidad, o, por el contrario, de precipitación y ruptura.

En este sentido, las implicaciones parecen centrarse en el cuerpo, tanto como sujeto y objeto, quizá nunca dejo de serlo debido a la capacidad de transformación según la formación social. Conjeturalmente, la fijación del cuerpo como objeto de algunas prácticas artísticas motivo a los artistas en buscar las redes de interconexión con el mundo-objeto, por ejemplo, body art, performance, happening, instalaciones, tatuajes, perforaciones y algunas más.

La conjura entre cuerpo, juego, represión, liberación y consumo son formas de identificación con una gestualidad aún no decodificada a causa de la celeridad social,

sin embargo, capturada o recreada por el arte. Los esfuerzos son estratos de significación que acceden a las representaciones entre ideas, conceptos, imagen, sonido, es decir, una superficie de enunciación ligada a un proceso de reconstrucción de lo humano.

Así, al encadenarse debido a la reflexión intensifican el deseo individual y colectivo, inaugurando líneas de fuga-siguiendo el lenguaje musical- en los bloques de identidad y conducta normadas que, muchas de las veces, desafían las prácticas de dominación en diversos planos. No obstante, son procesos en forma circular, cuya vitalidad consiste en su fragmentación para formar nuevas esferas. Al parecer se convierten en técnicas del fragmento y de embalaje comunes a los procesos de transferencia cultural y de las series de traducción que caracterizan las experiencias disímbolas en cada país.

El privilegio otorgado por la evolución y nuestras construcciones discursivas elogian a nuestra especie, en especial, la capacidad para pensar o el dar cuenta de nuestra fabulosa inteligencia. De ser cierto, porque también nos condenan. Las grandes atrocidades cometidas a través de la historia, quizá tenga razón Marx al pronosticar la urgencia-en el siglo XIX- de peregrinar, admitanme la metáfora, de la prehistoria a la historia humana. La asociación de los sentidos hacia la sensibilidad y la facultad de racionalizar permiten la intervención de la imaginación que, combinadas, generan una experiencia plena de nuestro ser y hacer en el mundo, tal es el caso del arte-entre otras magnificas y confortables.

La seducción de las imágenes en movimiento frente a las fijas, las primeras en el cine y la televisión y, las otras, en museos-para la mayoría de los casos-. Inauguraron nuevas expectativas de la experiencia estética, se cuestionaron paradigmas de la sensibilidad, la exigencia de la modernidad en su perspectiva fundadora impuso una nueva dinámica de percibir y sentir, sin embargo, las resistencias de sectores de las nuevas clases sociales se evidenciaron debido a su exclusión al establecer un tipo de racionalización instrumental defendida por un modelo económico para reproducirse. Una tendencia obsesiva por transformar lo real como primer momento de la vida, una

manifestación primigenia o, vale decir, primitiva a la cual enfrentamos con toda nuestra sensibilidad y racionalidad, aventurando la descripción.

Permitanme invocar a la memoria al magnífico poeta español, León Felipe, en el principio el poeta pronunció: 'Ayyy....', el dolor, el sufrimiento; después con el filósofo fue la idea. Poesía y filosofía inseparables, las imágenes entran las dos, mejor todavía porque pueden armonizarse. Inducir un acto de vida a través de su representación mediante el juego visual para otorgarnos una fiesta que suele perdurar en los sentidos e imaginario colectivo. Pero también para darnos cuenta de que no es el mejor mundo-planeta, tarea nada menor cuando se desea transformarlo o rechazar las prácticas abominables que hemos cometido los seres humanos en contra nuestra, de los otros seres vivos no humanos y el planeta.

La multiplicación de lecturas de los receptores gira en torno a una cultura de la imagen; ésta deriva del predominio cotidiano de lo visual en las formas de percibir el mundo y de interactuar con él. Al respecto, se exhibe en circuitos de alta visibilidad y exposición que reclaman, en contexto, un análisis estético sustentado en dos argumentos clave: 1) una mirada política de la mirada y 2) una crítica de las imágenes. El campo de acción no puede ser más productivo que las manifestaciones diversificadas del arte contemporáneo y su desarrollo constante. Sin desdeñar el desarrollo de las nuevas tecnologías y el ingenio del artista y el público en general.

Por el contrario, Benjamin en su excelente texto *La obra arte en la época de su reproductibilidad técnica* advertía un conjunto de problemas que no solo evidencia el arte mismo, sino la reflexión estética, por ejemplo, la desaparición de la experiencia aurática frente a las copias en cantidades insospechadas, lo cual muestra la capacidad de un régimen axiomático capaz de renovarse en el mercado de libre cambio. Desde luego, la aplicación de las tecnologías en la producción artística vislumbró rupturas con un tipo de miradas habitadas a una homogeneización perdurable por la repetición de imágenes y movimientos, a veces, en sincronía con el empleo de campañas publicitarias que efectúan un margen de distanciamiento con la vida cotidiana, esto es, una separación sensitiva entre lo real y lo deseable, intervenciones que sugieren mirar solo en un primer plano, conveniente para evitar la circularidad de la mirada de

los receptores, otra mirada política. El pensador alemán se adelanto a las sugestivas alteraciones que habrían de experimentar, no solo las prácticas artísticas, sino de los discursos estéticos que si bien advirtió Duchamp, resultaron multifacéticos al intentar interpretar y comprender lo que ocurrió en las distintas facetas que, tal vez, han homogeneizado el tiempo los historiadores del arte, críticos y curadores al clasificar los episodios en la historia: moderno, posmoderno y contemporáneo.

De esta manera, en la percepción de los receptores las interpretaciones de la obra cuando se convierte en imagen: pensamiento-sensación, proyectan un conjunto de cruces entre la sensibilidad y razonamiento que se forja en el tipo de educación que radica desde el modelo familiar hasta la aprendida en el curso de la trayectoria de la vida de los seres humanos. Al respecto, un filósofo como Schiller y un escritor como Flaubert tendieron a nombrar dos de sus textos que, reflexionan acerca de los sentimientos, las emociones y las percepciones. Sin reparar de súbito en su contexto histórico diferenciado, además de inscribir el primero a la imaginación y la racionalidad en una explicación propia de la época y el otro proyectando la importancia de la educación en una sociedad con promesas incumplidas.

La finalidad de reconocernos en la propia condición humano-inhumana se exhibe en las praxis artísticas, deviene gusto-disgusto, placer-displacer, rechazo-aceptación, subversión-orden, una lucha entre lo dionisiaco y lo apolineo:

“De todos los fenómenos mentales que podemos describir, los sentimientos y sus ingredientes esenciales (el dolor y el placer) son los menos conocidos en términos biológicos y específicamente neuro-biológicos. Esto resulta más sorprendente todavía si se considera que *las sociedades avanzadas cultivan los sentimientos de manera desvergonzada, y dedican muchísimos recursos y esfuerzos a manipular dichos sentimientos con alcohol, drogas, medicinas, alimento, sexo real, sexo virtual, todo tipo de consumo de bienestar, así como de prácticas sociales y religiosas. Tratamos nuestros sentimientos con píldoras, bebidas, balnearios de salud, ejercicios físicos y espirituales, pero ni el público ni la ciencia han conseguido abordar lo que son los sentimientos, hablando desde el punto de vista biológico.*” (Damasio: 2016: 14)

El arte seguirá ejerciéndose en condiciones diversas, con motivaciones también distintas, sin embargo, su manifestación es un recordatorio de lo que somos y no capaces de pensar, sentir e imaginar en un paradigma que llamó a romper barreras sin lograrlo del todo, cuyas imposiciones mutilan la vida en general. La han convertido en un intercambio más allá de lo simbólico, la permanencia de un control de casi todas las manifestaciones de vida en favor de unos cuantos con el cúmulo de riqueza desigual, no exenta las reflexiones de los diferentes discursos del saber humano, para enfrentar creando cabalmente alternativas en distintas esferas de la recepción humana.

CONCLUSIONES

Se intento comenzar con un concepto denominado 'esquema de pensamiento', lo cual indica sin lugar a dudas una tipificación de cómo no es posible escindir el diseño cognitivo de otrora razón-sensación, probablemente la conceptualización anticipa una fuerte tradición que, en ocasiones, fue motivo de posicionamientos exegéticos que derivan en una condena con variables en la adjetivación. Sin embargo, Platón, Aristóteles, Kant perfilan una serie de cuestionamientos que se re-inscribirán en las discusiones contemporáneas del discurso estético, tal vez en referencia a las praxis artísticas se puede conceder un espacio de sobriedad en cuanto a la explicación que ofrendan cada uno de los filósofos, empero, el texto *Crítica del juicio* permitió llevar a cabo un conjunto de reflexiones puntuales en referencia a una labor axiomática acerca del gusto y el placer, sin alejarse de una categoría no menos importante para la estética moderna, lo sublime.

Por supuesto, la riqueza del mismo se convierte en un referente habitual si pretendemos, grosso modo, pensar en las aportaciones que, sin hacer menor su importancia, en la Introducción a su *Crítica* propone un esquema interpretando las tres disciplinas clave de la filosofía: la epistemología, ética y estética. En esta forma, la precisión entiende las 'facultades superiores del alma', es decir, tampoco se distancia de la noción de kalokagathia: lo bello bueno verdadero.

Así, en los análisis de la obra de arte se comprometen en dicho 'esquema' los tres niveles, para decirlo de otra forma, procura elementos cognitivos que varían según el paradigma empleado, los grados de sensibilidad influidos por la sociedad e historia: los sentidos son históricos y los principios éticos que guían la conducta de los seres humanos.

De esta manera, el propósito fue mostrar un recorrido por ciertos discursos estéticos en general que, sospechamos, integran una interpretación y comprensión de las obras de arte. En cierto sentido, la obra de Kant fue un referente de re-significaciones en el contexto teórico, el cual no deja de recuperar en nuestra modesta explicación-para desarrollar-un esfuerzo de tipo neurológico, esto es, los alcances y límites de la razón significan una versión de las funciones de los hemisferios derecho e izquierdo,

permitánme recordar las aportaciones de Antonio Damasio en torno a la obra de Descartes y Spinoza, de este último el subtítulo de su texto lo tituló neurobiología de la emoción y los sentimientos, cuyas aportaciones no solo reconocen a los filósofos, sino el desarrollo de la neurología con sus especialidades, con una relativa aproximación que merece otro espacio de escritura, pero en la tarea asignada hoy resulta más importante las emociones-sentimientos que, probablemente, el pensamiento en sus diferentes etapas de desarrollo.

Eduardo Galeano recordó nuestra dimensión siempre presente, la de sentipensante, una definición propia de nuestra época convulsa, también con posibilidades reales para ejercerla en las nuevas generaciones que habrán de asumirse en la búsqueda de nuevos horizontes o forjar nuevas utopías que colaboren en un nuevo mundo-planeta para todos.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G (2016), *Gusto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Aristóteles (2018), *Metafísica*, España, Biblio Book Export.

Damasio, A, (2016), *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*, México, Paidós.

Kant, E (1979), *Crítica de la razón pura*, Buenos Aires, Losada.

----- (2018), *Crítica del juicio*, Madrid, Tecnos.

Marx, C (1980), *El Capital. Crítica de economía política. Libro I. El desarrollo de la producción capitalista*, México, Librerías Allende.

Panofsky, I (1978), *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets.

Platón (2010), *Diálogos*, Madrid, Gredos.

