

EL GUSTO COMO CRITERIO DEL JUICIO ESTÉTICO

DAVID ESTEBAN ZULUAGA MESA

**FUNDACIÓN UNIVERSITARIA LUÍS AMIGÓ
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y TEOLOGÍA
PREGRADO EN FILOSOFÍA
MEDELLÍN
2006**

EL GUSTO COMO CRITERIO DEL JUICIO ESTÉTICO

DAVID ESTEBAN ZULUAGA MESA

**Ejercicio Monográfico como trabajo final del
Pregrado en filosofía**

**Asesores
Víctor Raúl Jaramillo
Omar Julián Álvarez**

**FUNDACIÓN UNIVERSITARIA LUIS AMIGÓ
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y TEOLOGÍA
PREGRADO EN FILOSOFÍA
MEDELLÍN
2006**

A Sofía Zuluaga De Los Ríos

El padre muere, subterráneo, obscuro, muere, y con exorbitante velocidad es cobijado por el olvido, con el manto poderoso que permite que hoy su nombre no sea más que el que evidencie su hijo, su creación, lo creado. Ahora vive su hijo, herencia inmortalizadora del hombre que luego de oír la profecía de su muerte agradece a la muerte misma por permitir su olvido, olvido de cuerpo y alma, para entonar gozosa el canto del hijo.

D. Z.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	1
RESUMEN	4
Capítulo I	
1. PERSPECTIVA Y REFERENCIA	5
1.1 Acerca de la verdad o falsedad de la obra de arte	5
1.2 Invitación a comprender	21
1.3 Mundo, Realidad y representación	23
Capítulo II	
2. DEL OBJETO Y EL SUJETO O DE LA ARMONÍA EVOCADORA	28
2.1 Gusto	28
2.2 Contemplación	36
2.3 Perspectivismo	41
Capítulo III	
3. ADAEQUATIO	44
3.1 Epítome	44
3.2 Contemplación-Perspectivismo y su inmanencia en el hombre	44
4. EN CONCLUSIÓN	50
BIBLIOGRAFÍA	53

INTRODUCCIÓN

El texto que a continuación se presenta tiene como objetivo responder a la pregunta acerca del por qué gusta o no una obra de arte tratando de identificar elementos alternativos, comunes a todos los hombres, y no necesariamente aquellos que obedecen a la aplicación adecuada de los procedimientos técnicos, tácitos en toda obra de arte, o el reconocimiento de estructuras conceptuales, que forjan los productos del arte como un asunto inaprensible a grupos considerables de hombres, haciendo del arte una cuestión exclusiva y excluyente.

La pertinencia del cuestionamiento se evidencia cuando se reflexiona a propósito del arte y la estética como problema antropológico, donde se ve, que desde la prehistoria el arte puede entenderse como un modo de relación entre el hombre y el mundo, siempre tratando de dar cuenta de lo que la naturaleza le presenta. No obstante, con el transcurrir del tiempo el modo de relación entre hombre y mundo a través del arte, empieza a tomar otros matices, por ejemplo, desde el renacimiento se ha tendido a pensar que el arte es la expresión de lo bello, mas, lo bello se escapa, en este caso, de lo cotidiano, de la relación del hombre con el mundo y se instaura en el concepto, en la técnica, convirtiéndose, de este modo, en un asunto para intelectuales, situación en la que de un lado se toman las “realidades objetivas” y de otro “las subjetivas” separadamente como si no pudieran nunca armonizarse; el arte deja de ser un movimiento espontáneo del espíritu y se ve ahora como el reconocimiento de estructuras complejas a las que no pueden acceder todos los hombres, haciendo que el *Arte* sea sólo arte para los “artistas”.

Esta reflexión es, pues, en tal sentido un retornar al origen, un volver al arte como “respuesta” a los enigmas que presenta el mundo y que de algún modo se erigen

como irresolubles. Aquí no hay superación de nada, así como tampoco pretensiones de verdad sobre el objeto que se estudia, lo que se hace es mostrar un modo de asistir al mundo, al arte, a la estética, en el que se trata de reconciliar al hombre con su entorno, no obedeciendo a ningún impulso arbitrario, sino, a las posibilidades inherentes a todo hombre de contemplar, indagar y decidir lo que a su juicio sea más consecuente con sus ideales.

En este sentido, el texto, se permite mostrar el carácter mágico, develador del arte frente a situaciones concretas que atemorizan al hombre, pero que de la misma manera lo regocija; así, el producto artístico se erige como aprehensión del mundo y representación del mismo; hay que aclarar, no obstante, que aunque se puede hablar de diversas maneras de representar el mundo, la diferencia no implica la superación de algo o la verdad con respecto a otra cosa, sino la manera que tiene el hombre de relacionarse, de asistir al mundo.

En efecto, se piensa, pues, el mundo como “algo” que existe y se denomina en este texto como “realidad objetiva” que articulándose con la representación— “realidad subjetiva”— hace que el hombre se posicione como ser que por su naturaleza reconoce el mundo, las cosas del mundo y las siente suyas o no, las piensa, las recrea, la aprehende.

Dicha aprehensión, se debe, sin embargo, a dos causas que son propias, por naturaleza, del hombre: la contemplación, por el afán de todo individuo por desentramar el mundo; y el perspectivismo, por la carga cultural que posee todo individuo. Así, cuando un hombre contempla un producto artístico, lo que hace es articular o armonizar las “realidades objetivas” y las “realidades subjetivas”, todo lo cual genera sensaciones en el individuo, que posteriormente servirán de criterio de juicio para determinar cuando una persona gusta o no de una obra de arte.

Por último, hay que aclarar, puesto que esto es una reflexión filosófica, que no se entra en ninguna particularidad respecto del arte, es decir, aquí no se cuestiona ningún modo concreto de arte, no se habla de una época concreta, sino que se piensa el asunto conforme a acontecimientos generales, comunes a los hombres a lo largo de la historia.

En consecuencia, arte y la estética, en el marco de esta reflexión, se piensa entonces, como la posibilidad que tienen todos los hombres de comunicarse con el mundo, de acceder a lo que este les muestra, de aprehenderlo y representarlo conforme a las sensaciones que el producto les suscita. De ahí, que este texto deba abordarse teniendo como presupuesto una perspectiva no arraigada en el arte como verdad sino en el arte como modo de relación, de comunicación y, por supuesto, como posibilidad de aprehender, sentir y representar el mundo.

RESUMEN

Este texto se permite mostrar que las obras de arte o productos artísticos no deben considerarse por su misma naturaleza como expresiones de lo bello ni tampoco debe pensarse que su construcción o creación aguarda siempre pretensiones de belleza. Este trabajo, que se permite reflexionar el arte y la estética a partir de la pregunta: ¿por qué gusta o no una obra de arte? Bajo la óptica de la filosofía, muestra que el arte antes de cualquier cosa lo primero que evidencia es la posibilidad que tiene el hombre de relacionarse con el mundo, con lo que se le presenta, aprehendiendo lo que ve y representándolo tal y como pudo haberlo captado. Debe, pues, de este modo, existir una armonía entre el objeto y el sujeto, entre lo que el sujeto es y la posición que toma frente a lo que el mundo le presenta, haciendo del sentimiento, de lo evocado por el mundo, por lo que se contempla, el mejor criterio para decidir qué es más favorable al gusto de quien contempla.

1. PERSPECTIVA Y REFERENCIA

1.1 Acerca de la verdad o falsedad de la obra de arte

A través de los tiempos las diferentes culturas se han manifestado con respecto a la obra de arte, aguardando entre otras cosas, responder a la pregunta acerca de la verdad o falsedad del producto artístico. La posibilidad que ofrece el tiempo que nos ocupa de revisar lo que ya se ha dicho a propósito de este asunto, nos permite indagar de si, en efecto, es posible preguntarnos acerca de una verdad de tal tipo y obtener consecuentemente respuesta satisfactoria.

De ahí que se pueda mostrar, sin pretender hacer una historia del arte o de la estética, algunos asuntos y consideraciones que evidencien cómo la obra de arte, partiendo desde la técnica, se permite responder a los interrogantes que suscita la vida misma a los hombres acerca de su existencia sea cual fuere la manifestación o representación artística de que se sirvan.

Elena Oliveras dice que “existen obras de arte desde épocas remotas, sin embargo, la Estética¹ como disciplina autónoma tiene una historia relativamente corta. En la Antigüedad y en la Edad Media hubo reflexiones sobre la belleza y el arte, pero no existió en rigor una Estética. Esas reflexiones derivaban del tronco de un sistema filosófico² y tenía un carácter marcadamente metafísico [...] Si la

¹“La etimología nos informa que “estético” procede del griego *aistétikos* (de *aisthesis* = sensación, sensibilidad). Podríamos afirmar que la estética, *aistétike epistème*, cubre el vasto campo de la representación sensible de la experiencia humana. En este sentido, y recordando el título del libro de José Jiménez, *Imágenes del hombre: fundamentos de estética*, asumiremos como presupuesto central el carácter antropológico de la dimensión estética. a través de la representación sensible, el ser humano tiene una imagen de sí, toma conciencia de sí: se ve” Cft. Con OLIVERAS, Elena. *Estética: la cuestión del arte*. Buenos Aires: grupo editorial planeta, 2005 p 21

² El sistema filosófico al que hace referencia Elena Oliveras es el pensamiento platónico acerca del que se expresa del siguiente modo: “la referencia platónica al arte es fruto de su metafísica, fundada en una bipartición del mundo—verdadero, intangible, inmutable—el mundo sensible es

Estética es una disciplina filosófica autónoma deberá tener un objeto propio y atenerse a las modalidades de la filosofía, es decir, que atenderá a principios, causas, fundamentos. Buscará el ser (lo que hace que los entes sean) de ese ente sensible que llamamos “arte” o de esa cualidad que designamos como “belleza”.³

Raymond Bayer ya lo sabía, sólo que éste lo expresó de forma distinta, dice en su *Historia de la Estética*, que desde la prehistoria es posible hablar ya de una estética, aunque no con el nombre con el que se conoce ahora ni dentro de los mismos cánones que hoy se nombran. Decir que se cuenta con textos escritos para referir a tal asunto teniendo como horizonte la época del *homo Sapiens* prehistórico, es absurdo. Sin embargo, hay elementos que permiten decir que en efecto, el *Homo-Sapiens* tenía, ciertamente un innegable sentido de las formas, de las proporciones, los colores y por supuesto, se permite recrear una imagen de sí mismo y se posiciona en un contexto reconociendo a su vez al otro , lo que se deja ver en los instrumentos que con elementos propios de la naturaleza hacían para el desarrollo de su vida práctica, en los que de alguna manera se reflejaban ideas, tradiciones y cultos, sobretodo en elementos tan vitales como sus lanzas y cuchillos de piedra, si se pueden llamar así, que garantizaban su bienestar y el de los suyos al menos en cuanto alimentación y defensa.

No obstante, si se considera la elaboración de herramientas en la prehistoria, y reflexionamos a propósito de lo que fueron los primeros hombres, se ve que desde el paleolítico inferior, empleando elementos encontrados en la naturaleza

una copia o imitación de aquél. A ese mundo ilusorio y cambiante pertenece la obra de arte (p 23)” no obstante, en esta reflexión, a pesar de que de la misma manera se evidencia una separación, no se hace en términos platónicos entre el mundo sensible y el mundo de las ideas, sino que en este trabajo se habla de un solo mundo con dos posibilidades, lo fáctico, pragmático y las fuerzas trascendentes, entendido “fuerza” como el ímpetus que posee cada individuo y que lo llevan a buscar respuestas a las indagaciones acerca de la existencia. Lo anterior podrá evidenciarse más adelante en el desarrollo de este capítulo.

³ *Ibíd.*, p 23.

como piedras, maderas, etc., se recrean útiles, esto es, piedras que a su vez se utilizan para cortar los alimentos, otras para percutir elementos requeridos para alguna labor determinada, y así sucesivamente para desarrollar múltiples tareas. Sin embargo, aquello que surge presuntamente como una necesidad, se fue modificando “lentamente” hasta llegar al punto de “elaborar útiles de una precisión relativamente notable: yunques percusores, raederas, raspadores, picos, cuchillos, cinceles, taladros, buriles, etc. [empleados para] trabajar la madera, la piedra, el hueso, el marfil de mamut, el cuerno de reno, en ocasiones el ámbar”.⁴ Proceso que se intensifica, en cuanto elaboración, a partir del Paleolítico Medio, y llegando a un grado máximo luego de pasar por el Paleolítico Superior, y el Mesolítico, hasta llegar al Neolítico y con él la edad de los metales.⁵

Se puede notar, entonces, que ciertamente, lo que se desarrolla es una habilidad técnica, en pro del mejoramiento instrumental que de alguna manera obedece a la idea de supervivencia. Sin embargo, no hay que dejar de lado que, si bien es cierto que el útil o instrumento se hacía con el propósito de llevar a cabo una actividad, la decoración que a través de las diferentes épocas en que estos se desarrollaban, también cobran un carácter que en el mayor de los casos se podría referenciar como mágico, y en el cual estaban contenidos, por supuesto, una serie de códigos culturales que permitían la realización del acto ritual conducente a experiencias místicas a favor de las actividades prontas a realizarse, lo que dotaba al producto en sí, del espíritu o cualidad propia de cada cultura y que da cuenta de la imagen que aquellos primeros hombres tenían del mundo. Así, pues, podríamos

⁴ BAYER, Raymond: Historia de la estética. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 9

⁵ El paleolítico, abarca desde la aparición del hombre hace cuatro o cinco millones de años, hasta su adopción de técnicas mesolíticas, hace unos 10.000 años. En el Paleolítico inferior el hombre era un cazador nómada que conocía el fuego y la piedra tallada. En el Paleolítico medio, vivía el hombre Neanderthal. Utilizaban instrumentos fabricados en lascas, con talla levalloisiense. Con la aparición del hombre de Cromagnon, hace unos 35.000 años, se inicia el Paleolítico superior. Aparece el arte rupestre, se perfeccionan los instrumentos y la caza y se produce un desarrollo demográfico y social.

decir que la herramienta o útil construido, hace parte evidentemente de una labor técnica que permitía la relación del hombre con la naturaleza y en consecuencia la posibilidad, en términos pragmáticos, de asistir al mundo.

Según lo anterior, se podría decir que la obra de arte surge de la intencionalidad que determina la técnica, una vez se le imprime al objeto el carácter mágico que de acuerdo a las implicaciones de la cultura sea pertinente. “[...] Aquellos animales dibujados con exquisita sabiduría en las paredes [de las cuevas de Altamira], están asentados por venablos. Y algo más: los cazadores son líneas: simplificaciones geométricas que pudieran ser calificadas de infantiles y su autor de ingenuo y poco ducho si no fuera el mismo que dibujó el bisonte, trazó el ciervo o el mamut. Pues bien: lo que allí sucede es que el hombre ni tiene importancia. No es el objeto de la pintura, como si lo son el ciervo, el bisonte o el mamut. Aquella perfección y aquella belleza, no son un objeto para la contemplación estética [si se relaciona únicamente como aquello que refiere a las cosas “bellas⁶”]. No fueron creadas con la mirada de un espectador ni su parecido busca provocar la admirada sorpresa del curioso. Ese parecido, esa semejanza con el modelo tenían en mira algo muy distinto: facilitar la caza.”⁷

Rafael Argullol, en sus “tres miradas sobre el arte” llama la atención acerca de la posibilidad de que lo que ahora reconocemos como formas artísticas, sea la consideración última de lo que en tiempos de la prehistoria, se reconocían como

⁶ “Si bien, junto al arte, la belleza ha constituido históricamente el objeto de la Estética, es indudable que hoy es aquél, y no ésta, el que delimita el campo de la disciplina. La belleza ha perdido el rol protagónico que tuvo en otros momentos, eclipsada en los últimos tiempos por el impacto del cambio operado en las obras de arte, principalmente en las de tipo conceptual. (OLIVERAS, Elena, Op. Cit., p 21-22)” Así, podríamos decir que Antonio Montaña, presume, de acuerdo a la cita que suscita este comentario, que los hombres prehistóricos no tenían pretensiones de belleza en tanto que forma, sino en cuanto contenido, tal como se reconoce y aplica hoy en los productos artísticos

⁷ Montaña, Antonio: Qué es el arte. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1972. p. 14

formas representativas propias de lo mágico y de lo ritual.⁸ De ahí, que lo expresado por Antonio Montaña, en la cita anterior, no sea descabellado, antes bien, se corresponde con el pensamiento de Argullol, pues, lo que ahora es considerado por nuestros contemporáneos como *arte rupestre*, para los hombres de aquel tiempo, no era más que el acto ritual en procura de la aprehensión de los animales que se disponían cazar y así, tener éxito en tal actividad.

Así, pues, “la magia dispara emociones y tiene, como ejercicio mágico, una función compensadora. El guerrero que interviene antes de la batalla en la danza ritual o que asiste a una liturgia cuyo objeto es poner a Dios de su parte, está buscando una seguridad. Cuando en el caso del guerrero Watusy remeda, danzando, el ejercicio bélico, realiza una batalla triunfal y se asegura de la evidencia de sus fuerzas. Cuando el guerrero medieval o contemporáneo se hace la señal de la cruz para protegerse, está cumpliendo con una función mágica que lo fortalece.”⁹ Mas, ¿el hecho de que el guerrero antes, de la batalla, intervenga en una danza ritual para poner a Dios de su parte, o que el guerrero Watusy remede, danzando, el ejercicio bélico con el fin que se procura, falsea o resta valor a la señal de la cruz que procura el guerrero medieval o contemporáneo para protegerse? Por su puesto que no.

La prehistoria se caracteriza, en efecto, por donar ese sentido mágico a lo que en la actualidad se nombra como obra de arte, sin embargo, “debemos aclarar que la estética no estudia todo tipo de representación sensible de la experiencia humana sino aquella que la obra de arte concreta.”¹⁰ Las sociedades primitivas “empleaban”, pues, la pintura mural para el tratamiento de enfermedades, vaticinar situaciones del porvenir, y para otras actividades que generalmente tenían que ver

⁸ ARGULLOL, Rafael. Tres miradas sobre el arte. Barcelona: Icaria editorial., 1985 p. 28

⁹ Montaña, Antonio: Op. Cit. p. 38

¹⁰ OLIVERAS, Elena, Op. Cit p 21

con el destino y por supuesto con acontecimientos que rebasaban las posibilidades de lo humano¹¹.

Es evidente que aquí se deben considerar dos posibilidades, la primera, en procura de la aprehensión de los animales que se disponían cazar para tener éxito en el ejercicio; y la segunda, que surge a raíz de la primera, y es la posibilidad de vaticinar, empleando la pintura mural, situaciones del porvenir. La pregunta es ¿en el momento en que la pintura mural se concibe como posibilidad de vaticinar asuntos del porvenir, pierden valor los dibujos trazados en las cuevas de Altamira, en procura de la aprehensión de los animales que se disponían cazar? A lo cual se podría responder que de ningún modo.

Ciertamente, el asunto va matizándose en consonancia con las necesidades surgidas en las sociedades; las consideraciones a propósito de lo mágico ritual, se enmarcan en ámbitos diversos a los arriba referenciados. Así, pues, las múltiples connotaciones que adopta lo mágico, pasan a ser parte de los procedimientos cotidianos y no solamente de los acontecimientos que rebosan las posibilidades humanas, como se mostró anteriormente. “La supervivencia y la reproducción son los ejes de la existencia cotidiana y, como tales, son evocadas casi permanentemente. Las circunstancias climatológicas, el combate, la caza –y la ganadería o la agricultura, con la sedentarización-, la fertilidad, son temas

¹¹ Rafael Argullol, en la obra citada referencia un ejemplo fabricado por Claude Lévi-Strauss, que acentúa lo que se quiere mostrar en este párrafo: “En ciertas sociedades primitivas de la India, situadas entre los estados de Bastar y de Orissa, la proliferación de la pintura mural, de gran nivel técnico, está todavía hoy, íntimamente vinculada a una función mágica. Sirve para tratar enfermedades, adivinar el porvenir y, más generalmente, para afrontar cualquier tipo de crisis, física o moral. El artista hechicero es invitado a pasar una noche en casa de la persona afectada. A la mañana siguiente plasmará, en las paredes de la casa, las imágenes de su sueño, las cuales, reinterpretadas según claves hermenéuticas que resultan indescifrables para los profanos, indicarán los diagnósticos o soluciones de cada caso. Es un ejemplo que se podría multiplicar por mil, no sólo en lo concerniente a la pintura mural, sino al conjunto de las manifestaciones representativas actuantes en los pueblos primitivos”.

comunes a toda conciencia mágico-estética”¹² a lo que consecuentemente, dice Argullol, se suma un segundo grupo de situaciones, que también exige atención en el marco de la conciencia mágico-estética, a saber: “Aquellos que en nuestra civilización han calificado de “trascendentes”: el nacimiento, la muerte, el más allá, el origen y finalidad de las cosas y las criaturas, la eventualidad de potencias invisibles que guíen o decidan los hechos humanos.”¹³

De este modo, Asistir al mundo bajo las perspectivas mágicas implica en efecto, el conocimiento mágico del mundo, que ahora, más que arraigarse en lo cotidiano y lo trascendente, se escapa de lo meramente instrumental y se permite dotar de sentido las demás esferas del conocimiento humano. El acto ritual, se interioriza, y su ejecución se presenta de otra forma, lo mágico ahora se incorpora al lenguaje hablado y no solamente a una consecución de acciones o lenguajes simbólicos como lo muestra, en efecto, Antonio Montaña.

El entramado aquí, se empieza, pues, a vislumbrar, la repetición y práctica ritual, trae consigo la apertura de nuevas posibilidades, prueba de ello, la verbalización del rito que expande ya de por sí el horizonte que se tenía del mundo y pronto, como efecto de dicha verbalización, se gestan nuevas concepciones. Así, pues, “a medida que los pueblos prehistóricos aumentaron la complejidad de su relación espiritual con el mundo que les rodeaba y profundizaron en la reflexión sobre su propio destino tendieron, inevitablemente, a objetivar, mediante estructuras simbólicas, los frutos de sus descubrimientos, de sus meditaciones y sus anhelos. Al mismo tiempo, trataron de conceder algún tipo de explicación a los enigmas que les era imposible desvelar.”¹⁴ La verbalización implica entonces, un pensamiento más elaborado, una construcción del hombre que trata de determinar el principio y

¹² Argullol, Rafael. Op. Cit. p. 26

¹³ Ibíd. p.26

¹⁴ Ibíd. p. 27

el fin de su existencia y del mundo, no en cuanto superación de un estado inferior, sino como lectura alternativa del mundo. Fruto de la verbalización del rito surge entonces el mito, configurándose en un principio como expresión del hombre que siente la necesidad de comunicar los hechos que percibe del mundo, a través de la “comprensión” de los fenómenos que se le muestran.

El mito se reconoce, pues, en la historia como un acontecimiento de indiscutible valor para el trasegar del hombre. El hecho de suponer respuestas articuladas acerca de lo que muestra el mundo, es en efecto, evidencia de desarrollo mental y de organización social de los hombres. El mito es una forma de manifestar colectivamente la práctica mágico-ritual, configurándose en definitiva, como un generador de conocimientos e interrogaciones en procura del reconocimiento de lo que se muestra y se vive en determinado contexto.

No es para nada extraño que algunos lectores creen encontrar en las líneas anteriores una idea de progreso o de superación del pensamiento de una época, como creen encontrarlo en otras tantas cosas. Sin embargo, es necesario llamar la atención y que se haga notar que la reflexión que aquí se propone no es una reflexión monolítica, no es unidireccional, sino que procura estructurar un discurso en términos de la posibilidad. Así, cuando el guerrero, antes de la batalla interviene en una danza ritual para poner a Dios de su parte, o el guerrero Watusy remeda, danzando, el ejercicio bélico con el fin poner en evidencia sus fuerzas, o cuando se habla de la pintura mural de cara a las dos direcciones que arriba señalábamos, no se habla de una superación ni de un dejar de lado asuntos que en términos de temporalidad están atrás de los que ahora conocemos; primero, porque estar atrás cronológicamente es estar primero, es decir, eso que se considera superado, es el fundamento de toda consideración actual sobre cualquier asunto que se pusiese ahora sobre la mesa. Y segundo, porque lo que ahora se cree superado surge como una posibilidad de asistir y comprender el

mundo; hablar de superación es, por tanto, la negación de perspectivas ya existentes que desde antaño se muestran como formas de acceder al mundo.

Las preguntas acerca del origen y el fin de las cosas pasan a ser parte de la conciencia mágico-estética; en efecto, el lenguaje hablado, toma otros matices. La ritualización, que en un principio buscaba la aprehensión del bisonte, el mamut, etc., con el propósito de llevar a cabo exitosamente la caza, o la aprehensión del enemigo para salir victoriosos del combate, que proveía el actuar de estos hombres de un carácter mágico, se inserta ahora en la pretensión de comprender el mundo en términos de la existencia.

El hombre se armoniza, pues, ahora con el mundo, el interrogarse a propósito de lo que acontece en éste, y las pocas respuestas que él mismo ofrece, hacen que se ahonde en la reflexión, que se indague profundamente y que, por supuesto, se llegue a niveles más complejos de pensamiento.

La intención unificada del preguntarse por lo que acontece en el mundo, por lo que existe, por la temporalidad de los acontecimientos y la posterior pregunta por el fin de la vida, cumple un efecto sociológico, según el cual, las respuestas pasan a ser respuestas comunes a todos; la exposición de lo descubierto como fruto de la meditación, y la angustia que surge frente a enigmas irresolubles, hace que el obstinado empeño por desentramar el mundo, por desvelarlo, se haga cotidiano; así, “en los mitos el hombre crea formas verbales en las que se manifiestan, conjuntamente, los hechos que pretende haber comprendido y aquellos otros ante los que reconoce su ignorancia”.¹⁵

¹⁵ *Ibíd.* p. 27

Lo fascinante del asunto a propósito del mito, se evidencia en la intencionalidad de suponer respuestas, de articular pensamientos y revestir lo circundante del mundo bajo perspectivas extraordinarias, que a la vez que mostraban el mundo desde una fisonomía diferente a la habitual, fortalecían el desarrollo mental y social de las comunidades.

El mito como verbalización del rito, se configura como puente, como vínculo entre las cosas del mundo que se perciben sensitivamente y lo sobrenatural de las mismas; de esta forma, el mundo se comporta como enlace entre lo que puede hacer el hombre y lo que, por su condición, debe también aceptar.

La complejidad desarrollada a propósito de los procesos de pensamiento y la “asimilación” de ciertas estructuras del mundo, así como la aceptación de situaciones enigmáticas, irresolubles, hacen que el puente, que es mito, vincule también la esfera de los hombres con la esfera de las deidades, ¿qué otra respuesta podría dar el hombre a lo que le acontece, pero que de la misma manera lo rebasa? Lo común de las respuestas y de las percepciones del mundo que se dan de cara a la tradición mítico-religiosa, se han encargado, pues, de mantener una tradición fundante de los constructos históricos surgidos posteriormente, haciendo que el mito se estructure como columna vertebral y único fundamento de una tradición que aún en la actualidad busca responder a los mismos interrogantes.

Las percepciones del mundo se hacen diversas, la posibilidad de acercamiento al mismo se pluraliza y, lo que se dice de éste, se inscribe ahora en otros ámbitos. La posibilidad que ofrece el proceder mítico, en cuanto la asimilación de procesos complejos de pensamiento, a favor de indagar más concienzudamente a propósito de las apreciaciones del mundo, se piensa como posibilidad de conservación o

permanencia de la memoria colectiva de cada pueblo, que a la par, mantiene o mejor, suscita cierto placer y tranquilidad entre los hombres que en él circundan.

Rafael Argullol establece, pues, una relación entre el pensamiento mítico y la conciencia estética y escribe que “en muchos momentos de la historia humana puede hablarse de una auténtica simbiosis entre el pensamiento mítico y la conciencia estética. Y esta simbiosis puede medirse desde dos ángulos diferentes: de un lado los modos representativo-rituales, manifestaciones concretas de lo que hemos venido calificando como estructura estético mágica del hombre prehistórico, proporcionan el material básico de la nueva simbolización mítica; de otro lado ésta, al revertir en la comunidad, conlleva placer estético”¹⁶.

El mito surge entonces, de acuerdo a lo anterior, como sustrato o efecto de lo mágico-ritual; la posibilidad que ofrece de asistir al mundo de diversas formas, hace que éste cobre un papel protagónico en el desarrollo de actividades como la escultura, la pintura y la arquitectura, que se inscriben en el marco del pensamiento mítico-religioso de acuerdo al sentido, que al igual que en los cantos épicos, buscaba perpetuar el pensamiento colectivo propio de cada cultura.

Hay que tener en cuenta, no obstante, que la representación en términos del espíritu no se escapa de la conciencia mítico-religiosa y la referencia mágico-ritual, considerada de cara al arte prehistórico, y su papel fundamental enfocado a la relación y percepción cotidiana del hombre con la naturaleza, no son abandonados, antes bien, lo que se logra deducir de esto, es que hay, en efecto, una integración de esa perspectiva de lo mágico y de lo ritual con una dimensión

¹⁶ Argullol, habla, consecuentemente, del canto épico como ejemplo más claro de la relación expresada y dice: “En la épica antigua, desde los fragmentos indios y babilónicos a los homéricos, se produce una divulgación de los mitos que anda pareja con la tentativa de perpetuar la memoria colectiva de cada pueblo; de ahí el triple protagonismo de dioses, hombres, y héroes, estos últimos como intermediarios entre los grupos anteriores.” *Ibíd.* p. 28

más compleja, que de acuerdo a las implicaciones del mito, en términos del desarrollo del pensamiento, se permite poner frente al hombre situaciones que respondan a esa dimensión espiritual compleja como en realidad ocurre frente a lo que Rafael Argullol ha nombrado fuerzas trascendentales.

Las fuerzas trascendentales, que en definitiva no son otra cosa que la admiración, interrogación, y aceptación de lo que acontece en el mundo, sean o no comprendidas por el hombre, se estructuran como hilo conductor o eje transversal, tanto de la conciencia mágico-ritual, como mítico-religiosa, permitiendo, a la par con el mito, más que conservar o perpetuar la tradición cultural, mantener viva, y permanentemente motivada, la intención del hombre de preguntarse acerca de lo que le acontece en su entorno.

Esta permanencia o perpetuación de la cultura mediante las fuerzas trascendentales, produce un efecto colectivo bastante curioso, y es la adopción de modos particulares de referirse a los acontecimientos del mundo, digamos, “fragmentando” lo expuesto en el mito, permitiéndose tomar lo que a criterio común ofrece respuestas más certeras a las preguntas en torno a la existencia y que de alguna manera, dentro de la estructura general del mito, actúa como puente entre el hombre y la divinidad, entre lo natural y lo sobrenatural, así, pues, dice Rafael Argullol que “desde este último punto de vista, las religiones no son sino una reducción y ordenación –con dimensiones litúrgicas- de los mitos”.¹⁷

En tales términos, se evidencia, pues, el paso de la conciencia mágico-ritual, a la mítico-religiosa: “la naturaleza deja de ser el gran interlocutor estético para dejar paso a la divinidad, de la que aquella no es sino una derivación. En definitiva, puede decirse que sobre los cimientos de una estética de lo mágico surge una

¹⁷ Ibíd. p. 27

estética de lo sagrado”¹⁸ en la que, sin duda, actúa el realismo conceptual como elemento predominante, mostrando los objetos no como se perciben sensitivamente, sino mediados por la interpretación del hombre creador o constructor, que a su vez reposan en el conocimiento colectivo; asunto que indiscutiblemente tiene sus fundamentos en el mito y la intención implícita que en él reposa, acentuada en la labor perpetuadora de la cultura, asunto que no necesariamente falsea o niega otras formas de representación del mundo.

De ahí, que el creador o constructor, haga patente en sus obras, las implicaciones culturales de su tiempo, materializando así las creencias comunitarias en que reposa su tradición. Este modo de representación se muestra, sin embargo, estructurado bajo una perspectiva común, pues, lo que en efecto se busca, es llegar a una efectiva representación de la visión de lo que la comunidad avala como respuesta favorable a las indagaciones en torno a la existencia. Por supuesto que el concepto artista no tiene lugar aún, en tanto que un modo de representación de tal naturaleza, no deja lugar a la producción o plasmación de la visión individual del constructor o creador, y uno de los criterios fundamentales para que hablar de artista sea posible es, según Argullol, la plena libertad en términos de la expresión evidenciada, ciertamente en la obra.

La conciencia mítico-religiosa se muestra aquí como una dilatadora del pensamiento humano, en tanto que permite que el hombre se adentre en procesos más complejos de pensamiento y asista al mundo bajo diversas perspectivas del mismo, como en efecto se evidencia en nuestro tiempo; hay que aclarar también que las consideraciones míticas, no anulan de ninguna manera la conciencia de lo mágico y lo ritual, antes bien, las primeras se muestran como complemento de éstos, permitiéndose así la reafirmación de ambos como momentos

¹⁸ *Ibíd.* p. 28

fundamentales en el desarrollo del pensamiento y por supuesto de la conciencia estética. Lo anterior reafirmado por Argullol que dice: “el tamiz mágico-ritual ha sido sustituido por el mítico-religioso, pero ni ambos son contrapuestos (el segundo prolonga y da complejidad al primero) ni el cambio implica una brusca ruptura: la edad agraria, fundamento de los grandes imperios, se inicia en el Neolítico y el paso de la prehistoria a la historia es sólo la consecuencia de un proceso paulatino de perfeccionamiento técnico y estructuración social”¹⁹.

Hasta este punto, se ha evidenciado lo que se pudiera llamar el andamiaje de la tradición estético-religiosa en dos momentos “históricos” distintos; el primero, donde las percepciones y perspectivas del mundo se centraban en la naturaleza como posibilidad clarificadora de las preguntas surgidas en torno a la existencia, que mediante la utilización del rito, procuraban para sus ideas la dotación de un carácter mágico que además de asegurar el éxito de las actividades que se disponían realizar, ofrecían tranquilidad aunque no completa certeza frente a las preguntas que se intentaban responder.

Y segundo, el lugar del mito en tanto que abre las perspectivas del mundo y pone al hombre a reflexionar de cara a su entorno, el que abre la posibilidad al hombre de participar de la historia²⁰. Este momento histórico, que aguarda una perspectiva desde lo divino, extrae, si se puede decir así, lo esencial del mito, provocando una reducción y ordenación de los mismos, dando origen a la religión que se erige sobre la base del dogmatismo, enalteciendo las partes extraídas, separadas del mito, y bajo dimensiones litúrgicas, perceptibles aún en nuestros días.

¹⁹ *Ibíd.* p. 31

²⁰ Rafael Argullol dice que “Con la génesis y maduración del pensamiento mítico-religioso, que obviamente son paralelas a las grandes transformaciones técnicas, sociales y económicas consecuentes a la sedentarización estable de diversas comunidades, el hombre deja atrás su prehistoria -en el mito establece ya su posibilidad de “historizarse” y accede a un estadio de civilización cualitativamente nuevo”. Obra citada, p. 27

Sin embargo, esta perdurabilidad o perpetuación, así sea en parte de la concepción mítica, ya en nuestro tiempo, gracias a las perspectivas abiertas en los diversos constructos históricos siguientes al periodo histórico arcaico, muestra un sinnúmero de posibilidades para asistir al mundo, ya no sobre la base de un conocimiento general, sino más bien, bajo la perspectiva de ideas individuales por fuera del criterio de verdad o falsedad, siempre en procura de responder satisfactoriamente a las preguntas que desde la prehistoria se formulaban y que hoy parecieran cobrar más fuerza.

Hablar de la verdad o falsedad de la obra de arte es, por tanto, un asunto bien complejo, porque la obra de arte representa, recrea o reconstruye realidades contextuales, enmarcadas en condiciones socio-culturales diferentes las unas de las otras, bien por la imagen que cada cultura tiene del mundo o ya por las implicaciones que indique el tiempo de que se ocupe. En todo caso, lo que se trata de mostrar es que hablar de superación de un asunto por el mero hecho de concebir otro, lo que hace es negar la posibilidad de conocer perspectivas diversas a las que generalmente admitimos como verdaderas.

Así, hablar de verdad es hablar conforme a la imagen del mundo que por antonomasia se erige en un determinado contexto. ¿Qué otra cosa podría enfatizar en el producto artístico medieval asintiéndolo verdadero, sino es el poder evangelizador que se le atribuye a estas obras? Mas, si estas son, entonces, por excelencia obras verdaderas, ¿cualquier otra forma de manifestar o representar el mundo que difiera de tales intenciones, han de ser necesariamente falsa? Es evidente que no.

La estética no se ocupa de definir épocas conforme a las evidencias sensibles concretizadas en las obras de arte, sino que muestra los diversos modos que tiene el hombre de asistir al mundo; para asegurar una verdad en el producto artístico

es necesario primero indagar acerca de si existe la posibilidad de mirar el mundo de hoy con estructuras contextuales ajenas al mismo y responder satisfactoriamente conforme a lo fáctico, práctico y espiritual o trascendente que presenta el contexto en el que se sitúa el pensador en relación con el que evalúa.

Es absurdo negar, por supuesto, la fluidez, elegancia y refinado estilo de Oscar Wilde, sin embargo, ¿es posible medir con el mismo rasero aquella recreación del mundo inmersa en la elegancia concretizada en la obra de arte provista de la innegable ideal del dandismo²¹, y la obra—puesta por muchos aún en duda—de los suizos Peter Fischli y David Weiss “Habitación bajo la escalera”?²² Por supuesto que no, y no precisamente porque la primera sea más que la segunda, o ésta sea verdadera y la otra no, sino porque ambas obedecen a representaciones del mundo diferentes y tal vez lo que para Wilde era una preocupación, en el tiempo que nos ocupa ya no importe. El asunto es ¿qué quiere mostrar la obra, sino el tiempo en que surge? ¿Cuales son sus ideales y qué se busca responder con una representación de tal tipo?

Así pues, conforme a lo anterior, se podría decir, que hablar de la verdad o falsedad de la obra de arte, no es posible, primero, porque decir que la obra corresponde a una de las dos “alternativas” es ya de por sí negar la posibilidad de

²¹ “En la estética inglesa de principio de siglo XVIII, se habla del *felix aestheticus*, el hombre estético feliz. Esta infiltración utópica seguirá viva en toda la estética de la modernidad. Observemos que el nuevo sujeto burgués, autónomo, producto social de la ilustración, será el principal destinatario de esta utopía de la felicidad. Y no podremos entender el nuevo ideal ilustrado si no tenemos en cuenta el protagonismo y ascenso de la burguesía autosuficiente, defensora de la propiedad privada y del “ser dueño de sí.” Cf. OLIVERAS, Elena, Op, Cit., p 25

²² “Los suizos Peter Fischli (1952) y David Weiss (1946) remiten con sus obras a una situación similar a la descrita por platón. Se trata de Habitación bajo la escalera (1993), una ambientación realizada en el museo de Arte Moderno de Frankfurt. La obra se presenta como una habitación con apariencia de depósito en la que se acumulan una gran variedad de objetos: una mesa, una radio, un taladro, una esponja, pinceles, tarros de pintura, clavos, tablones y otros elementos como los requeridos para el montaje de exposiciones. Son todos *ready-mades* “imitados”, objetos hiperrealistas producidos con el mismo material (poliuretano pintado). Como los replicantes de Blade Runner de Ridley Scout, tiene toda la exasperante apariencia de reales aunque no lo sean. [...]”para leer más sobre este asunto ver: OLIVERAS, Elena. Ibid., p 78.

reflexionar cuestiones que hacen parte de una posibilidad de conocimiento del mundo. Segundo, porque lo que se acostumbra llamar verdad se enmarca conforme al pensamiento dominante de una época, y para nadie es un misterio que frente a éste surgen perspectivas alternativas, que, aun cuando no se consideren bajo la visión del poder dominante, ofrecen representaciones del mundo, de la realidad que si bien no son reconocidas dentro de la hegemonía tampoco son desmentidas ni falseadas, pues, refiriéndonos a la representación aceptada bajo el “régimen” dominante, no se habla de **La** representación, sino de **una** representación, dando paso a la consideración de múltiples posibilidades. Tercero, porque al hablar de la verdad de la obra de arte se toma como criterio *el gusto*, “lo que me gusta”, haciendo de la apreciación algo individual, que además de negar, como en el numeral anterior otras posibilidades de conocimiento, no se muestra imparcial frente al asunto que se estudia, a saber: la estética vista desde la filosofía.

De este modo, sirviéndose de la tercera enunciación, que dice que no es pertinente hablar de la verdad o falsedad de la obra de arte, porque al hablar de la una o la otra se toma como criterio *el gusto*, haciendo de la apreciación algo individual. Se considera prudente reflexionar a propósito del concepto gusto y las condiciones de posibilidad que hacen que los hombres tengan valoraciones diferentes respecto a los productos artísticos. Lo cual se hará en el siguiente capítulo.

1.2 Invitación a comprender

Bien se podría pensar que las referencias mencionadas en las líneas anteriores no tienen un papel relevante en la reflexión que se procura, sin embargo, no está

demás mencionar que desde antiguo, el hombre, al menos en occidente, ha instaurado en sus reflexiones antinomias frente a lo que considera existe, por ejemplo, valora las cosas en términos de bueno o malo; bonito o feo; oscuro o claro; verdadero o falso, etc., negándose así la posibilidad de recrearse en el mundo conforme a las situaciones que no considere pertinentes o, más bien, que sean opuestas a las que por antonomasia elija.

No obstante, cuando se reflexiona a propósito del arte a partir de la reflexión filosófica, se hace evidente que los caracteres conceptuales quedan desprovistos de universalidad, procurando un desplazamiento, donde lo universal ya no es el concepto, sino la posibilidad que tiene el hombre de juzgar el objeto artístico; el concepto vendría siendo entonces la herramienta de la que se sirve el hombre para hacer explícitos sus pensamientos y sensaciones que como condición natural de la especie le es común a todos los hombres.

De esta manera, siendo que los hombres tienen la posibilidad de juzgar conforme a las sensaciones suscitadas por el producto artístico, podríamos decir que hay tantas imágenes del mundo cuantas culturas existan y tantas representaciones de éstas, cuantos hombres habiten en ellas. Así, ¿conforme a qué se podría hablar de la verdad o falsedad acerca del arte?

En efecto, la intención del anterior apartado, es mostrar cómo sin hablar de una superación o una verdad a propósito de las representaciones que surgen como producto de la contemplación del mundo, se logra llegar a niveles más complejos de pensamiento y avizorar alternativas que como condiciones de posibilidad le sirven al hombre para recrear nuevas y diversas formas de ver y representar el mundo.

La pregunta, en tales términos, deja de ser, entonces: ¿cuándo una obra de arte es verdadera? Y se procura indagar, más bien, ¿por qué gusta o no una obra de arte? Preguntando ya no por el arte haciendo alusión a lo objetivo, sino más bien apelando a lo universal: la sensibilidad y a la subjetividad: individuo. Como forma alternativa de mirar el fenómeno estético no solamente como lo categórico, conceptual y teóricamente estipulado, sino como reflexión dinámica y común a todos los hombres bajo el amparo del gusto.

1.3 Mundo, realidad y representación

De las tareas más espinosas y enrevesadas que encuentro en los vastos quehaceres de los profesionales de la filosofía, es quizá, ésta de definir conceptos; sin embargo, alienta pensar que lo que éstos dicen, como se vio atrás, no es sino una manera de acercarse al mundo, a lo que “hay” y por supuesto a lo que “existe” pero que por la naturaleza de su ser no se encuentra en el mundo, tal y como se concibe en este texto, y eso ya de por sí ofrece al escritor placidez para seguir su reflexión.

Acerca del “mundo”, evidentemente, se han dicho muchas cosas²³, mas, en este texto se entiende, pues, “el mundo” como “realidad objetiva”, realidad, porque con

²³ En el diccionario de Ferrater Mora encontramos que “El término “mundo” designa, [por ejemplo]: a) el conjunto de todas las cosas; b) el conjunto de todas las cosas creadas; c) el conjunto de entidades de una clase (“el mundo de las ideas”, “el mundo de las cosas físicas”); d) una zona geográfica (“el nuevo mundo”, “el viejo mundo”); una zona geográfica en un periodo histórico (“el mundo antiguo”); un horizonte o marco en el cual se hallan ciertos conocimientos, cosas, acontecimientos, etc. (“el mundo de la física”, “el mundo de los sueños”) [...] En ocasiones “mundo” designa el orden del ser (*cosmos*). Es el significado que tiene el mundo entre los pitagóricos. Pero aun dentro del concepto de orden o mundo ordenado puede encontrarse varios órdenes. Dos de ellos fueron predominantes: el del mundo sensible (*mundos sensibilis*) y el del mundo inteligible (*mundos intelligibilis*). Estos dos “mundos” se presentaron con frecuencia como contrapuestos. Pero a la vez se reconoció que hay una unidad que los fundamenta y aun que los hace posibles como distintos: la existencia humana. En efecto, cada uno de ellos es definido por la relación en

el termino “realidad” se designa todo aquello que existe, y, sin duda a través de los sentidos se puede dar cuenta de que, por supuesto, existe, independiente de si estos nos engañan o no; y objetiva, porque permite referir, de acuerdo a lo contextual, a los objetos que hacen parte del mundo, podría decirse, estableciendo una relación de correspondencia, entre lo percibido del mundo y la palabra con la que se nombra, es decir, las palabras “*prado verde*” no pueden referir a otra cosa que al objeto *prado verde*, así como la palabra “árbol” no refiere a otra cosa que a un árbol, igual en francés la palabra “*arbre*” (árbol) no puede referir a otra cosa que al objeto que nombra. Así pues, el mundo como “realidad objetiva” puede ser referido únicamente mediante el concepto; el mundo, por tanto, existe fuera del sujeto.

La realidad, entendida en este texto como lo que existe, se muestra de dos formas: las realidades ópticas (“realidades objetivas”)—explícitas en el párrafo anterior—y las realidades metafísicas, ontológicas (“realidades subjetivas”); respecto a las segunda, se dice realidad porque existe, y subjetiva porque su existencia se activa o reafirma en el sentir del individuo, en sus emociones; esto es: todos los hombres tiene la posibilidad de referirse al mundo y reconocer las cosas que existen en él sirviéndose del “concepto” (“prado verde” = prado verde) “realidad objetiva”, sin embargo, hay otra posibilidad de asumir lo que se percibe del mundo que no necesariamente depende de la correspondencia entre el concepto y las cosas del mundo desde lo meramente racional *x es igual a x*, sino desde lo emocional.

que se halla con respecto al hombre. El cual está “sumergido” habitualmente en el mundo sensible, pero vive en continua trascendencia hacia el mundo del pensamiento y de las “cosas verdaderas” [...]” Cf. Con el diccionario de filosofía de José Ferrater Mora, Barcelona: Ariel, 1994 en la entrada “mundo”

El hombre, reconoce por supuesto la “realidad objetiva” en la que se desenvuelve, no obstante, dichas realidades trascienden lo meramente conceptual y se instauran como sentimiento, lo que la imagen del mundo desde el concepto suscita al individuo, por ejemplo: todos los hombres de un determinado contexto reconocen la conceptualización “prado verde” y evocan, en efecto, el prado verde, sin embargo, ¿cómo podría percibir un campesino desplazado por la violencia el “prado verde” en relación a un empresario que eventualmente va a su casa de campo para divertirse y compartir con amigos y familiares? Evidentemente de modos distintos, pero ninguno, negando la realidad, la existencia de la sensación del otro, ni siquiera la de lo conceptual.

En efecto, se evidencian dos tipos de realidades: “realidades objetivas” y “realidades subjetivas” las primeras que refieren a las cosas del mundo y se nombran con conceptos; y las otras que refieren a los sentimientos de los sujetos y se evidencia con la posibilidad de juzgar que ofrece el gusto estético. Realidades que en apariencia parecieran ser completamente separadas e irreconciliables pero que de ninguna manera lo son.

La representación²⁴, entra pues, a jugar un papel relevante en todo este entramado, pues, es en definitiva la que se permite vincular las “realidades objetivas” y las “realidades subjetivas” expresadas atrás. La representación se

²⁴ Hablar de la representación es un asunto complejo por la gran cantidad de pensamientos que se suman como aclaración del mismo por ejemplo, “el término “representación” es usado como vocablo general que puede referirse a diversos tipos de aprehensión de un objeto (intencional). Así, se habla de representación para referirse a la fantasía (intelectual) o sensible en el sentido de Aristóteles; a la impresión (directa o indirecta), en el sentido de los estoicos; a la presentación (sensible o intelectual, interna o externa) de un objeto intencional o *repraesentatio* en el sentido así mismo de los escolásticos; la imaginación en el sentido de Descartes; la aprehensión sensible, distinta de la conceptual, en el sentido de Spinoza; a la percepción en el sentido de Leibniz; a la idea en el sentido de Locke, de Hume y de algunos “ideólogos”; a la aprehensión general que puede ser, como en Kant, intuitiva o conceptual, a la forma del mundo de los objetos como manifestaciones de la Voluntad en el sentido de Schopenhauer, etc.” *Ibíd.*, en la entrada “representación”

permite luego de aprehender una realidad reconfigurarla y manifestarla de otro modo.

Así, pues, la función del artista, es hacer lecturas del mundo, aprehender realidades objetivas o subjetivas y en un evento ulterior, representarlas. La representación, en efecto, dará como resultado el producto artístico, que como parte del mundo se entiende “realidad objetiva”, pues, todos los hombres saben de la existencia de los elementos implícitos en la obra en tanto conceptos. Sin embargo, la obra tiene una doble función, donde la realidad objetiva no ocupa sino un lugar, pues, lo representado, más allá de evocar lo que el concepto mismo nombra, es capaz de provocar sentimientos y sensaciones en el hombre que contempla, ocupando de este modo, las realidades subjetivas la segunda función enunciada a propósito de la representación.

Ahora bien, siendo que la representación es la aprehensión de las realidades objetivas, ésta lo que hace es darle a tales realidades un carácter subjetivo, de individual a lo aprehendido por el sujeto luego de la contemplación del mundo, haciendo de lo conceptual un modo de representar lo que existe, que es común a muchas personas, miembros de una comunidad, pero completamente inútil en otra donde la imagen que se tenga del mundo sea diversa a la de la primera comunidad a que se refiere; esto es: la conceptualización con la que los occidentales refieren al mundo es diferente a la que emplean los orientales, por tanto el concepto aunque permite objetivar una determinada imagen del mundo, no es universal, pues, se agota cuando se considera fuera del contexto en que se propone.

El concepto pasa a ser entonces *representación* de la realidad objetiva, aprehensión del mundo, dejando el carácter de universal que poseía, a un asunto más general y común a todos los hombres, sea cual fuere la imagen del mundo que tengan, a saber: la posibilidad que tiene el ser-humano de sentir y representar

el mundo de manera análoga conforme a lo que se le presenta en el producto artístico, reconociendo lo importante de la conceptualización de su cultura, pero juzgándolo conforme a la sensación, al sentimiento que la representación misma evoca.

2. DEL OBJETO Y EL SUJETO O DE LA ARMONÍA EVOCADORA

2.1 Gusto

André Comte-Sponville dice que “el gusto es la facultad de juzgar lo bello y lo feo, lo bueno y lo malo, como un placer que haría las veces de criterio de verdad²⁵. El gusto incumbe al cuerpo, por medio de la sensación, y al espíritu, por la cultura. El gusto aspira a lo universal (siento que todo el mundo debería encontrar lo que yo juzgo tal), sin dejar de ser subjetivo (no tengo ningún medio de obtener, de hecho, un acuerdo unánime). Esto lo condena inevitablemente al conflicto y la polémica”²⁶ máxime si aceptamos lo enunciado por Nicola Abbagnano cuando dice que “la universalidad del juicio de gusto no es la del juicio intelectual, porque no se funda en el objeto²⁷, sino en la posibilidad de la comunicación con los otros. En otros

²⁵ La definición de Comte-Sponville evidentemente expresa ya de antemano una pre-disposición respecto a lo que se juzga; cuando dice: “el gusto es la facultad de juzgar lo bello y lo feo, lo bueno y lo malo”, lo que en efecto muestra es una reflexión en términos del juicio dada respecto al objeto, es decir, el autor asume lo bello, lo feo, lo bueno, lo malo, etc., como categorías estéticas referidas, por ejemplo, a lo bello como lo armónico, lo feo como aquello que contiene más o menos de lo que bajo proporciones armónicas debería tener, etc., esto es, la facultad de juzgar desde el punto de vista del esteta o crítico de arte; sin embargo, Sponville, poco después de esta primera afirmación, declara que el gusto incumbe al cuerpo, por medio de la sensación, y al espíritu, por la cultura, esta última como marco de referencia de lo que se acaba de decir. no obstante, el cavilar del que se ocupa este texto se orienta a partir del gusto que incumbe desde la sensación, es decir, “sin tener en cuenta el carácter técnico” de la obra de arte, el sujeto bajo las determinaciones de su sentir, juzga el producto artístico expresando agrado o desagrado por el mismo.

²⁶ COMTE-SPONVILLE, André. Diccionario Filosófico. Barcelona: Paidós, p 247

²⁷ En este punto, así como en el anterior, se evidencia “claramente” que la reflexión a propósito del gusto que aquí se procura, se enuncia a partir de dos referentes, a saber: los intelectuales (orientados a la reflexión desde el objeto) y los del sentimiento (orientados a la reflexión desde el sujeto). No está de más aclarar que la línea que se seguirá en este texto corresponde a la posibilidad de juzgar desde el sentimiento, lo cual no quiere decir que se abandone absolutamente el objeto, sino que se tomará en otro sentido que no es necesariamente el juicio intelectual, aun cuando a partir de este se abra la posibilidad de la “comunicación” que enuncia Nicola Abbagnano.

términos, el juicio del gusto es universal sólo por el hecho de fundarse en la comunicabilidad del sentimiento”²⁸.

Lo anterior, aun cuando muestra una perspectiva desde el sujeto y, en efecto, pareciera centrar su atención en el papel que cumple el individuo como observador de una obra de arte y su capacidad de juzgar sirviéndose de los sentimientos que el producto le suscita, evidencia, no obstante, una categoría que hace que el asunto no se mire sólo desde la posición de observador, sino también desde el artista—no sólo desde lo intelectual—y es la posibilidad de *comunicación*²⁹ con los otros. Dando lugar a un entramado estructurado a partir de dos configuraciones, a saber: la *facultad de juzgar*, respecto al individuo que observa, y la *facultad productora*, referente al artista. Donde, como refiere Abbagnano, la reflexión no se funda en el objeto en términos de juicio intelectual, sino en éste mismo como forma de comunicarse con el mundo, con la naturaleza circundante, esto es, como manera de asistir al mundo y representarlo conforme a las sensaciones que produzca.

“Cuando se considera el genio³⁰ como talento para el arte bello—dice Kant—(que es la significación característica de la palabra), y se le quiere analizar, bajo ese

²⁸ ABBAGNANO, Nicola. Diccionario de filosofía. México: Fondo de cultura económica, 2004, p 537

²⁹ “Cuando la sensación, como lo real de la percepción, es referida al conocimiento, llámese sensación de los sentidos, y lo específico de su cualidad se deja representar como comúnmente del mismo modo, admitiendo que cada cual tiene un sentido igual que el nuestro; pero esto no se puede, de ningún modo, admitir de una sensación de los sentidos. Así, a quien falte el sentido del olfato, no podrá comunicarse esa clase de sensación, y, aunque no le falte, no se puede estar seguro de que tenga exactamente la misma sensación de una flor que nosotros tenemos de ella. Mucho más separados aún debemos empero representarnos los hombres en consideración al agrado o desagrado de la sensación del mismo objeto de los sentidos, y es imposible totalmente pedir que el placer, en tales objetos, sea compartido por cada cual. El placer de esta clase, ya que viene al espíritu mediante el sentido y en él estamos, pues, pasivos, puede llamarse placer del goce.” KANT, Immanuel. Crítica del juicio. Madrid: Espasa, 1999, p242

³⁰ “Genio es el talento (dote natural) que da regla al arte. Como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, podíamos expresarnos así: genio es la capacidad intelectual innata (*Ingenium*) mediante la cual la naturaleza da regla al arte” *Ibíd.*, p 262

punto de vista, en las facultades que deben venir juntas a constituir semejante talento, es necesario, previamente, determinar exactamente la diferencia entre la belleza de la naturaleza, cuyo juicio sólo exige gusto y la belleza artística, cuya posibilidad (que hay que tomar también en consideración en el juicio de un objeto semejante) exige genio”³¹

La distinción que hace Kant respecto al gusto como la capacidad de juzgar (sensibilidad), y el genio como facultad productora (intelectual), expresada en la cita anterior, es en efecto, acertada, en tanto que distinción, pues, en categorías de Abbagnano el juicio es la posibilidad de comunicación con los otros, y la producción de lo que Kant denomina como genio es, por supuesto, una manera de comunicación, sólo que éste último no sólo lo refiere como juicio intelectual, poniendo su universalidad en el concepto, sino en la posibilidad que tiene todo ser humano de juzgar independiente del modo de representación que se aplique por parte del artista, sirviéndose de las sensaciones que le genera la contemplación de la obra³².

³¹ *Ibíd.*, p267

³² “[...] El concepto del arte bello no permite que el juicio sobre la belleza de su producto sea deducido de regla alguna que tenga un concepto como base de determinación, que ponga, por lo tanto, a su base un concepto del modo cómo el producto sea posible. Así, pues, el arte bello no puede inventar por sí mismo la regla según la cual debe efectuar su producto. Pero como sin regla anterior no puede un producto nunca llamarse arte, debe la naturaleza dar la regla al arte en el sujeto (y mediante la disposición de la facultad del mismo), es decir, que el arte bello sólo es posible como producto del genio. De aquí se ve: 1.º Que el genio es un talento de producir aquello para lo cual no puede darse regla determinada alguna, y no una capacidad de habilidad para lo que puede aprenderse según alguna regla: por consiguiente, que originalidad debe ser su primera cualidad; 2.º Que dado que puede también haber un absurdo original, sus productos deben ser al mismo tiempo modelos, es decir, ejemplares; por lo tanto, no nacidos ellos mismos de la imitación, debido, sin embargo, servir a la de otros, es decir de medida o regla del juicio; 3.º Que el genio no puede él mismo descubrir o indicar científicamente cómo realiza sus productos, sino que da la regla de ello como *naturaleza*, y de aquí que el creador de un producto que debe a su propio genio no sepa él mismo cómo en él las ideas se encuentran para ello, ni tenga poder para encontrarlas cuando quiere, o, según un plan, ni comunicarlas a otros en forma de preceptos (por eso, probablemente, se hace venir genio de *genios*, espíritu peculiar dado a un hombre desde su nacimiento, y en que le protege y dirige, y de cuya presencia procedería esas ideas originales); 4.º Que la naturaleza, mediante el genio, presenta la regla, no a la ciencia, sino al arte, y aun esto, sólo en cuanto éste ha de ser arte bello.” *Ibíd.*, p 262-263.

“Para juzgar una belleza de la naturaleza como tal no necesito tener con anterioridad un concepto de la clase de cosa que el objeto deba ser, es decir, no necesito conocer la finalidad (el fin), sino que la mera forma, sin conocimiento del fin, place por sí misma en el juicio. Pero cuando el objeto es dado como un producto del arte, y como tal debe ser declarado bello, debe entonces, ante todo, ponerse a su base en concepto de lo que deba ser la cosa, porque el arte siempre presupone un fin en la causa (y en su causalidad) y como la concordancia mutua de lo diverso en una cosa, con una determinación interior de ella como fin, es la perfección de la cosa, deberá tenerse en cuenta en el juicio de la belleza artística también la perfección de la cosa, lo cual no es cuestión en el juicio³³ de una belleza natural (como tal)”³⁴

Lo problemático en Kant frente a la cuestión que se cavila podría ser precisamente el considerar el gusto y los juicios de éste, únicamente en función de las cosas bellas, y la necesidad de declararlas de tal modo cuando el objeto es dado como un producto del arte, pues, no está de más recordar que para Kant “una belleza de

³³ “Debemos considerar la cuestión elemental de que todo conocimiento está constituido por juicios y que éstos puede ser, de acuerdo a Kant, afirmativos o negativos, verdaderos o falsos, “analíticos” o “sintéticos”. Juicios analíticos son aquellos en los que el predicado está contenido en el sujeto; [...] por lo que su forma subyacente es: “A es igual a A” El principio que sirve de fundamento de verdad a estos juicios es la identidad de los términos, lo que hace innecesaria su configuración en la experiencia. Son entonces *a priori*. Al ser *a priori*, los juicios analíticos son necesarios y universales (la necesidad y la universalidad van siempre juntas). Necesario es lo opuesto a contingente, y universal lo opuesto a particular; es lo que vale en todos los casos, lo que no tiene excepciones. Aunque siempre verdaderos, los juicios analíticos no amplían nuestro conocimiento. Sí lo hacen los juicios sintéticos, en los que el predicado no está incluido en el sujeto [...] [por ejemplo] “la línea recta es la más corta entre dos puntos”, es un caso de juicios sintéticos *a priori*. Es sintético para Kant, porque el ser “más corta” no está contenida en el concepto de “línea recta” y es *a priori* porque lo que dice el predicado es siempre así sin que experiencia alguna pueda modificarlas. [...] Cuando digo “la rosa es bella”, el predicado no está incluido en el sujeto. Estamos entonces ante un juicio sintético. Pero, diferente de los juicios que aportan conocimiento, el juicio estético no dice nada acerca del objeto. Es un juicio subjetivo: habla del sentimiento (de placer o displecer) del sujeto. Dice Kant en la primera parte de la Crítica del juicio [...] que el color verde de los prados pertenece a la sensación subjetiva en la que no es representado objeto alguno, “esto es, pertenece al sentimiento, por el cual el objeto es considerado como objeto de la complacencia (que no es conocimiento de aquel)”.” OLIVERAS, Elena. *Op Cit.*, p 172-173

³⁴ KANT, Immanuel, *Op Cit.*, p 267

la naturaleza es una cosa bella; la belleza artística es una bella representación de una cosa”³⁵ dos modos diversos de concebir la cuestión pero en definitiva uno solo para denominarlos: el gusto en función de la belleza conforme a la finalidad de lo que cada representación (belleza de la naturaleza y belleza artística), bajo esta perspectiva implica³⁶.

Así, pues, hay que mencionar que la capacidad de juzgar no solamente refiere a lo que gusta, sino también a lo que dis-gusta y, por supuesto, su carácter de universalidad se debe a la posibilidad que tienen los hombres para juzgar conforme a las sensaciones, y no a la conceptualización que en la reflexión kantiana se le atribuye a los productos del arte o “belleza artística” a partir de la fundamentación estética aplicada al objeto³⁷

Lo anterior, permite que se evidencie, ciertamente, la relación entre arte y naturaleza; y la relación entre el arte y el hombre, ya no con el ánimo de hablar de las primeras como *cosas bellas* y de las segundas como *bella representación de una cosa*, sino como modos de representación que producen afectaciones al sujeto y por lo tanto variaciones de un individuo a otro en el modo de juzgar el producto artístico que contemplan.

³⁵ *Ibíd.*, p 267

³⁶ * Es evidente, no obstante, que aún cuando la aplicación de la estética en categorías en tanto fundamentación de la obra de arte, es bien importante, en este caso, nos ocuparemos de la manera en la que el sujeto percibe la obra conforme a lo puesto en ella por el artista, instaurándose el ejercicio comunicativo, referido en las primeras líneas de este texto, cuando se articula con el sujeto según sus sentimientos.

³⁷ En este texto se asume el concepto Estética conforme a dos perspectivas: la aplicada al objeto y la aplicada al sujeto, esto no quiere decir que hayan dos estéticas, sino, más bien, dos referentes a partir de los cuales la Estética se permite reflexionar, uno, aplicada al objeto o producto artístico que refiere a los cánones aplicables que buscan la “perfección” del producto artístico (categorías estéticas); y el segundo denominado como teoría de la sensibilidad cuyo objeto es el sujeto y la posibilidad que tiene este de juzgar el producto artístico (gusto) sin que necesariamente esto le exija conocer las categorías referidas cuando el objeto es la obra de arte.

En efecto, siendo que la universalidad de los juicios no se encuentra en el concepto, sino que éste, a su vez, es una forma de representar el mundo, en términos del lenguaje, de vincularlo en su constante devenir, las dos formas que refiere Kant de representación—naturales y artística—se armonizan, esto es, la reflexión ahora no se centra en el objeto, sino en la posibilidad que tiene el ser humano de asistir a los productos artísticos independiente de si reconocen la relación del concepto con el objeto y su vinculación con la “realidad”. Ahora, la universalidad del juicio de gusto no es la del juicio intelectual, porque no se funda en el objeto sino en el sujeto que por su misma naturaleza tiene la posibilidad o la facultad de formular juicios frente a las representaciones artísticas.

Lo anterior permite desembarazarse de la referencia que hace Kant acerca de lo bueno que dice que “*bueno* es lo que, por medio de la razón y por el simple concepto, place”³⁸ permitiendo desvirtuar como se vio en el capítulo anterior cualquier pretensión de verdad o falsedad de la obra de arte, pues, hablar de la una o de la otra es, por supuesto, negar otras formas de asistir al mundo. “[...] La satisfacción en lo bello tiene que depender de la reflexión sobre un objeto [en tanto que juicio intelectual, pensaría un crítico o un esteta] lo cual conduce a cualquier concepto (sin determinar cuál), y por esto se distingue también de lo agradable, que descansa sobre la sensación”³⁹ a propósito de lo cual se cavila en este texto.

La perspectiva que se despliega se orienta entonces en términos de lo agradable, denominado por Kant como “aquello que place a los sentidos en la sensación”⁴⁰ permitiendo, en una consideración más amplia, referir a tantas visiones del mundo cuantas personas habiten en éste, pues, “cuando una determinación del sentimiento de placer o de dolor es llamada sensación, significa esta expresión

³⁸ KANT, Immanuel, Op. Cit., p 136

³⁹ *Ibíd.*, p 136

⁴⁰ *Ibíd.*, p 134

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, sólo al sujeto, sin servir a conocimiento alguno, ni siquiera a aquél por el cual el sujeto se conoce a sí mismo [aun cuando a partir de este se erija una forma particular, subjetiva del asistir al mundo]

Pero entendemos en la definición anterior, bajo la palabra sensación, una representación objetiva de los sentidos; y para no correr ya más el peligro de ser mal interpretado, vamos a dar el nombre, por 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)⁴¹.

Lo anterior, no implica la negación, como parece, del objeto, sino que lo que ocurre es que queda desprovisto del carácter de universalidad que se le atribuía al considerar el concepto de igual manera universal. El concepto es, por tanto, en esta medida una representación del mundo que leído bajo un contexto particular puede, en efecto, hablar objetivamente de algo, como por ejemplo, *el color verde de los prados*, sin embargo, el carácter agradable del concepto como representación o lectura del mundo, se configura conforme a la sensación individual y por ende subjetiva del observador, mediante el que ningún objeto puede ser representado, esto es, la sensación de agrado o desagrado que

⁴¹ *Ibíd.*, p 135

produce el color verde de los prados, no puede representar, de ninguna manera, lo que la conceptualización de “prados verdes” como objeto representa.

El objeto, visto entonces bajo la óptica de la estética, entendida esta como teoría de la sensibilidad⁴², lo que permite, entonces, es disolver la dualidad en términos de la representación evidenciada por Kant (natural y artística), haciendo partícipe al sujeto, desde su mismidad (desde él mismo), del objeto, en cuanto representación del mundo, haciendo que lo único universal en todo este entramado sea la posibilidad que ofrece el *gusto* a los hombres de juzgar las diferentes visiones, representaciones o formas de percibir el mundo expuestas en el producto artístico, asumiendo que lo juzgado por él, sea cual fuere su criterio, al igual que lo que observa, no es más que una representación “avalada” por el gusto, pero de ninguna manera asumida como *La representación “absoluta”* e indiscutible del mundo.

De este modo, se podría decir: que aun cuando la intención que aquí se tiene es la de trabajar la estética como teoría de la sensibilidad centrando la atención en el sujeto y la posibilidad que tiene este de juzgar el producto artístico (gusto), no se dejará de lado, por supuesto, el objeto, porque de lo contrario ¿qué juzgará el sujeto, a partir de qué instauraría sus reflexiones, cómo dará lugar al ejercicio

⁴² “[...] Al tratar la belleza de lo sensible, considera Baumgarten en su *Aesthetica* que ella consiste en la unidad, en la variedad, en la consonancia entre las partes de una obra, lo que no supone que esté dado ningún concepto [...] Baumgarten expuso diferentes temas relativos a la estética—imitación, genio, disposición, artística, entusiasmo, gusto, emoción estética—pero el interés y la influencia mayor de su pensamiento está en haber dado a la facultad estética, que para muchos no pasaba del dominio de lo sensible cambiante y subjetivo, el valor de conocimiento. Si bien este conocimiento es considerado “inferior”, y no rivaliza con el conocimiento de la razón, claro y distinto, lo importante es que los sentidos y el sentimiento ya no son considerados maestros del error y la falsedad. ¿Qué tiene la individualidad del arte para reivindicar que ella también es conocimiento, que el “universal”, tal como es formulado en las leyes físicas, no es lo único verdadero? Encontrar la respuesta a esta pregunta es tarea principal de la estética. Allí radica el logro de Kant, quien fue más allá del racionalismo del Baumgarten al demostrar que la validez de la experiencia estética no es meramente subjetiva, sino que supone la posibilidad de aprobación universal” OLIVERAS, Elena. Op, Cit., p 27-28

comunicativo—referido al inicio de este capítulo—y de qué manera clasificaría, como lo muestra André Comte-Sponville, un producto artístico como bonito, feo, etc., si omitimos el objeto? Es menester, pues, que la cuestión se mire aquí como una armonía entre el hombre y el mundo, entre el individuo y el producto artístico. Veamos como se da la relación.

2.2 Contemplación

El sujeto, como ser circundante de un contexto e inmerso en el mismo, puede, en efecto, experimentar vivencias que direccionan de alguna manera el estilo de vida de los hombres en relación con sus semejantes. Cada uno, a partir de lo anterior adopta una manera particular de ver el mundo y de relacionarse con éste en su constante devenir.

El artista, en tanto que hombre, tiene, en efecto, su propia manera de asistir, igual que los demás, al mundo, y por tanto una forma peculiar de representarlo. En esta medida, el producto artístico, más allá del desarrollo categórico que implica la estética desde la perspectiva de lo conceptual, da cuenta de la realidad captada por el sujeto artista y la hace manifiesta como consideración del mundo.

Lo sensible, en tales términos no obedece, pues, a lo sensorial, como se ha dicho atrás, no es el hecho de mirar, oler, tocar, etc., aunque sin duda esto contribuye al sentido que se refiere el texto, y ciertamente, proporciona placer⁴³. Mas, el placer

⁴³ El placer, según André Comte-Sponville “Es uno de los afectos fundamentales y, en cuanto tal, casi indefinible. Digamos que es el afecto que se opone al dolor, el que nos gusta, nos alegra o nos sienta bien: es la satisfacción agradable de un deseo. Hay que apuntar que este deseo no es forzosamente una carencia (por ejemplo, en el placer estético) y no pretende necesariamente a su satisfacción: un olor agradable, un paisaje hermoso o una buena noticia pueden darme placer aun cuando, antes de conocerlo, no los deseaba en nada” para ver más acerca del placer consultar

que ofrece la clase de sentido que se habla aquí obedece al espíritu (por la cultura) como dice André Comte-Sponville en su definición de gusto, pues, es el contexto el que de alguna manera condiciona a los hombres y su posibilidad de juzgar una u otra cosa como de su agrado, que, en efecto, place o no al cuerpo como única posibilidad de percibir la sensación que suscita lo contemplado.

Así, “cuando decimos que la naturaleza habla, decimos que la realidad del mundo nos dicta su fundamento; pero la realidad no dice nada, lo que dice es el sentido que se busca y se otorga desde la capacidad humana”⁴⁴

En este sentido, puesto que el producto artístico no tiene pretensiones de verdad o falsedad en lo que representa—no hay juicios de valor—ni se centra toda la atención en el objeto, en cuanto concepto, sino en el sentimiento del individuo frente al producto artístico contemplado, lo que se busca es que haya interacción entre el hombre y la obra: contemplación.

La contemplación entra, entonces, a jugar un papel importante en todo este entramado, siendo esta la posibilidad (*dinamis*) que tiene el hombre de sentir e interpretar lo que en el mundo se le presenta, sea cual fuere su forma. El hombre contempla y de acuerdo al punto del que mira, toma postura, teniendo la posibilidad ahora de juzgar lo contemplado como objeto de su agrado o viceversa.

“El diálogo con el mundo debe rehacerse después de que lo interpretamos, y así obligarnos a repensar y de alguna manera sobreinterpretar lo que éste permite en

SPONVILLE-COMTE, André Op. Cit., p 406-406 ahora bien, el “placer” tal como se referencia en el texto obedece a la misma concepción de Sponville referida en esta nota, placer de algo que no se ha considerado nunca como necesidad, lo que agrada en cuanto se ve pero que si no está no ocurre nada.

⁴⁴ JARAMILLO, Víctor Raúl. Filosofía como medicina (una mirada hermenéutica). Medellín: U.P.B., 2005.

su orden, que muchas veces se desarrolla en la entropía, en el acto azaroso que determina el mundo desde sus variables y las representaciones del discurso de la espiritualidad de lo humano; es decir, en la visión de un acto trascendente”⁴⁵

Contemplar es indagar, interpretar, buscar la perspectiva más reveladora, el lugar más tranquilo en el cual poder refugiarse; es responder, conforme a su posición en el mundo, de la manera más satisfactoria al desconuelo de las preguntas que así como en la literatura de Franz Kafka parasen individuales pero en realidad no son menos que existenciales.

“En la contemplación el ojo no es inmóvil puesto que, habiendo descubierto y desvelado la obra en su naturaleza de forma, la recorre en toda su armonía y coherencia, en toda su conexión a la propia interna finalidad [...]”⁴⁶ la labor del observador, al igual que la del filósofo, consiste en contemplar, en sentarse y mirar, en tratar de develar lo que le presenta al mundo, de tal suerte que pueda, luego de su observación, tomar postura y decir, conforme a sus intenciones, bajo que marco asistir a la realidad y bajo que perspectiva juzgar lo contemplado.

“En la **contemplación** y su paso desinteresado por lo que acontece, el hombre incrementa una manera más neutral y la consonancia con lo vivo, con el material que conforma el mundo. En la **comprensión** vigoriza su conocimiento, en la **interpretación** lo restaura, lo potencializa, le da un giro que lo lleva al símbolo y a la metáfora.

La metáfora del mundo es amplia y plural, en ella se anuncian las múltiples metáforas que detrás y en su horizonte descubren el sentido de lo sagrado. El

⁴⁵ *Ibíd.*, 116

⁴⁶ PAREYSON, Luigi. *Conversaciones de estética*. Madrid: La balsa de la medusa, p 24

símbolo del mundo es polivalente, su acción abigarrada nos lleva a desentrañar sin matar, a explorar sin petrificar lo mágico y sucesivo”⁴⁷

Por ejemplo, retomando la figura Kantiana de “prados verdes”, referida atrás, se podría decir, que conforme a los contextos que habiten los individuos que contemplan, varía la percepción y por tanto el sentimiento, esto es: la figura “prados verdes” está siendo objeto de contemplación de dos hombres, el primero de ellos vive en la ciudad y el segundo en el campo. Para ambos el concepto *verde* y el concepto *prado* evoca lo mismo, sin embargo, mientras el ciudadano ve en lo contemplado la posibilidad de rememorar tranquilas y festivas tardes veraniegas en compañía de su familia en torno a los prados verdes de su casa de descanso; el campesino ve en el objeto un lugar propicio para la producción de alimentos y el sostenimiento de sus animales.

Así, conforme a la posibilidad que ofrece el contexto de contemplar conforme a la imagen del mundo implícita en el mismo, lo que busca el individuo es la evocación de lo vivido, “ya no es la inquietud constante con que la atención cambia los distintos puntos de vista, sino la tranquilidad de una visión que se genera a sí misma: la mirada ya no tiene necesidad de concentrarse, ya que el ojo se ha hecho vidente, y la visión se enriquece con su propia satisfacción, y el descubrimiento alcanzado aumenta cada vez más la propia evidencia, y cada nueva observación es menos una revelación que una confirmación y una verificación”⁴⁸, una confianza a lo que piensa y que por supuesto, se reafirma en la obra.

En efecto, la contemplación es un goce, cause ésta placer o displacer es por supuesto, goce, porque implica develar el pensamiento que deviene en obra, en la

⁴⁷ JARAMILLO, Víctor Raúl. Op Cit., p 120

⁴⁸ *Ibíd.*, Pág., 24

representación de lo vivido; el individuo se lee en la obra y cree encontrar en su forma la afirmación o negación de lo que piensa, en el primer caso lo afianza en sus ideales; en el segundo, le da la posibilidad de considerar nuevas y más “satisfactorias” alternativas de asistir al mundo.

La contemplación, implica entonces, la interpretación de lo observado: ejercicio atento, atrevimiento, curiosidad y espíritu vigilante descubridor y estructurador de pensamientos. La contemplación es la “búsqueda abandonada a la incertidumbre del tanteo; de modo que cuando esta actividad concluye aparece una sensación de goce y satisfacción: la tensión cede a una paz serena y tranquila; la búsqueda se colma con la quieta conciencia de la posesión, la vicisitudes de los tanteos acaban con el seguro resultado del éxito”⁴⁹.

El ejercicio contemplativo, produce, en efecto, placer; este placer deviene de la conquista, del esfuerzo, de la seguridad con que el hombre reafirma y posee sus pensamientos, “así disfruta el contemplador rememorando las peripecias de su búsqueda porque el esfuerzo sólo vive en la conciencia del éxito, la tensión sólo permanece en la conciencia de la paz alcanzada, el deseo no vibra sino en el goce que lo ha apagado y satisfecho”⁵⁰.

El hombre se recrea, pues, en la dulce miel que implica la afirmación de lo pensado; el melancólico lugar de lo desconocido parece, en efecto, una revelación constante, un develar lo oculto del mundo y de los hombres, sin embargo, puesto que a algunos hombres parece gustarles un objeto frente a otros que observando el mismo admiten su disgusto, ¿de qué depende el regocijo que reafirma lo pensado, lo sentido por el hombre y que aparece en la obra de arte como representación del mundo?

⁴⁹ *Ibíd.*, Pág., 25

⁵⁰ *Ibíd.* Pág., 25

Dado que el producto artístico hace parte del mundo, de lo que existe como realidad objetiva, la respuesta a éste interrogante no se encuentra, pues, en este punto, respecto del concepto, sino en el hombre y su sentir, en lo que existe como realidad subjetiva, esto es: el agrado o desagrado que siente el hombre contemplador de un producto artístico, depende del punto de vista del observador, del que contempla, haciendo que el asunto se deba revisar no desde el apartado que nos ocupa: contemplación, sino más bien, desde la óptica del perspectivismo. Veamos en que consiste.

2.3 Perspectivismo

El perspectivismo, asunto implícito en todo el entramado de lo que implica la contemplación, se define como la posibilidad que tiene el hombre de acceder a las cosas del mundo (realidades objetivas), juzgándolas conforme al punto de vista que tenga cada individuo, siendo, por supuesto, consecuente con todo el entramado de lo que las realidades subjetivas o sentir particular impliquen.

Esto, retomando nuevamente el ejemplo de Kant, quiere decir que la sensación producida en el campesino y en el empresario cuando se permiten contemplar el “*prado verde*” no es sólo producto de la contemplación, sino de lo que la representación evoca en cada uno de los hombres conforme a la lectura del mundo que ellos hagan, es decir, de acuerdo al determinado punto de vista en el que se posicionen.

No obstante, el posicionamiento al que refiere el texto no es, de ninguna manera, el criterio dogmático de los cánones de que se sirven los críticos e intelectuales

para juzgar una obra de arte, pues, en tal sentido, se estaría hablando de una utilidad en función de lo exterior, de lo instrumental, ya que “algo es útil de manera instrumental cuando es sólo un medio para lograr un fin, cuando no posee valor en sí, sino en razón de los resultados prácticos que posibilita y a los que subordina”⁵¹, esto es, la utilidad de la obra es extrínseca, “es útil exclusivamente en función de algo exterior y de los resultados utilitarios que proporciona”⁵² y esto no interesa a la reflexión que se procura.

El posicionamiento se entiende aquí, más bien, como “la posibilidad de considerar una cosa desde diversos puntos de vista, todos ellos justificados [desde el sentir individual], de tal modo que cada punto de vista ofrezca una perspectiva única y a la vez indispensable acerca del universo [...] de esta manera—dice Ortega—la peculiaridad de cada ser, su diferencia individual, lejos de estorbarle para captar la [“verdad”], es precisamente el órgano por el cual puede ver la porción de realidad que le corresponde.”⁵³.

Ahora bien, el hecho de contemplar la obra de arte desde la individualidad misma, esto es, con toda la carga cultural que indudablemente a formado la estructura mental de los hombres y su sentir frente a la misma, implica que el posicionamiento de estos no apunte a utilidades extrínsecas (utilitarismo), sino más bien, a utilidades intrínsecas del hombre, donde la contemplación no sea sólo un medio para alcanzar un fin, si no donde la contemplación sea el fin mismo y por consiguiente dador de conocimiento.

De este modo, se habla de utilidad intrínseca cuando se hace mención a “[...] actividades o estados que son en sí mismos útiles, es decir, que no obtiene su

⁵¹ CAVALLÉ, Mónica. La Sabiduría Recobrada. Madrid: Ediciones Martínez Roca, 2006, p 29

⁵² *Ibíd.*, p 29

⁵³ Ferrater Mora José, *Op Cit.*, p, 2767

sentido, valor y utilidad del hecho de subordinarse a un fin distinto de dichas cosas, actividades o estados. En lo intrínsecamente útil el medio es ya el fin y, por eso, lo que es útil de este modo no es prescindible ni canjeable”⁵⁴.

Así, el regocijo o desazón que reafirma o desmiente lo pensado, depende, de la correspondencia dada entre lo pensado y los elementos puesto en la obra de arte como representación del mundo, que puede, en efecto, evocar sensaciones agradables o no en relación a lo vivido por cada uno de los individuos, haciendo que el producto artístico sea favorable a algunas personas y a otras no, como en el caso del campesino y el empresario que contemplan la figura “prados verdes”.

Sin embargo, no está de más aclarar, que aun cuando el producto artístico sea favorable a dos personas, no lo será por las mismas razones, pues, cada uno habrá de percibir el mundo de modos distintos, por tanto, la manera de sentirlo será diferente. Así, pues, expuesto lo anterior, se podría decir que la capacidad de juzgar se hace posible conforme a la condición general de todos los hombres, dada por naturaleza, de sentir; mas, los juicios dados frente a los productos artísticos se determinan de acuerdo al punto de vista o imagen del mundo desde el cual se miren.

⁵⁴ CAVALLÉ, Mónica. Op. Cit., p 30

3. ADAEQUATIO

3.1 Epítome

Puesto que ya atrás admitimos que no es pertinente de ningún modo hablar de la verdad o falsedad de las obras de arte, pues, éstas, son representaciones del mundo y existen tantas representaciones como individuos, culturas y tradiciones hayan en él; se dice que hay otra forma de juzgar los productos del arte, diferente a aquella en que su principal referencia sea la aplicación adecuada de los cánones o reglas, sugeridas en la labor técnica; a saber, aquella que a través de los sentimientos permite decir de algo (producto artístico) que es favorable o no al gusto de los individuos.

Consecuentemente a lo anterior, se evidencia la necesidad de que los individuos (contempladores), se armonicen con el producto que se permiten observar, para lo que se señalan dos “actividades” que están implícitas en la facultad de juzgar de los hombres y que, en efecto, procuran la armonía entre el individuo y la obra, estos son: la contemplación y el perspectivismo. Sin embargo, ¿cómo se da la relación? ¿Cómo se armonizan? ¿Por qué se dice de estos que son implícitos? Veamos por qué.

3.2 Contemplación - Perspectivismo y su inmanencia en el hombre

El hombre, según nos muestra la historia, tiene por antonomasia el deseo de conocer, bien en la prehistoria, bien en la historia arcaica y, por supuesto, en nuestro tiempo; Aristóteles ya lo decía en la Metafísica “todos los hombres por naturaleza desean saber. Señal de ello es el amor a las sensaciones”⁵⁵.

⁵⁵ Aristóteles. Metafísica. Madrid: Gredos, p 69

No obstante, más que el funcionamiento adecuado de los sentidos, que permiten que el hombre sienta lo que le viene del mundo; también los objetos y las condiciones necesarias para que la aprehensión sea posible, son importantes, como la luz para poder ver los objetos, el sonido para escuchar, etc., los individuos necesitan algo más, que se asume, les es propio naturalmente, y es la posibilidad que tiene de admirarse del mundo y lo que en él se les presenta, esto es: la contemplación. Pues, si no se contempla el mundo ¿qué podría decirse de él? En efecto, el hombre es un ser que vive en un continuo contemplar, en un permanente preguntar, en un incesante representar los hechos y fenómenos que admite haber captado.

Pero, el asunto no se reduce a una simple captación de lo que presenta el mundo. Desde antaño, las sociedades se permiten, podríamos decir, elegir lo que, siendo consecuentes con su tradición, con su cultura, les ayude a fortalecerla. De este modo, el hombre en la contemplación no sólo mira, escucha, palpa, etc., sino que selecciona lo que bajo su condición cultural se muestre familiar y favorable, tanto a su sociedad como a sí mismo, asunto que hemos nombrado aquí como: perspectivismo.

Así, podría decirse que la admiración es un evento ulterior a la contemplación y al perspectivismo, pues, ¿cómo admirarse de algo si antes no se ha contemplado? Y ¿cómo preguntarse por lo contemplado, si antes no se ha tomado posición frente a los fenómenos que se presentan? Los hombres se admiran por 3 motivos: 1) bien porque estén de acuerdo con lo que contemplan y se extrañan de haber pensado lo mismo que muestra lo que ahora observan; 2) porque lo que contemplan no es consecuente con lo que de alguna manera piensan; 3) porque no comprenden y, en efecto, los rebasa el objeto que contemplan.

Sin embargo, las tres causas de admiración aguardan un punto común, y es, el sentir, en el primer caso, satisfacción (por lo consecuente del producto con su pensamiento), en el segundo, decepción (de lo inconsecuente de su pensar con lo que le presentan) y en tercer caso, angustia (por saber que lo que ve de alguna manera se escapa a sus posibilidades) todo lo cual se da conforme a la imagen del mundo que cada cultura tenga de éste y lo permeado que esté el individuo por ella, además de lo que le acontece en su realidad individual.

Así, en el primer caso, el hombre queda tranquilo y presume de lo consecuente de su lectura del mundo con un referente externo (el producto artístico), en el segundo, el hombre, primero cuestiona lo que se le presenta, argumentando desde su posición de lo inconsecuente de lo que observa con la imagen del mundo que tiene, permitiéndose así buscar otro referente entre los tantos posibles. Y en tercer caso, aunque lo que ve no es consecuente con lo que piensa, ni tiene manera de cuestionarlo, pues, al no comprenderlo no sabría que preguntarle, crea un referente más cercano y en el cual pueda “*sentirse bien*”, y responder a su pregunta por el sentido de la vida que es en definitiva lo que se busca.

De este modo, las dos “actividades” (contemplación y perspectivismo) están dadas por naturaleza y hacen parte de la condición más general y por excelencia adoptada por todos los hombres: la posibilidad de conocer y recrear acontecimientos del mundo.

En este sentido, hablar del gusto como “[...] la facultad de juzgar lo bello y lo feo, lo bueno y lo malo, como un placer que haría las veces de criterio de verdad. [Como aquello que] incumbe al cuerpo, por medio de la cultura [y que además]

aspira a lo universal [...] sin dejar de ser subjetivo”⁵⁶ como lo refiere André Comte-Sponville, es pertinente.

Se dice que es pertinente, porque al hablar del gusto como facultad de juzgar⁵⁷ conforme a la contemplación y el perspectivismo, no puede hablarse de otra cosa que de la posibilidad que tiene todo hombre de atribuir “valores” a los productos del arte; además, porque los “valores” dados, dependen necesariamente del placer que produzca el objeto contemplado en el individuo que lo contempla, de ahí que Sponville diga que: “[...]todo placer es relativo: no deseamos algo porque sea agradable, sino porque es para nosotros agradable, porque lo deseamos, o porque concuerda con nuestros deseos [...]”⁵⁸

El gusto, según dice el francés, incumbe al cuerpo, pues, es este el que, de alguna manera, hace posible la captación de los objetos del mundo en gran medida, aunque el sentido del que se habla no obedezca al de las percepciones sensitivas; sin embargo, al revestir tales percepciones con el sentir que regocija al espíritu en ese placer desinteresado, que involucra la vivencias individuales y, por supuesto, el entramado de la cultura, tiende a valorarse a partir de caracteres individuales, esto es, conforme a la perspectiva que cada cual tenga del mundo, asumiendo, consecuentemente, que no hay verdad o falsedad en las valoraciones, pues, como ya se ha dicho, éstas responden a determinada imagen del mundo.

Sponville, da por supuesta, para su definición de gusto, la relación del hombre con el mundo y asume que la aprehensión del mismo se da por el ejercicio contemplativo tácito en todo momento de la historia del hombre, y por el proceder

⁵⁶ COMTE-SPONVILLE, André. Op. Cit., p 247

⁵⁷ André Comte-Sponville dice acerca de juzgar que “Es atribuir un valor a un hecho, o una idea a otra idea. Por eso “pensar es juzgar” como decía Kant: porque sólo se comienza verdaderamente a pensar cuando se unen dos ideas diferentes”. Ibid., p 304

⁵⁸ Ibid., p 406

perspectivista inherente a éste desde el momento mismo de su inclusión en la sociedad y su proceso de enculturación⁵⁹.

La referencia a André Comte-Sponville, permite que se considere un horizonte más abierto, en el cual, como se vio en el apartado sobre el *gusto* (2.1), la comunicación tenga un papel relevante, bien entre el individuo y el producto artístico o ya desde la estética y la posibilidad que ofrece al hombre de relacionarse con el mundo, de aprehenderlo y representarlo.

Mas, la comunicación de la que aquí se habla tiene como origen la admiración; el mundo tiene algo que decirnos y a todos habrá de decirlo de diferente manera, pues, claro es que todos tenemos la posibilidad de tener las mismas sensaciones, aun cuando no todos percibamos igual lo que sentimos⁶⁰. Por ejemplo: “el niño interroga originariamente con admiración, como si cada evento fuese para él una relación extraordinaria. En cambio, nosotros [los adultos] en los afanes diarios, ante el peso implacable de la rutina, vamos perdiendo poco a poco el sentido de la admiración; tan familiarizados estamos con esta realidad que nada parece manifestar una dimensión oculta de la misma. Tenemos muchas veces la

⁵⁹ Proceso de aprendizaje de las normas de conducta y los valores de una cultura por el individuo con vistas a su socialización.

⁶⁰ “[...] La percepción supone la sensación, pero no se reduce a ella. No se puede percibir sin sentir, aunque es posible sentir sin percibir. Por ejemplo, el contacto del suelo bajo mis pies: es verosímil que lo sienta siempre, al menos cuando estoy de pie o sentado, pero sólo lo percibo raramente. O el ruido lejano de la calle: es verosímil que lo oiga siempre, pero sólo lo percibo (sólo me doy cuenta de que lo oigo) cuando es especialmente fuerte o cuando lo escucho. La percepción supone una actividad o una atención, al menos mínima, del espíritu, mientras que a la sensación le basta con un espíritu pasivo, o la sola actividad del cuerpo. Así, cuando duermo: oigo, puesto que un ruido puede despertarme. Pero no percibo ningún sonido. Esto dice por contraste lo que es la percepción: no necesariamente una sensación activa (percibir un sonido no es necesariamente escucharlo), sino una sensación o, más a menudo, un conjunto de sensaciones, de los que se toma conciencia o a los que se presta atención. La sensación es lo mismo, abstracción hecha de esta atención e incluso de esta conciencia. Pero es verosímil que esta *abstracción* exista en primer lugar y muy concretamente: es la apertura del cuerpo al mundo, del mismo modo que la percepción es la apertura del espíritu al cuerpo y a todo” Op Cit., p 473

sensación de estar en un eterno presente en donde ya todo está dado y hecho y en donde todo es lo mismo fundamentalmente todos los días”⁶¹.

De suerte, que la admiración de la que aquí se habla tiene, al igual que la del niño, que erguirse como relación extraordinaria, pues, aunque los avatares y peripecias de la cotidianidad y la cultura, nutran al individuo y lo doten de elementos, que predispongan sus criterios de juicio y en últimas su facultad de juzgar, el hecho contemplativo de la obra es para el individuo más que para el grupo en que se desenvuelve⁶², liberándose de este modo de los influjos de la cotidianita y por ende de los ideales utilitarios, lo que obliga al individuo a arraigarse en la consideración de lo útil, que definitivamente no es lo mismo que utilitario, como se vio en anteriormente en el apartado perspectivismo (2.3).

⁶¹ RODRIGUEZ A. Eudoro. Antropología: Curso Básico. Bogotá D. C. : Editorial el Búho, 2003, p23

⁶² Es menester señalar que aun cuando aquí se dice que el hecho contemplativo es para el individuo más que para el grupo en que éste se desenvuelve, hay un efecto sociológico fuerte, en el cual convergen todas los referentes e imágenes del mundo surgidas a propósito de la contemplación; no obstante, esta sería una reflexión bastante amplia que, en efecto, se escapa de las delimitaciones hechas a este trabajo, sería pertinente reflexionar acerca del asunto más adelante, tomando como punto de partida esta reflexión.

4. EN CONCLUSIÓN

Puesto que lo que se presenta en este texto es sólo el principio de una reflexión extensa, es menester enunciar los puntos a los que se ha llegado a propósito de la pregunta que se procuraba responder, a saber: por qué gusta o no una obra de arte, no obstante, aquí no se concluye nada, aquí empieza “todo”, aquí se abre el panorama y se despliegan múltiples posibilidades frente a cuestiones que bien podrían ser abordadas más adelante como luego veremos, por ahora pensemos:

¿Por qué gusta o no una obra de arte?

La estética es la posibilidad que tiene todo hombre de relacionarse con el mundo. Dicha relación, implica, la lectura de éste, la aprehensión de lo que el mundo presenta, representado en el individuo de acuerdo a la manera de percibirlo, lo que se denomina aquí hecho estético. Sin embargo, el asunto va más allá de lo que implica la posibilidad de relacionarse con el mundo, y la posibilidad de aprehender lo que éste muestra, permitiendo que se hable, en efecto, de la representación del mundo, conforme a la lectura que de él se haga.

El arte, labor técnica con la que se muestra de manera objetiva lo que el artista a través de su modo de relación percibe del mundo, es el detonante de todo un entramado de sensaciones evocadas por el individuo al contemplar lo expuesto por el artista.

La evocación, puede, por tanto, remitir a sensaciones agradables o desagradables, bonitas o feas, buenas o malas, etc., todo depende de la capacidad de juzgar que tienen los hombres. El juicio estético lo que hace entonces, no es revisar si la labor técnica de la que se sirve el artista está

adecuadamente aplicada, sino que antes de cualquier análisis intelectual, el hombre es invadido por sus emociones, la “imagen” lo remite a situaciones cotidianas, culturales, individuales, sociales, con todas las implicaciones políticas religiosas, etc., que viene cargadas de emociones, de agrado o desagrado y que hacen que el producto artístico sea sólo un referente, pues, en últimas, lo que hace el hombre cuando contempla una obra de arte es leerse en ella, recrearse en ella, habitarla.

De ahí, que no se pueda hablar de la verdad o falsedad de la obra de arte, pues, aun cuando el objeto sea el mismo para todos, no todos lo perciben de la misma manera, es un asunto de perspectiva. Así:

1. Gustar o no de una obra de arte depende de lo que la representación objetiva, expuesta por el artista, evoque en los individuos que contemplan.
2. Lo evocado depende de lo vivido por el individuo, depende de lo que es más cercano y familiar a él.
3. El sentimiento que produce la evocación, es entonces, el que juzga, no el conocimiento de las técnicas del arte como lo piensan los estétas.
4. La armonía no es la proporción que ofrece la técnica, sino el vínculo que se establece entre el hombre que contempla, que se admira, que toma posición y la obra que se le presenta.
5. la obra de arte, puesto que es un hombre el que la construye, y éste, también está inmerso en un contexto, lo que presenta está permeado por lo que el contexto sugiere, sea cual fuere su posición (criticando o asintiendo) la obra de arte siempre va a ser hija de su tiempo.
6. la obra de arte es atemporal, pues, aunque sea hija de un tiempo, ésta siempre evocará algo, siempre habrá alguien que se lea en ella.

No obstante, lo anterior tiene múltiples implicaciones, que de alguna manera hacen que se evidencien interrogantes que no se responderán aquí, pero que pueden ser tratados en ejercicios posteriores, a saber:

1. Toda elección implica una división y, puesto que todos los individuos acceden al mundo de maneras diferentes, y gustan o no de algunas cosas, aun cuando participen de la misma cultura ¿cual es el efecto sociológico que se presenta en una sociedad pluralizada, con diversas formas de ver el mundo?
2. ¿lo inconsecuente de lo expuesto en la obra con lo vivido por el individuo, o la falta de interés por lo que se le presenta, hace que se evidencien otras formas de arte, estructuradas conforme a lo que les es familiar? ¿Cuáles son sus implicaciones?
3. ¿los fenómenos artísticos actuales, populares—pesadilla de los estetas—obedecen a la incomprensión de otras formas de arte que se hacen complejas porque los objetos de que se sirve para la representación son ajenos a quien contempla, porque el concepto rebasan las posibilidades de su comprensión o porque en efecto, lo que ven, no les dice nada, no logran leerse en lo que se les presenta , no hay evocación y siente la necesidad de leerse en algo que sí represente la imagen del mundo que tienen?
4. ¿es posible hablar de un “relativismo” en las cuestiones artísticas y estéticas?

Estas y otras cuestiones pueden extraerse de este ejercicio, que en definitiva serían las verdaderas conclusiones, pues, lo que en efecto se hace con un trabajo de este tipo, es identificar cuestionamientos y mostrar caminos alternativos a quienes encaminarse por esta reflexión quieran.

BIBLIOGRAFÍA

ARGULLOL, Rafael. Tres miradas sobre el arte. Barcelona: Icaria Editorial, 1985.

BAYER, Raymond. Historia de la estética. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

CAVALLÉ, Mónica. La sabiduría Recobrada. Madrid: Ediciones Martines Roca, 2006.

COMTE-SPONVILLE, André. Diccionario filosófico. Barcelona: Paidós, 2005.

IMMANUEL, Kant, Critica del Juicio. Madrid: Espasa, 1999

MONTAÑA, Antonio. ¿Qué es el arte? Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1972.

OLIBERAS, Elena. Estética: la cuestión del arte. Buenos Aires: Ariel Filosofía, 2005.

PAREYSON, Luigi. Conversaciones de estética. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1987

RODRIGUEZ A., Eudoro. Antropología. Bogotá: Editorial El Búho, 2003.

