

**INSTITUTO POLITÉCNICO NACIONAL
SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO**

Anexo del Informe Técnico Final

1. TÍTULO DEL PROYECTO, CLAVE SIP, TIPO DE PROYECTO (CORTO O MEDIANO PLAZO) Y DIRECTOR DEL PROYECTO Y UNIDAD DE ADSCRIPCIÓN.

Título del proyecto de investigación: *Idea de lo bello y estética del paisaje.*

Clave: SIP 20180090.

Tipo de Proyecto: Individual a corto plazo.

Director: Dr. Francisco Covarrubias Villa.

Unidad de adscripción: Centro Interdisciplinario de Investigación para el Desarrollo Integral Regional. Unidad Michoacán.

2. RESUMEN (DEL DESARROLLO DEL PROYECTO).

El objetivo de la investigación fue responder tres preguntas básicas: i) ¿Por qué la apropiación paisajística del territorio no es objeto de investigación de la ciencia de la Estética? ii) ¿Existe ontológicamente lo bello o la belleza es una facultad humana de proyección en los objetos externos? iii) ¿Lo bello es relación sujeto-objeto? Las respuestas encontradas fueron las siguientes: i) El objeto de estudio de la ciencia de la Estética es el arte y lo bello natural es objeto de la filosofía de lo bello. ii) Los objetos no son bellos en sí ni la belleza es un contenido de la conciencia que se proyecta en las cosas; es una relación entre un objeto que posee determinadas características y un sujeto que posee referentes que le permiten apropiarse de ese objeto como bello. iii) A cada modo de apropiación de lo real corresponde un tipo de experiencia que se cancela con la intromisión de una experiencia propia de otro modo de apropiación. iv) El artista no comunica a quien contempla su obra todas las emociones que él vivió en el proceso de creación, sino sólo las que el espectador puede percibir con los referentes artísticos que posee. El proceso de investigación se realizó en las siguientes etapas: i) Delimitación del objeto de investigación. ii) Elaboración del esquema de investigación. iii) Identificación de las fuentes de información. iv) Análisis y fichado de las fuentes de información en una base electrónica de datos. V) Elaboración del esquema de exposición de resultados y. vi) Redacción del texto final.

3. INTRODUCCIÓN.

Propósito del trabajo.

Establecer la relación existente entre la idea de lo bello y el territorio en la construcción estética del paisaje.

Bosquejo del trabajo.

Capítulo “1. Lo bello: relación sujeto-objeto”: Desarrollo de la concepción de lo bello como relación sujeto-objeto. Se argumenta en contra de las concepciones ontologista y sensualista sosteniendo que determinadas características de los objetos activan referentes artísticos que realizan una apropiación estética de los mismos.

Capítulo “2. El carácter excluyente de la experiencia”: Relación existente entre los modos de apropiación de lo real y las formas de la conciencia con los diferentes tipos de experiencia, haciendo énfasis en su carácter excluyente.

Capítulo “3. La conciencia artística”: Diferenciación de la experiencia estética creativa de la experiencia estética contemplativa, analizando la comunicación emocional entre creador y contemplador.

Capítulo “4. La realización de la idea de lo bello”: Análisis de las similitudes entre el proceso de desarrollo histórico de la conciencia y la creación de la obra de arte.

Capítulo “5. Experiencia estética y experiencia teórica”: Análisis de las diferencias existentes entre la experiencia estética y la experiencia teórica, enfatizando su fundamento en el modo de apropiación de lo real del que son producto.

Por último se presentan las conclusiones más relevantes y las fichas de las fuentes de información consultadas.

Importancia en un contexto más amplio de investigación.

En la literatura paisajística predominan la concepción geográfica y ecológica en la que territorio es igual a paisaje y la socio-antropológica en la que el paisaje es concebido como representación del territorio en la conciencia. En estas tres maneras científicas de concebir el paisaje no se plantea el propósito de conocer lo que le es consubstancial: su naturaleza estética. El paisaje es una figura de pensamiento construida con referentes artísticos activados en la contemplación de un territorio. Si esto es así, es necesario incursionar en la filosofía de lo bello ya que de su conocimiento depende la intelección de la apropiación paisajística del territorio.

4. OBJETIVOS Y METAS (DESCRIPCIÓN DEL CUMPLIMIENTO DE CADA UNA DE LAS METAS COMPROMETIDAS O EN SU CASO JUSTIFICACIÓN DE NO CUMPLIMIENTO).

Objetivo planteado: Generar un texto que explique la relación que se establece entre la idea de lo bello y el territorio en la construcción estética del paisaje.

Situación: Alcanzado.

Objetivos específicos planteados:

- i) Establecer las condiciones generales de realización del modo artístico de apropiación de lo real.
- ii) Determinar las condiciones en las que se establece la experiencia artística paisajística.
- iii) Establecer las condiciones en las que se establece la experiencia estética contemplativa del territorio.

Situación: Alcanzados.

Metas planteadas:

Descripción del cumplimiento de las metas comprometidas.

i) Identificación de fuentes de información.

Actividades:

- a. Identificación, localización y adquisición de libros y artículos.
- b. Elaboración de fichas bibliográficas.
- c. Elaboración de fichas hemerográficas.

Entre enero y mayo de 2018 se identificaron 45 fuentes bibliográficas que tratan el tema del proyecto de investigación. 21 fuentes bibliográficas fueron rescatadas de las bases de datos respectivas dado que su análisis y fichado ya habían sido realizados. Conjuntamente con las fichas rescatadas, las 24 nuevas fuentes bibliográficas fueron registradas en una base electrónica de datos, la cual fue denominada Fichas bibliográficas.

ii) Análisis y fichado de fuentes de información.

Actividades:

- a. Análisis de textos.
- b. Elaboración de fichas de trabajo textuales y mixtas.

Durante el mes de febrero se inició el proceso de análisis y fichado de algunas de las fuentes de información identificadas y se concluyó con el mismo en el mes de septiembre de 2018. El análisis de las fichas se capturó en una base electrónica de datos la cual se denominó Fichas de trabajo. Entre las fichas de trabajo elaboradas con anterioridad y las resultantes del análisis de las nuevas fuentes de información resultó un fichero con 9,906 fichas de trabajo.

iii) Elaboración de Guión de Redacción.

Actividades:

- a. Diseño de esquema de exposición.
- b. Codificación de fichas de trabajo.

Una vez concluido el análisis y fichado de fuentes de información se procedió al diseño del esquema de exposición de los resultados de la investigación. El esquema de exposición quedó integrado de la siguiente manera: Introducción. 1. Lo bello: relación sujeto-objeto. 2. El carácter

excluyente de la experiencia. 3. La conciencia artística. 4. La realización de la idea de lo bello. 5. Experiencia estética y experiencia teórica. Conclusiones. Bibliografía.

El Esquema de exposición se desglosó y utilizó como guión de redacción, el cual sirvió de base para la codificación de las fichas de trabajo.

iv) *Redacción de texto.*

Actividades:

a. Análisis de contenido de las fichas de trabajo.

b. Redacción de texto.

Las fichas codificadas se fueron descargando en un procesador de textos y convertidas en texto explicativo.

Situación: Alcanzadas.

5. MATERIALES Y MÉTODOS.

Materiales.

Libros analizados y fichados o consultados:

- Afanasiev, Víctor. *Fundamentos de filosofía*, ed. Quinto Sol: México; 2000, 303 pp. ISBN: 9681500288.
- Antich, Xavier. “Caligrafías en el paisaje. Divagaciones estéticas en torno a algunas prácticas del *land art* en Nogué, Joan (Coord.). *El paisaje en la cultura contemporánea*, ed. Biblioteca Nueva: Madrid; 2008, Col. Paisaje y Teoría, pp. 169-190. ISBN: 978-8497428460.
- Aristóteles. *Ética nicomaquea*, ed. Losada: Buenos Aires; 2003, Col. Biblioteca de Obras Maestras del Pensamiento, trad. Patricio de Azcárate, 410 pp. ISBN: 950-03-9298-4.
- Aristóteles. *La política*, ed. Gernika: México; 2002, trad. Amelie Cuesta Basterrechea, 335 pp. ISBN: 970-637-102-8.
- Aristóteles. *Metafísica*, ed. Porrúa: México; 2007(17), Col. Sepan Cuántos, Núm. 120, 326 pp. ISBN: 978-970-07-5231-3.
- Bénard, Charles. “La estética de Hegel” en Hegel, G. W. F. *Estética I*, ed. Losada: Buenos Aires; 2008, Col. Biblioteca de Obras Maestras del Pensamiento, trad. Hermenegildo Giner de los Ríos, 584 pp. ISBN: 978-950-03-9611-0.
- Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica*. (Introducción a una filosofía de la cultura), ed. Fondo de Cultura Económica: México; 1982, 335 pp. ISBN: 9786071637352.
- Castoriadis, Cornelius. *Sujeto y verdad en el mundo histórico-social*, ed. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires; 2004, Seminarios 1986-1987, trad. Sandra Garzonio, 486 pp. ISBN: 950-557-6072.
- Chalmers, Alan F. *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?* (Una valoración de la naturaleza y el estatuto de la ciencia y sus métodos), ed. Siglo XXI: México; 2001(24), trad. Eulalia Pérez Sedeño y Pilar López Máñez, 243 pp. ISBN: 968-23-1516-6.
- Clemente de la Torre, Alberto. *Física cuántica para filo-sofos*, ed. Fondo de Cultura Económica: México; 2000, Col. La ciencia para todos, No. 178, 129 pp. ISBN: 968-16-6199-0.
- Cline, Bárbara Lovett. *Los creadores de la nueva física*, ed. Fondo de Cultura Económica: México; 1973, Col. Breviarios, trad. Juan Almela, 344 pp. Inglés. ISBN: 968-16-0475-X.
- Collingwood, Robin Georg. *Los principios del arte*, ed. Fondo de Cultura Económica: México; 1960, Sección de Obras de Filosofía, trad. Horacio Flores Sánchez, 316 pp. ISBN: 968-16-0217-X.
- Comte, Augusto. *La filosofía positiva*, ed. Porrúa: México; 2003(9), Col. Sepan Cuántos, Núm. 340, 344 pp. ISBN: 970-07-4263-6.
- Cornford, Francis. *La filosofía no escrita y otros ensayos*, ed. Ariel: Barcelona; 1974, Col. Pensamiento Contemporáneo, trad. Antonio Pérez Ramos, 237 pp. ISBN: 84-344-0745-0.
- De Crousaz, Jean Pierre. [1715] *Tratado de lo bello*, ed. Universitat de València: Valencia; 1999, Col·lecció estètica & crítica Núm. 12, trad. M. Ángeles Bonet, 190 pp. ISBN: 84-370-4158-9.

- De la Calle, Romà. “Introducción. Jean-Pierre de Crousaz: Entre el compromiso con la tradición y el ingreso en la modernidad” en De Crousaz, J. P. *Tratado de lo bello*, ed. Universitat de València: Valencia; 1999, Collecció estètica & crítica Núm. 12, trad. M. Ángeles Bonet, pp. 11-47. ISBN: 84-370-4158-9.
- Demócrito. “Fragmentos filosóficos de Demócrito. Pensamientos de Demócrates” en García-Bacca, Juan David [Comp.]. *Los presocráticos*, ed. Fondo de Cultura Económica: México; 2009, Col. Popular, trad. Juan David García Bacca, 352 pp. Español. ISBN: 978-96-8200-15-74.
- Díaz, José Luis. *El ábaco, la lira y la rosa*. (Las regiones del conocimiento), ed. Fondo de Cultura Económica: México; 2002, 268 pp. ISBN: 968-16-5127-8.
- Díaz-Polanco, Héctor. “Teoría y categorías en Marx, Durkheim y Weber”, pp. 47-81 en Bravo, Víctor, Héctor Díaz-Polanco y Marco A. Michel. *Teoría y realidad en Marx, Durkheim y Weber*, ed. Juan Pablos: México; 1997, pp. 47-81.
- Diderot, Denis. *Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello*, ed. Aguilar: Buenos Aires; 1981, Col. Iniciación Filosófica, trad. Francisco Calvo Serraller, 79 pp. ISBN: 84-03-52146-4.
- Guillen, Michael. *Cinco ecuaciones que cambiaron el mundo*, ed. Debolsillo: México; 2011, 280 pp. ISBN: 9786073121569.
- Guthrie, William Keith Chambers. *Los filósofos griegos*, ed. Fondo de Cultura Económica: México; 2011, Col. Breviarios, No. 88, trad. Fortino M. Torner del inglés, 164 pp. ISBN: 978-968-16-4527-4.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética I*, ed. Losada: Buenos Aires; 2008, Col. Biblioteca de Obras Maestras del Pensamiento, trad. Hermenegildo Giner de los Ríos. 584 pp. ISBN: 978-950-03-9611-0.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Ciencia de la lógica*, ed. Solar/Hachette: Buenos Aires; 1968(5), trad. Augusta y Rodolfo Mondolfo, 335 pp. ISBN 10: 950008600X, ISBN 13: 9789500086004.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, ed. Porrúa: México; 2004, 394 pp. ISBN 13: 9789700743875.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofía del Derecho*, ed. Juan Pablos: México; 1986, trad. Angélica Mendoza de Montero, 285 pp. ISBN: 9789686454901.
- Heisenberg, Werner Karl. *Física y filosofía*, ed. La Isla: Buenos Aires; 1959, Col. Perspectivas del mundo. Trad. Fausto de Tezanos Pinto, 177 pp. ISBN: 978-950-51-800-97.
- Herbig, Jost. *La evolución del conocimiento*. (Del pensamiento mítico al pensamiento racional), ed. Herder: Barcelona; 1991, trad. Ángela Ackermann, 333 pp. ISBN: 84-254-1932-8.
- Hyppolite, Jean. *Génesis y estructura de la «fenomenología del espíritu» de Hegel*, ed. Península: Barcelona; 1998(3), Col. Historia, Ciencia, Sociedad, trad. Francisco Fernández Buey, 562 pp. ISBN: 84297-0955-X.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*, ed. Ediciones Libertador: Buenos Aires; 2008, 512 pp. ISBN: 978-978-1269-83-9.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, ed. Librerías de Francisco Iravedra, Antonio Novo: Madrid; 1876, trad. Alejo García Moreno y Juan Ruvira, 330 pp. ISBN: No tiene.
- Lombardo, Giovanni. [2002] *La estética antigua*, ed. La balsa de la Medusa: Madrid; 2008, Col. Léxico de Estética, Núm. 167, trad. Francisco Campillo, 296 pp. ISBN: 978-84-7774-688-1.

- López-Domínguez, Virginia. “Estudio Preliminar” en Schelling, Friedrich. *Filosofía del arte*, ed. Tecnos: Madrid; 1999, Col. Clásicos del Pensamiento, Núm. 140, trad. Virginia López-Domínguez, pp. IX-XLIV. ISBN: 84-309-3347-6.
- Marí, Antoni. “Paisaje y literatura” en Nogué, Joan (Coord.). *El paisaje en la cultura contemporánea*, ed. Biblioteca Nueva: Madrid; 2008, Col. Paisaje y Teoría, pp. 141-154. ISBN: 978-8497428460.
- Menke, Christoph. *La soberanía del arte*. (La experiencia estética según Adorno y Derrida), ed. La balsa de la medusa: Madrid; 1997, Col. Léxico de Estética, Núm. 85, trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, 313 pp. ISBN: 84-7774-585-4.
- Miró, Neus. “La dimensión filmica del paisaje” en Maderuelo, Javier (Dir.). *Paisaje y territorio*, ed. Abada Editores: Madrid; 2008, pp. 255-270. ISBN: 978-84-96775-38-1.
- Platón. “Hippias Mayor o de lo bello” en *Diálogos*, ed. Porrúa: México; 2009(31), Col. Sepan Cuántos, No. 13A, 605 pp. ISBN: 978-970-07-7247-0.
- Platón. “La república o de lo justo” en *Diálogos*, ed. Porrúa: México; 2009(13), Col. Sepan Cuántos, Núm. 13B, pp. 1-246. ISBN: 978-970-07-7247-0.
- Platón. “Simposio (banquete) o de la retórica” en *Diálogos*, ed. Porrúa: México; 2009(31), Col. Sepan Cuántos, No. 13A, 605 pp. ISBN: 978-970-07-7247-0.
- Platón. “Timeo o de la naturaleza” en *Diálogos*, ed. Porrúa: México; 2008(7), Col. Sepan Cuántos, No. 139, 407 pp. ISBN: 970-07-7387-2.
- Reale, Giovanni. *Introducción a Aristóteles*, ed. Herder: Barcelona; 2007, trad. Víctor Bazterrica, 209 pp. ISBN: 978-84-254-1488-2007.
- Schelling, Friedrich. [1807] *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, ed. Aguilar: Buenos Aires; 1980, Col. Biblioteca de Iniciación Filosófica, trad. Alfonso Castaño Piñan, 73 pp. ISBN: 84-03-52070-0.
- Schelling, Friedrich. [1856-1861] *Filosofía del arte*, ed. Tecnos: Madrid; 1999, Col. Clásicos del Pensamiento, Núm. 140, trad. Virginia López-Domínguez, 523 pp. ISBN: 84-309-3347-6.
- Schiller, Friedrich. [1876] *La educación estética del hombre*, ed. Espasa-Calpe Argentina: Buenos Aires; 1941, Col. Austral trad. Manuel G. Morente, 158 pp. ISBN: Sin.
- Worringer, Wilhelm. [1908] *Abstracción y naturaleza*, ed. Fondo de Cultura Económica: México; 1953, Col. Breviarios, Núm. 80, trad. Mariana Frenk, 139 pp. ISBN: Sin.

Métodos.

La investigación se desarrolló de la siguiente manera:

- 1) Construcción y delimitación del objeto de investigación el cual fue denominado: *La apropiación paisajística del territorio*.
- 2) Diseño del esquema de investigación.
- 3) Determinación de las fuentes de información por ámbito de indagación del esquema.
- 4) Captura electrónica de fichas bibliográficas, hemerográficas y documentales de las fuentes de información identificadas.
- 5) Análisis de fuentes de información y captura en fichero de trabajo electrónico.
- 6) Codificación de las fichas de trabajo de acuerdo con el esquema de investigación.
- 7) Diseño el esquema de exposición de resultados de la investigación.
- 8) Codificación de fichas de trabajo de conformidad con el esquema de exposición.

- 9) Conversión del esquema de exposición en guión de redacción.
- 10) Redacción de los resultados de la investigación.

6. RESULTADOS.

Producto final: Texto en el que se exponga la idea de lo bello y la estética del paisaje.

Situación: Alcanzado.

Subproductos esperados:

- 1 Congreso internacional.
- 1 Curso nacional.
- 1 Conferencia o ponencia
- 1 Artículo científico nacional.

Situación: Alcanzado.

- 4 Ponencias en congresos internacionales publicadas en extenso con ISBN.
- 1 Conferencia en Mesa Redonda en Coloquio Internacional.
- 3 Cursos en licenciatura.
- 2 Cursos en maestría.
- 1 Artículo publicado en revistas Clarivate Analytics, Emergy Sources Citation Index y CONACYT.

El resultado final es el texto denominado: *Idea de lo bello y estética del paisaje*.

Texto:

Idea de lo bello y estética del paisaje

INTRODUCCIÓN.

Durante el año 2015 se desarrolló el proyecto SIP denominado: *La relación sujeto-objeto en la teorización del paisaje*. Después, en 2017 se realizó proyecto SIP denominado: *La apropiación paisajística del territorio*. La investigación realizada permitió identificar las teorías científicas desde las cuales se investiga el paisaje y las condiciones en las que se realiza la apropiación paisajística del territorio. Sin embargo, un problema no fue resuelto: si la apropiación paisajística del territorio se realiza mediante la activación de referentes artísticos, ¿por qué no es objeto de investigación de la ciencia de la Estética? Otro problema irresuelto es el siguiente: el territorio que es apropiado de manera bella como paisaje ¿es ontológicamente bello?, ¿la belleza es una facultad humana de proyección al exterior? o ¿se trata de una relación fenomenológica sujeto-objeto?

En la literatura paisajística predominan la concepción geográfica y ecológica en las que territorio es igual a paisaje y la socio-antropológica en la que el paisaje es concebido como representación del territorio en la conciencia. En estas tres maneras científicas de concebir el paisaje no se plantea el propósito de conocer lo que le es consubstancial: su naturaleza estética. El paisaje es una figura de pensamiento construida con referentes artísticos activados en la

contemplación de un territorio. Si esto es así, es necesario incursionar en la filosofía de lo bello ya que de su conocimiento depende la intelección de la apropiación paisajística del territorio.

El paisaje es esencialmente un problema estético y la disciplina más apta para generar su conocimiento es la Filosofía de lo bello. Todas las teorías científicas son aplicación de una racionalidad teórica o mezcla de conceptos y categorías provenientes de diversas racionalidades integradas en una sola, al estudio de un objeto de investigación construido por ellas mismas. Las racionalidades teóricas son tres: la platónica, la aristotélica y la kantiana.

La Estética tiene por objeto hoy día el estudio del arte, pero en el pasado ese sitio fue ocupado por lo bello. La apropiación paisajística contemplativa del territorio no pertenece a la Estética, aunque se realice con los referentes artísticos existentes en la conciencia del sujeto. Sea natural o construcción humana es la belleza lo que torna en paisaje al territorio. No se está hablando del cuadro, de la foto o de la película paisajística que pueden constituir obras de arte; se está hablando del territorio llevado a la conciencia. Si es lo bello lo que define la apropiación paisajística es ineludible el entendimiento de las principales concepciones de lo bello construidas históricamente por la sociedad y expresadas en las tres racionalidades teóricas.

Platón, Aristóteles y Kant son los constructores de las tres racionalidades teóricas desde las que la ciencia ha construido conocimiento. En el campo del estudio de lo bello, Platón¹ construyó una teoría en la que lo bello está relacionado con el amor y es independiente del arte y es Aristóteles² quien incorporando la idea de cosmos lo vincula con el arte. Después, De Crousaz³ y Diderot⁴ construyen la teoría sensualista de lo bello la cual alcanza su más alto grado de desarrollo en Kant.⁵ Tomando como base la teoría kantiana, Schelling⁶ y Hegel desarrollan la teoría idealista objetiva en la que lo bello aparece como concreción de lo ideal en lo realizado, formando parte conjuntamente con la teoría y la religión del espíritu absoluto. En Hegel lo bello como realización de la idea es arte y, por tanto, la Estética es la ciencia del arte.⁷

Después de Hegel, Worringer⁸ establece claramente la diferencia entre la estética de lo bello natural y la estética del arte y Collingwood⁹ que precisa la diferencia entre el proceso de creación artística y su contemplación.

El método seguido en esta investigación es el siguiente: i) Se delimitó el objeto de investigación. ii) Se diseñó el esquema de investigación. iii) Se identificaron, analizaron y ficharon las fuentes de información. iv) Se elaboró el esquema de exposición. v) Se codificó el fichero electrónico y. vi) Se redactaron los resultados.

Los resultados obtenidos fueron los siguientes: i) El proceso que el artista sigue en la creación es el mismo que la conciencia ha seguido en la historia de la humanidad. ii) A cada modo de apropiación de lo real corresponde un tipo de experiencia que se cancela con la intromisión de una experiencia propia de otro modo de apropiación. iii) Los objetos no son bellos en sí ni la belleza es un contenido de la conciencia que se proyecta en las cosas; es una relación entre un

¹ Platón. *Diálogos*.

² Aristóteles. *Ética nicomaquea*; Aristóteles. *La política*.

³ De Crousaz, J. P. *Tratado de lo bello*.

⁴ Diderot, D. *Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello*.

⁵ Kant, I. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*; Kant, I. *Crítica de la razón pura*.

⁶ Schelling, F. *Filosofía del arte*; Schelling, F. *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*.

⁷ Hegel, G. W. F. *Estética I*; Hegel, G. W. F. *Ciencia de la lógica*; Hegel, G. W. F. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*; Hegel, G. W. F. *Filosofía del Derecho*.

⁸ Worringer, W. *Abstracción y naturaleza*.

⁹ Collingwood, R. G.. *Los principios del arte*.

objeto que posee determinadas características y un sujeto que posee referentes que le permiten apropiarse de ese objeto como bello. iv) El artista no comunica a quien contempla su obra todas las emociones que él vivió en el proceso de creación, sino sólo las que el espectador puede percibir con los referentes artísticos que posee. v) El objeto de estudio de la ciencia de la Estética es el arte y lo bello natural es objeto de la filosofía de lo bello.

En el capítulo “1. Lo bello: relación sujeto-objeto” se desarrolla la concepción de lo bello como relación sujeto-objeto y se argumenta en contra de las concepciones ontologista y sensualista sosteniendo que determinadas características de los objetos activan referentes artísticos que realizan una apropiación estética de los mismos. El capítulo “2. El carácter excluyente de la experiencia” se ocupa en relacionar los modos de apropiación de lo real y las formas de la conciencia con los diferentes tipos de experiencia, haciendo énfasis en su carácter excluyente. El capítulo “3. La conciencia artística” se dedica a diferenciar la experiencia estética creativa de la experiencia estética contemplativa, analizando la comunicación emocional entre creador y contemplador. En el capítulo “4. La realización de la idea de lo bello” se presenta un símil entre el proceso de desarrollo histórico de la conciencia y la creación de la obra de arte. En el capítulo “5. Experiencia estética y experiencia teórica” se presentan las diferencias existentes entre la experiencia estética y la experiencia teórica, enfatizando su fundamento en el modo de apropiación de lo real del que son producto. Por último se presentan las conclusiones más relevantes y las fichas de las fuentes de información consultadas.

LO BELLO: RELACIÓN SUJETO-OBJETO.

Para el hombre primitivo lo bello pertenece a la naturaleza y es sensorialmente captado; es cualidad de lo real y, por tanto, independiente de la conciencia de su existencia. Se limita a la imitación sonora y pictórica y alcanza su plenitud en el arte simbólico. Inicialmente lo bello está en la naturaleza (Persia, India, Egipto), luego es identificado con la forma humana (Grecia clásica), después se deposita en los sentimientos (Diderot, De Crousaz, Kant) y por último se propone como concreción de lo ideal en lo realizado (Schelling y Hegel).

Según Kant la facultad de juzgar existe universalmente.¹⁰ La facultad de juzgar opta por la cognición o se ejerce sin conceptos de manera estética.¹¹ El juicio estético es subjetivo y totalmente referido al sentimiento en el sujeto y no al objeto. “Lo bello es lo que se representa sin concepto como el objeto de una satisfacción universal.”¹² “Lo bello es lo que agrada universalmente sin concepto.”¹³ El juicio estético no proviene de la razón ni de la sensación sino del juego libre de la imaginación.

Dado que cada modo de apropiación de lo real se realiza con criterios exclusivos, la experiencia estética se ve cancelada con la intromisión de cualquier criterio ajeno a ella. Lo mismo sucede con la experiencia teórica, con la religiosa y con la empírica. En esto coinciden Kant y Hegel a la hora de ocuparse en la experiencia estética. La simple conversión de un objeto bello en objeto de la ciencia destruye su belleza,¹⁴ de ahí que, sostiene Kant, no hay ciencia de lo bello sino solamente crítica de lo bello.¹⁵

¹⁰ Kant, I. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, p. 121.

¹¹ Kant, I. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, p. 127.

¹² Kant, I. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, p. 46.

¹³ Kant, I. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, p. 53.

¹⁴ Kant, I. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, p. 50; Hegel, G. W. F. *Estética I*, p. 82.

¹⁵ Kant, I. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, p. 131.

De Crousaz, observa

...que los hombres no tienen la misma idea de lo *Bello*, o que sus sentidos se parecen mucho menos de lo que se cree, y les hace percibir los objetos de manera muy diferente; pues, si un objeto produce la misma impresión sobre el que encuentra belleza en él que sobre el que no la encuentra en absoluto, entonces el concepto de *Bello* que tienen en el espíritu no es el mismo y si este concepto no varía es preciso pues, que el mismo objeto sea sentido de forma diferente por el que lo encuentra Bello que por el que no lo reconoce como tal.¹⁶

Lo planteado por De Crousaz implica la posibilidad de percepción de tres opciones interpretativas: i) Que los sentidos de un sujeto no perciben lo mismo que los sentidos de otros sujetos. ii) Que existen diferentes ideas de lo bello entre los sujetos y que, aunque perciben lo mismo, la confrontación se realiza con modelos diferentes. iii) Que los sentidos perciban de manera diferente y que los modelos de belleza también lo sean. La ausencia de consenso en la consideración de lo bello se debe a la diversa composición referencial de la conciencia tanto por motivos de carácter histórico como por las condiciones sociales de constitución de los sujetos individuales. En esta problemática se ubica el señalamiento de Diderot cuando distingue "...dos clases de *belleza* en relación a nosotros: un *bello real* y un *bello percibido*";¹⁷ el absoluto es negado dado que un objeto concreto es bello, más lo bello no es un objeto.

Si lo bello es atributo de un objeto, la universalización de su contenido adquiere la forma de concepto, en tanto que su cualidad de bello trasciende al objeto y alcanza a objetos diferentes. El primero es un juicio lógico y el segundo es un juicio estético. El concepto es el contenido universal de lo concreto, pertenece al plano ontológico y está totalmente referido al objeto. Lo bello no es concepto y su universalidad está dada por la satisfacción subjetiva generada por el objeto dotado de belleza¹⁸ y por la facultad universal de juzgar lo bello. El sujeto que percibe un objeto bello reclama la aceptación universal de su belleza como si existiera su concepto, "...sin embargo, la belleza no es nada en sí, independientemente de su relación al sentimiento del sujeto."¹⁹

La apreciación de lo bello tiene dos aristas: i) Es una facultad innata del ser humano que en el proceso histórico de desarrollo va encontrando maneras de realizarse y que alcanza su consciencia en el arte de la antigüedad clásica. ii) Es una creación humana históricamente realizada. La primera implica que la capacidad apreciativa de lo bello lograda en cada momento histórico del devenir se mantiene conjuntamente con las nuevas apreciaciones. Algunas apreciaciones trascienden el momento histórico de su generación y se mantienen dominantes mucho tiempo después al lado de otras mejor logradas.

La capacidad de apreciación de lo bello es innata, de ahí la consideración de lo bello natural desde la antigüedad remota. La creación artística siendo, en parte, producto del genio proporcionado por la naturaleza, requiere del concurso de referentes sociales para realizarse. El afán de abstracción es consustancial a la existencia del ser humano pero requiere ser alimentado y desarrollado de manera histórico-social; el afán de proyección sentimental sólo es dado por la naturaleza a algunos.

¹⁶ De Crousaz, J. P. *Tratado de lo bello*, p. 51.

¹⁷ Diderot, D. *Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello*, pp. 58-59.

¹⁸ Kant, I. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, p. 52.

¹⁹ Kant, I. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, p. 52.

En Platón lo bello está relacionado con el amor y el arte con la artesanía. El tránsito entre la contemplación de la belleza concreta hacia la contemplación de lo bello en sí es una progresión que se realiza conforme se va sensibilizando el ser humano: es ver lo bello en las formas concretas, en un cuerpo, en dos o más cuerpos, en todos los cuerpos bellos, en la virtud que se puede ver en el comportamiento humano, el reconocimiento de la ciencia de lo bello y, finalmente, la contemplación de la belleza en sí, la cual es eterna, inmutable, perfecta, tiene existencia no como una forma concreta, no tiene rostro, no tiene cuerpo, es una existencia por sí, y es una con la idea de bien que Platón presenta como finalidad última de la vida humana. Lo bello es absoluto.²⁰

...belleza eterna, increada e imperecible, exenta de aumento y de disminución; belleza que no es bella en tal parte y fea en cual otra, bella sola en tal tiempo y no en tal otro, bella bajo una relación y fea bajo otra, bella en tal lugar y fea en cual otro, bella para éstos y fea para aquéllos; belleza que no tiene nada de sensible como el semblante o las manos, y nada corporal; que tampoco es este discurso o esta ciencia: que no reside en ningún ser diferente de ella misma, en un animal, o en la tierra, o en el cielo, o en otra cosa, sino que existe eterna y absolutamente por sí misma y en sí misma; de ella participan todas las demás bellezas, sin que el nacimiento ni la destrucción de éstas, causen ni la menor disminución ni aumento en aquéllas ni la modifiquen en nada.²¹

No se debe perder de vista que el pensamiento platónico tiene como mejor exponente el símil con los conceptos matemáticos: así como cuando decimos un número, por ejemplo el cuatro, podemos identificar objetos concretos que son representaciones del cuatro, el cuatro en sí mismo no existe sino en la lógica formal, en el pensamiento, o, como dice Platón mismo, en el mundo de las ideas, donde residen las esencias eternas e inmutables. Ese mismo procedimiento es el que pretende aplicar Platón en el caso de lo bello: las cosas bellas son representaciones de una esencia que es lo bello, y a la búsqueda de qué naturaleza es la que subyace a esta esencia universal es hacia donde se encaminan los esfuerzos cognitivos en el *Hippias Mayor*. La idea es la esencia universal, absoluta, de los objetos.

La crítica de Platón al arte como artesanía proviene precisamente de su carácter imitador de lo fenoménico. Lo bello es ideal y se representa en los objetos; el artista imita cosas fenoménicas por lo que es representación de lo representado. Dice Reale:

Platón había censurado severamente el arte, precisamente por ser *mimesis*, es decir, imitación de cosas fenoménicas, las cuales (como sabemos) son, a su vez, imitación de los paradigmas eternos de las ideas, convirtiéndose así el arte en imitación de la imitación, apariencia de la apariencia, que desvirtúa lo verdadero hasta hacerlo desaparecer. Aristóteles se opone abiertamente a este modo de concebir el arte, e interpreta la *mimesis* artística con arreglo a una perspectiva opuesta, hasta convertirla en una actividad que, lejos de reproducir pasivamente la apariencia de las cosas, *las recrea en cierto modo según una nueva dimensión*.²²

En total correspondencia con su sistema filosófico, Hegel, quien encuentra en el arte la realización de la idea de lo bello, distingue tres momentos en su proceso de realización, los cuales

²⁰ Platón. “Simposio (banquete) o de la retórica”, p. 528.

²¹ Platón. “Simposio (banquete) o de la retórica”, pp. 528-529.

²² Reale, G. *Introducción a Aristóteles*, p. 126.

corresponden al despliegue de la Idea Absoluta como espíritu: la forma simbólica, la clásica y la romántica. En la *forma simbólica* “...la idea busca su verdadera expresión en el arte, sin hallarla, porque siendo todavía abstracta e indeterminada, no puede crearse una manifestación externa conforme con su verdadera esencia.”²³

Respecto a la forma clásica, Hegel dice:

Pero la idea, en virtud de su misma naturaleza, no puede permanecer de este modo en la abstracción y la indeterminación. [...] El espíritu entonces, como sujeto libre, es determinado por sí mismo, y determinándose por sí mismo, encuentra en su esencia propia la forma exterior que le conviene. [...] *la forma clásica*. Alcanza en ella el arte su perfección, en cuanto se ha realizado el acuerdo perfecto entre la idea, como individualidad espiritual, y la forma, como realidad sensible y corporal. Toda hostilidad entre los dos momentos ha desaparecido, para dar lugar a una perfecta armonía.²⁴

Para Platón lo bello es la idea y se encuentra parcial o totalmente en los objetos. La idea de lo bello implica armonía, simetría, equilibrio y proporción, una perfección geométrico-matemática propia de la escritura del alma. La belleza es una propiedad intrínseca de las cosas, objetiva y, por tanto, independiente de la valoración que la mente humana realice. Se trata de lo bello en sí, es decir, de una cualidad de lo real que lleva consigo la funcionalidad aplicativa, la admiración y la nobleza y no de juicios teóricos, técnicos o morales presentados como juicios estéticos.²⁵

Platón no niega la belleza de las obras de arte, las cuales precisamente porque saben suscitar un placer estético, pueden considerarse entre las cosas bellas: lo que Platón ambiciona es sólo poder escapar del ámbito de la sensibilidad, dentro del cual tienen lugar tanto la belleza artística como la belleza de lo fenoménico, para llegar así a la dimensión intelectual de lo «bello en sí».²⁶

Platón no niega la belleza de las obras de arte porque éstas son realización plena de la idea de lo bello, en tanto que la belleza natural es realización parcial de esa idea. Lo bello y el arte son captados sensorialmente en la forma adquirida por los objetos finitos, aunque lo percibido sensorialmente sea una proyección de la conciencia sobre los objetos. Se puede considerar una conciencia que posea la idea racional de lo bello en sí absoluto, pero ésta no implica que necesariamente se proyecte el contenido de la conciencia sobre los objetos externos. La idea de lo bello pertenece a la razón y su captación a los sentidos, de ahí el problema de la integración de ambos en una experiencia estética, la cual se realiza bajo principios diferentes a los usados por la razón y por la sensación. A esto se debe la reticencia de Platón para aceptar el arte como lo verdadero, ya que lo verdadero se encuentra escrito en la razón en lenguaje matemático. Para los griegos la razón es el punto más alto del desarrollo humano.

Lo bello en Platón se realiza llevando al ideal la forma humana²⁷ y no el producto de su facultad creativa.²⁸ Cuando Platón²⁹ refiere “que la belleza del cielo visible no sea sino imagen

²³ Hegel, G. W. F. *Estética I*, p. 192.

²⁴ Hegel, G. W. F. *Estética I*, p. 193.

²⁵ Lombardo, G. *La estética antigua*, p. 66.

²⁶ Lombardo, G. *La estética antigua*, p. 67.

²⁷ Platón. “Hippias Mayor o de lo bello”, p. 331.

²⁸ Platón. “Hippias Mayor o de lo bello”, p. 337.

²⁹ Platón. “La república o de lo justo”, p. 168.

del cielo inteligible” y que no podría dejar de considerarlas “obras maestras de arte” se refiere a la perfección de su hechura proveniente del cielo inteligible. El cielo inteligible se proyecta sobre el cielo visible y aparece como un constructo bello y perfecto, como algo hecho a la perfección no a una obra de arte.

Lo bello en Platón es concebido con independencia del arte y es Aristóteles quien lo vincula con ésta incorporando la idea de cosmos. *Kosmos* es una palabra griega que significa ordenación, belleza y decencia.³⁰ Lombardo afirma que el descubrimiento de la belleza coincidió con la intuición del universo y dio pie al posterior origen de la filosofía.

Para los antiguos griegos, el descubrimiento de la belleza coincidió con la intuición del universo. El mundo se mostró, ante sus ojos sorprendidos, en todo el esplendor de un *kósmos*, es decir, de un «orden bello», un sistema coherente de partes organizadas según un criterio teleológico, capaz de suscitar un sentimiento de admiración y emulación al mismo tiempo; ese sentimiento que, como dirá posteriormente Aristóteles, da origen a la filosofía.³¹

Aristóteles diferencia producción y acción y asigna el arte a la esfera de la producción.³² Piensa el arte como reunión de lo bello con lo útil objetualmente existente, es decir, tanto como cualidad del objeto de arte como de la empiria. Dice:

El hombre distinguido, tomado individualmente, se dice, difiere de la multitud, como la belleza difiere de la fealdad, como un buen cuadro producto del arte difiere de la realidad, mediante la reunión en un solo cuerpo de todos los rasgos de belleza desparramados por todas partes, lo cual no impide que, si se analizan las cosas, sea posible encontrar otro cuerpo mejor que el del cuadro y que tenga ojos más bellos o mejor otra cualquiera parte del cuerpo.³³

Dice que “de los actos humanos, unos hacen relación a lo necesario, a lo útil; otros únicamente a lo bello”³⁴ y que el arte es la pericia humana para producir, es decir, el nivel más alto de la pericia artesanal.

Afirmar que los griegos descubrieron la belleza significa que ésta es cualidad de lo real y que antes de los griegos no hubo pueblo alguno que la percibiera, lo cual contravendría el planteamiento kantiano del carácter consustancial humano de la facultad de juicio y el hegeliano respecto al arte figurativo; afirmar que el universo fue intuitivo y que esta intuición “coincidió” con el descubrimiento de la belleza, implica suponer accidentales dos hechos constitutivos de uno solo y que la captación del universo se dio por intuición. La idea de lo bello se vio históricamente favorecida con la incorporación del cosmos como ideal de perfección y belleza, aunque el mismo esté orientado más al modo teórico de apropiación de lo real que al modo artístico. La idea de lo bello como todas las demás se han ido realizando históricamente.

A partir de De Crousaz la inmensa mayoría de los filósofos del arte coinciden en que lo bello natural no es condición de la obra de arte. El argumento sería: lo bello es ontológico como lo concebían los griegos, pero la facultad de captarlo es humana y consustancial; el ideal de belleza

³⁰ Guillen, M. *Cinco ecuaciones que cambiaron el mundo*, p. 38; Guthrie, W. K. C. *Los filósofos griegos*, p. 47.

³¹ Lombardo, G. *La estética antigua*, p. 15.

³² Aristóteles. *Ética nicomaquea*, p. 212.

³³ Aristóteles. *La política*, p. 111.

³⁴ Aristóteles. *La política*, p. 172.

está en el alma y como la escritura del alma es matemática, lo bello también lo es; el modelo ideal de lo bello no fue tomado del arte sino que el arte es una realización de él.

La teoría clásica de lo bello se mantuvo vigente hasta el siglo XVII cuando De Crousaz y luego Diderot la pusieron en tela de juicio. La nueva concepción es llamada sensualismo porque pretende explicar lo bello a partir de los sentimientos vividos por el sujeto. Esta teoría concibe el aspecto sensible como constitutivo de la naturaleza de lo bello,³⁵ es decir, traslada lo bello del objeto al sujeto. El agrado es el objeto del arte, su fin es el placer, "...un placer más delicado que el de los sentidos, es también un *descanso*, una distracción en las preocupaciones de la vida."³⁶

El sensualismo reconoce la existencia de lo bello en los sujetos y que el placer es un efecto en el sujeto poseedor de disposiciones para ello. Dice De Crousaz:

Hay muy poca gente que utiliza su espíritu; pero la mayoría, a lo largo de su vida, no hace más que entregarse a sus sentidos y a sus pasiones. Esta es la razón por la que sólo dan el nombre de lo Bello a lo que encanta a sus sentidos o a lo que afecta a su corazón con emociones agradables; o si llaman Bello a lo que no produce esos efectos, concluyen que gustar no es característica de lo Bello, pues no tienen en cuenta, para nada, aquello que se relaciona únicamente con las ideas del espíritu, a las cuales no prestan ninguna atención.³⁷

El modo empírico de apropiación de lo real predomina y los demás modos (el teórico, el religioso y el artístico) escasean. Se le puede replicar a De Crousaz que algo gusta porque es bello y no es bello porque gusta, pero, para que guste es necesario que el sujeto posea los referentes estéticos requeridos para ello. El gusto es generado por las propiedades del objeto que activan los referentes estéticos de la conciencia del sujeto para construir una figura de pensamiento bella. No se trata de una proyección de la conciencia sobre los objetos ni de un acto de creación óptica de éstos. Por abundantes que sean los referentes artísticos en una conciencia, un objeto despojado de belleza no genera sentimientos de goce estético. El llamado "buen gusto" no es más que la facultad de juicio perfeccionada por la posesión de referentes de alto refinamiento culturalmente adquiridos.

Diderot es más claro que De Crousaz. Dice: "Yo llamo, pues, *bello* fuera de mí, a todo aquello que contiene en sí mismo el poder de evocar en mi entendimiento la idea de relaciones, y *bello* en relación a mí, a todo aquello que provoca esta idea."³⁸ El puente tendido por De Crousaz y Diderot permite a Kant construir la nueva estética a partir de la facultad de percibir y juzgar lo bello. Dice Kant:

...lo que únicamente se quiere saber es, si la simple representación del objeto va en mí acompañada de la satisfacción, por más indiferente que yo, por otra parte, pueda ser a la existencia del objeto. Es evidente, pues, que para decir que un objeto es bello y mostrar que tengo gusto, no me he de ocupar de la relación que pueda haber de la existencia del objeto para conmigo, sino de lo que pasa en mí, como sujeto de la representación que de él tengo. Todos deben reconocer que un juicio sobre la belleza en el cual se mezcla el más ligero interés, es parcial, y no es un juicio del gusto.³⁹

³⁵ Bénard, C. "La estética de Hegel", p. 10.

³⁶ Bénard, C. "La estética de Hegel", p. 10.

³⁷ De Crousaz, J. P. *Tratado de lo bello*, p. 113.

³⁸ Diderot, D. *Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello*, p. 58.

³⁹ Kant, I. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, p. 40.

El planteamiento de De Crousaz consistente en que “la belleza, se reconoce primero, se anticipa a nuestras reflexiones; nuestro corazón le rinde homenaje sin consultar las ideas de que nosotros mismos ayudemos a su victoria”,⁴⁰ es reformulado por Kant en términos de la facultad humana de juzgar lo bello. A esto se puede agregar que la anticipación de la belleza a las reflexiones depende de la forma de la conciencia del sujeto concreto y de su disposición momentánea para realizar una experiencia. Un sujeto teorizante puede relacionarse en la inmediatez de manera reflexiva o no, lo cual no sucede con ninguna otra forma de la conciencia.

Lo bello no tiene realidad fuera de la conciencia, es inaccesible a la razón y se encuentra entre ésta y la sensibilidad. Pero la sensibilidad y la razón pueden ser pensadas como modos de apropiación de lo real y no como facultades del alma, de ahí que lo bello no sería una facultad colocada entre la sensibilidad y la razón sino un modo de apropiación de lo real diferente. Dice Worringer:

La gran crisis de esta evolución, que creó un segundo y distinto mundo, el reino del arte, empieza en el momento en que el entendimiento, emancipándose del suelo natal del instinto y comenzando a confiar en sí mismo, fue encargándose paulatinamente de la función de perpetuar las percepciones, función desempeñada hasta entonces por la actividad artística. Lo que entonces sucedió fue que las cosas del mundo orgánico ya no se sometieron a la ley orgánica sino a la del espíritu humano. Empezó el imperio de la ciencia; el arte trascendental perdió terreno.⁴¹

Hegel explica el error sensualista: cuando el objeto de una ciencia “...no es dado por los sentidos, sino que lo encontramos en nosotros como un hecho de conciencia, podemos preguntarnos si no es simple creación de nuestro espíritu. Así se ha representado la *belleza* sin realidad fuera de nosotros, como un *sentimiento*, un *goce*, algo puramente *subjetivo*.”⁴² El fin del arte no es el de excitar la sensación o el placer, ya que éstos tienen carácter subjetivo e individual; el gusto considerado como sentido de lo bello no conduce al conocimiento verdadero de los objetos ya que éste está reservado a la razón.⁴³

EL CARÁCTER EXCLUYENTE DE LA EXPERIENCIA.

En Occidente Platón inicia la diferenciación intelectual de las formas de conciencia en doxa y episteme. En sociedades que siguieron otros senderos, la indiferenciación entre empiria, magia, religión, razón y arte se mantiene hasta que Occidente las invade culturalmente, sin embargo, en muchas de las formas no teóricas de conciencia la indiferenciación se mantiene. Dice Lombardo:

Platón, en tanto heredero de la metafísica parmenídea, lleva a su máxima expresión la *diaphorá* entre poesía y filosofía y confirma la primacía de la componente racional del alma, que propende a la aprehensión de la Idea. Todo lo que sucede o podría suceder en el mundo de las apariencias y las sensaciones queda lejos del eterno esplendor de las Formas supracelestiales; el arte, que viene precisamente a poner de relevancia la intrincada multiplicidad del devenir, queda relegado al tercer (el ínfimo) peldaño de la

⁴⁰ De Crousaz, J. P. *Tratado de lo bello*, p. 125.

⁴¹ Worringer, W. *Abstracción y naturaleza*, p. 136.

⁴² Hegel, G. W. F. *Estética I*, pp. 84-85.

⁴³ Hegel, G. W. F. *Estética I*, p. 90.

escalera que asciende hasta la verdad (*trítōn apó thēs alēthéias*) y que induciendo las emociones embota el desarrollo de la dialéctica.⁴⁴

La apropiación de lo real se realiza de cuatro modos distintos: el empírico, el mágico-religioso, el artístico y el teórico. Cada modo de apropiación de lo real implica un determinado tipo de experiencias siendo la religiosa, la teórica y la artística las de carácter superior, en correspondencia con la forma de conciencia a la que cada una pertenece. Para Hegel la forma teórica es superior a todas y la filosofía es la más elevada en la comprensión de la idea absoluta:

La idea absoluta es el único objeto y contenido de la filosofía. Por cuanto contiene en sí toda determinación y su esencia consiste en volver a sí a través de su autodeterminación o particularización, tiene diferentes configuraciones, y la tarea de la filosofía es reconocerlas en éstas. La naturaleza y el espíritu son, en general, diferentes maneras de representar su existencia; el arte y la religión son sus diferentes maneras de comprenderse y darse una existencia apropiada, la filosofía tiene el mismo contenido y el mismo fin que el arte y la religión; pero es la manera más elevada de comprender la idea absoluta, pues su manera es la más elevada de todas, el concepto.⁴⁵

Cada modo se apropia de lo real aplicando criterios propios que excluyen a los de otros modos de apropiación y sólo dos de éstos tienen carácter cognitivo: el empírico y el teórico.⁴⁶ El modo empírico se conforma con las sensaciones en su inmediatez relacionándolas con su uso práctico-utilitario, mientras que en la teoría la relación con lo real se torna sumamente compleja y contradictoria. Según Collingwood, para Berkeley las leyes de la naturaleza se descubren por medio de la observación de las relaciones entre las sensaciones, en tanto que Kant las considera “los principios del entendimiento” porque lo real aparece conformado de la manera en la que es pensado, tornándose en óntico lo epistémico.

De acuerdo con Berkeley, las “leyes de la naturaleza” se obtienen sin excepción de la “experiencia”, es decir, son todas leyes empíricas, leyes de primer orden descubiertas y verificadas al observar relaciones entre los sensa. Hume tentativamente, y Kant más explícitamente, atacaron esta doctrina, y demostraron que estas leyes del primer orden implicaban leyes del segundo orden, a las que Kant llamó “los principios del entendimiento”.⁴⁷

Sin embargo, es frecuente la identificación de los modos de apropiación con formas de conocimiento sin diferenciar la esencia de cada uno de esos modos: saber, creer, sentir y conocer. A ello se refiere Chalmers cuando afirma que,

Feyerabend no está dispuesto a aceptar la necesaria superioridad de la ciencia sobre otras formas de conocimiento. Además, a la luz de su tesis sobre la inconmensurabilidad, rechaza

⁴⁴ Lombardo, G. *La estética antigua*, pp. 26-27.

⁴⁵ Hegel, G. W. F. *Ciencia de la lógica*, p. 725.

⁴⁶ Lombardo incluye el mágico-religioso entre los modos cognitivos. Dice: “Un cierto objeto (por ejemplo, una cama) puede ser conocido de tres modos: en su sustancia metafísica (la idea de la cama, la «cama en sí», obra de un dios), en su existencia concreta (la cama en cuanto manufactura material, obra del artesano) y en su reproducción artística (el dibujo de una cama, obra del pintor). En cuanto imitación, el arte (no sólo la pintura, sino también la poesía épica y trágica) no transmite conocimiento verdadero alguno de las cosas, desde el momento en que las representa no como son, sino sólo como se nos aparecen...” Lombardo, G. *La estética antigua*, p. 89.

⁴⁷ Collingwood, R. G. *Los principios del arte*, p. 178.

la idea de que pueda haber un argumento decisivo en favor de la ciencia frente a otras formas de conocimiento inconmensurables con ella. Si se compara la ciencia con otras formas de conocimiento, será necesario investigar la naturaleza, los objetivos y los métodos de la ciencia y de estas otras formas de conocimiento. Esto se hará mediante el estudio de los “documentos históricos: libros, papeles originales, actas de reuniones y conversaciones privadas, cartas, etc.”⁴⁸

Cassirer afirma que la apropiación de lo real genera gozo porque se capta “el sentido de las cosas.”⁴⁹ Surge la duda de si en la contemplación estética se capta el sentido de las cosas y si las cosas tienen en sí algún sentido. El sentimiento y la emoción por la contemplación de una obra de arte son producidos por el sentido que las cosas tienen en el sujeto y que en el artista aparecen de manera absoluta, como dijera Hegel. Es decir, en el artista se une el sentido de las cosas con su expresión concreta, mientras que en quien contempla se percibe una de las formas posibles del sentido de las cosas, aquella para la cual está facultada la conciencia por los referentes artísticos que posee.

La operación de cada modo de apropiación de lo real con criterios propios lo torna inconmensurable, al igual que sucede en el interior de los modos mágico-religioso, artístico y teórico: el judaísmo es inconmensurable con el budismo, la música con la pintura, la mecánica cuántica con la mecánica newtoniana. El modo práctico utilitario es el único que escapa a la inconmensurabilidad. Sin embargo, independientemente de la forma de conciencia poseída por un sujeto, dependiendo de los referentes contenidos en su conciencia puede establecer experiencias distintas de las correspondientes al modo de apropiación que domina en ella. Así, un pintor puede extasiarse con la música sin llegar a ser compositor nunca, entablar una experiencia mística sin ser religioso, reparar una silla sin llegar a ser carpintero o analizar racionalmente un problema científico sin llegar a ser teórico.

Aquí surge un problema: ¿el conocimiento genera placer estético? Dice Clemente de la Torre:

Quizá la motivación más importante para divulgar la teoría cuántica es el placer estético que brinda el conocimiento en sí, sin justificativos. Esa necesidad que tiene el ser humano de aprender y comprender. Esa curiosidad científica que está en la base de todo conocimiento. El amor al conocimiento es, sin duda, la motivación fundamental.⁵⁰

De los cuatro modos de apropiación de lo real sólo dos son cognitivos: el modo empírico y el teórico. Es indiscutible que la conciencia posee una forma determinada que es establecida por el modo de apropiación que predomina en ella pero, todas las conciencias independientemente de la forma que asuman, poseen referentes de todos los modos de apropiación de lo real, lo cual implica la posibilidad de realización de experiencias paisajísticas, por ejemplo, sin poseer la forma artística de conciencia. La teorización implica la generación de emociones intensas cuando se está ante un constructo teórico realizado por otro o cuando se accede a la construcción clara o a la solución de un problema considerado complejo. Una estructura teórica maravilla y genera emociones y sentimientos intensos en sujetos en los que adquiere alta significación. Pero, ¿esas emociones y esos sentimientos son estéticos o son de otra índole? También Díaz atribuye placer estético al conocimiento cuando afirma que “el científico goza el placer estético que le produce

⁴⁸ Chalmers, A. F. *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?*, p. 196.

⁴⁹ Cassirer, E. *Antropología filosófica*, pp. 207-208.

⁵⁰ Clemente de la Torre, A. *Física cuántica para filo-sofos*, p. 14.

un experimento bien diseñado, al que califica de ‘elegante’, y el artista o el crítico bien saben que la reflexión y la contrastación no están excluidas del arte; de hecho, le son circunstanciales.”⁵¹

El sujeto teorizante puede establecer una relación estética con sus constructos teóricos o con los de otro, pero no en el proceso de su construcción sino de manera contemplativa con los productos. Newton construyó la ley de la gravitación universal en una relación teórica constructora de conocimiento, al igual que Einstein lo hizo con la teoría de la relatividad. Si a Einstein le parece hermosa su propia teoría, esto no significa que haya sido en una experiencia estética donde se creó la teoría, sino que con la teoría construida se entabló una relación estética. La experiencia teórica puede conducir a la creación de teorías y la reflexión no se encuentra en la creación artística sino en la construcción de su conocimiento, si bien se puede construir teoría de la producción artística. Cuando un científico está construyendo conocimiento teórico y surge una emoción estética, la construcción de conocimiento se detiene; cuando un artista crea arte y es asaltado por una reflexión teórica, la experiencia artística desaparece.

Cada forma de conciencia se expresa con plenitud sólo en las experiencias que son consustanciales al modo de apropiación de lo real que le da forma. En experiencias consustanciales activa todos los referentes contenidos en ella y somete a sus criterios de operación los pertenecientes a modos de apropiación no dominantes. Cuando se trata de una experiencia no consustancial, sólo se activan referentes del modo de apropiación al que esa experiencia pertenece. El religioso sólo activa referentes artísticos cuando entabla una experiencia estética, el empírico sólo activa referentes teóricos cuando intenta razonar, etc.

A la experiencia consustancial de la forma empírica de conciencia se le denomina experiencia empírica, en las otras formas de la conciencia es experiencia práctico-utilitaria; a la experiencia consustancial a la forma mágico-religiosa se le denomina experiencia mágica o experiencia religiosa, en las otras formas de la conciencia es contacto con una idea o con una representación espiritual o divina; a la experiencia consustancial a la forma artística se le denomina experiencia artística y a la realizada desde otras formas de la conciencia se le llama experiencia estética; a la experiencia realizada desde la forma teórica de conciencia se le denomina experiencia teórica y a la realizada desde otras formas de la conciencia se le denomina experiencia intelectual.

La experiencia religiosa implica un vínculo con la divinidad y debido a ello se le confunde con la contemplación artística. No necesariamente se vive una experiencia estética cuando se contempla *Las vírgenes sabias y las vírgenes necias* de Cornelius o el *Templo Expiatorio de la Sagrada Familia* de Gaudí. Puede tratarse de experiencias religiosas confundidas con experiencias estéticas o experiencias estéticas confundidas con experiencias religiosas. El sujeto siente, se emociona y no se ocupa en determinar el tipo de experiencia que vive.

El vínculo con la divinidad a plenitud sólo es alcanzado por el poseedor de la forma religiosa de conciencia, en tanto que las experiencias religiosas de empíricos, artistas y teóricos son de poco alcance. La religión no es cognitiva ni el arte es un momento de toda religión como lo concibe Hegel.

La religión es la autoconsciencia del espíritu, pero todavía no es el saber absoluto, puesto que el conocimiento del espíritu por espíritu es un conocimiento en el elemento de la representación; y, justamente por eso, sin duda, el arte es un momento de toda religión y, más particularmente, característico de una cierta forma de religión.⁵²

⁵¹ Díaz, J. L. *El ábaco, la lira y la rosa*, p. 133.

⁵² Hyppolite, J. *Génesis y estructura de la ‘Fenomenología del espíritu’ de Hegel*, pp. 481-482.

La experiencia consustancial del modo artístico es la producción artística. Sin embargo, es con referentes artísticos con los que se realizan experiencias estéticas, tanto en conciencias poseedoras de la forma artística como en las poseedoras de forma empírica, mágico-religiosa o teórica. En la producción artística participan referentes de todos los modos de apropiación, pero en la experiencia estética contemplativa sólo participan los referentes artísticos integrados a la conciencia articulados con la facultad a priori de juzgar lo bello. El arte no es cognitivo, se basa en lo que podemos ver u oír. La experiencia estética contemplativa está sujeta a las opiniones, imaginaciones y preferencias personales.

La participación de referentes teóricos en la producción artística no implica que el arte sea reflexivo como lo supone Afanasiev cuando afirma que, “el arte es la forma de reflexión de la realidad en la conciencia del hombre mediante imágenes artísticas. Al reflejar el mundo circundante, el arte ayuda a los hombres a conocerlo y sirve de poderoso medio de educación política, moral y artística.”⁵³ El arte no es cognitivo, místico, reflexivo ni utilitario, aunque a la universalidad del placer se llegue por la reflexión y no por la sensación. Resulta insostenible el planteamiento de Cornford que dice: “Buscad juntas la verdad y la belleza, nunca las hallaréis separadas.”⁵⁴ Comte⁵⁵ participa de la concepción del arte como mediación entre teoría y empiria: induce a los poseedores de conciencia empírica a la reflexión y a los de conciencia teórica al sentimiento. Sin embargo, no hay tal. El arte es realizado desde la forma artística de conciencia, en tanto que la contemplación de obras de arte, del territorio o de objetos de la naturaleza es posible desde todas las formas de conciencia; la creación es exclusiva de la forma artística.

Dice Menke:

El discurso interpretativo tiene que ver con el fenómeno estético, pero no porque él mismo sea objeto de una experiencia estética, sino porque pretende enunciar lo que verdaderamente son las propiedades (experimentadas estéticamente) de un objeto: garantiza su relación con el objeto reivindicando la verdad de sus enunciados. Por lo tanto, el discurso interpretativo se distingue del estético *sobre* el que habla, en que toma la forma del enunciado a que se refiere.⁵⁶

El esteta sólo puede comprender el arte si es capaz de vivir experiencias artísticas; sin embargo, la experiencia artística vivida por el esteta es contemplativa como puede serlo la vivida por el religioso o el empírico. En todos los casos, la experiencia artística contemplativa se ve envuelta en un conflicto vivido por los referentes de la conciencia que luchan por imponer sus criterios de apropiación, siendo los más fuertes los propios de la forma de la conciencia. En la teorización estética los referentes teóricos luchan por imponer racionalidad a la apropiación que, de lograrlo, impide la experiencia artística contemplativa. Así sucede también con la apropiación religiosa por una conciencia artística, con la apropiación artística por una conciencia religiosa o con la apropiación teórica por una conciencia religiosa o artística. La experiencia religiosa es intraducible a teoría al igual que la experiencia estética.

La filosofía permite el entendimiento de la identidad del arte y de la religión como realización del absoluto, porque la filosofía entiende, la religión cree y el arte siente. Por qué la religión cree o por qué el arte siente, cómo y por qué lo hacen son cuestiones cuya respuesta no se encuentra

⁵³ Afanasiev, V. *Fundamentos de filosofía*, p. 297.

⁵⁴ Cornford, F. *La filosofía no escrita y otros ensayos*, p. 65.

⁵⁵ Comte, A. *La filosofía positiva*, p. 107.

⁵⁶ Menke, C. *La soberanía del arte*, p. 135.

dentro del modo de apropiación en el que se generan sino en el modo teórico que es capaz de comprenderse a sí mismo.

Es la filosofía la que permite a la razón absoluta tomar consciencia de sí misma, y en cada gran sistema filosófico, lo mismo que en una obra de arte, «la razón se ha presentado bajo una forma perfecta en sí misma. Por tanto, la historia de la filosofía es la historia de la razón pura y eterna que se presenta en formas infinitamente diversas.»⁵⁷

Hegel acepta la diferencia entre los modos de apropiación de lo real empírico, artístico y teórico y despoja al arte de todo deseo interesado:

El arte difiere a la vez de uno y otro de estos modos; está en el justo medio entre la *percepción sensible* y la *abstracción racional*. Se distingue de la primera porque no se fija en la realidad, sino en la *apariencia*, en la forma del objeto, y no experimenta necesidad alguna interesada de consumirlo, de hacer que sirva para algo, de *utilizarlo*. Difiere de la ciencia en cuanto que se interesa por el objeto particular y su *forma sensible*. Lo que le agrada ver en él, no es su realidad material, ni la idea pura en su generalidad, sino una apariencia, una imagen de la verdad, algo ideal que en él aparece; percibe la unión de los dos términos, su acuerdo y su íntima armonía. Así, la necesidad que experimenta es enteramente *contemplativa*. En presencia de este espectáculo, el alma se siente libre de todo deseo interesado.⁵⁸

Cabe preguntarse: ¿en la relación contemplativa, sea de objetos de arte o naturales, la observación modifica al objeto en sí o solo al constructo de pensamiento? No se sabe lo que está en el objeto sino como está el objeto en el sujeto. Finalmente se trata de la relación sujeto-objeto y, por tanto, de una interdependencia: el objeto es bello si el sujeto puede apropiárselo como tal. Si en nadie aparece un objeto como algo bello no se puede afirmar que lo sea. Como dice Cline refiriéndose a la mecánica cuántica:

Pero en la teoría cuántica, [...] el acontecimiento individual no es analizable más allá de cierto punto, sin importar cómo se definan el espacio y el tiempo. Los efectos de la observación son inseparables del acontecimiento observado. No es posible ni entender el desarrollo casual exacto, ni predecir el término exacto.⁵⁹

Del mismo modo que sucede en la ciencia que no se puede separar lo observado de quien lo observa, en la experiencia estética sucede lo mismo: la relación contemplativa es diferencial dependiendo del sujeto que la establece haciendo que el mismo objeto parezca distinto a sí mismo en las diferentes contemplaciones. En la contemplación puede dominar el sujeto o el objeto.

Dice Cassirer:

El artista es un descubridor de las formas de la naturaleza lo mismo que el científico es un descubridor de hechos o de leyes naturales. Todos los grandes artistas de todos los tiempos se han dado cuenta de esta misión especial y de este don especial del arte. Leonardo de Vinci hablaba de la finalidad de la escultura y de la pintura en término de

⁵⁷ Hyppolite, J. *Génesis y estructura de la 'Fenomenología del espíritu' de Hegel*, p. 540.

⁵⁸ Hegel, G. W. F. *Estética I*, p. 91.

⁵⁹ Cline, B. L. *Los creadores de la nueva física*, p. 305.

saper vedere. Según él, el pintor y el escultor son los grandes maestros en el reino del mundo visible, porque la percepción de las formas puras de las cosas en modo alguno es un don instintivo, un don de la naturaleza.⁶⁰

Según Galileo los objetos externos son estructuras matemáticas al igual que lo es la estructura del alma. A ello se debe que sólo las conciencias teóricas sean capaces de leer lo exterior con la escritura del alma que no es otra cosa que la escritura de la razón. El científico es capaz del juicio lógico y el artista del juicio estético. Se puede considerar que los artistas son los únicos que pueden percibir las formas puras de las cosas y plasmarlas en las obras de arte. La percepción de las formas puras no es un don de la naturaleza sino un aprendizaje, por lo que cualquier sujeto puede aprenderlo. Este planteamiento contraviene la concepción kantiana de las facultades humanas de sentir, querer y conocer desarrolladas socialmente. El artista no descubre las formas de la naturaleza sino que crea las formas, del mismo modo que el científico percibe en lo real las leyes con las que construye conocimiento. El científico no descubre hechos o leyes naturales sino que proyecta los principios del entendimiento en lo pensado, por lo que el artista no posee el don de percibir “las formas puras de las cosas” sino que crea esas formas.

Hegel coincide totalmente con el planteamiento de Kant de que el arte tiene su fin en sí mismo. Dice:

El verdadero fin del arte es, por lo tanto, representar la belleza, revelar esta armonía. Es su único destino. Cualquier otro fin, la *purificación*, la *mejora moral*, la *edificación*, la *instrucción*, son accesorios o consecuencias. La contemplación de lo bello produce en nosotros un goce tranquilo y puro, incompatible con los placeres groseros de los sentidos; eleva el alma por encima de la esfera habitual de sus pensamientos; la predispone a resoluciones nobles y a acciones generosas, por la estrecha afinidad que existe entre los tres sentimientos y las tres ideas del bien, de lo bello y de lo divino.⁶¹

La experiencia artística es creación y en ella participan referentes de todos los modos de apropiación de lo real. La apropiación teórica de la experiencia artística se realiza mediante una experiencia teórica en la que participa en su totalidad el contenido de la conciencia. Pero la experiencia estética contemplativa y la experiencia intelectual sólo requieren de los referentes del modo de apropiación al que pertenecen, por lo que la problemática formulada por Jean-Pierre de Crousaz⁶² de si en la experiencia estética contemplativa sólo participa la sensación o sólo el intelecto se resuelve de esta manera. En definitiva, la experiencia estética es excluyente de cualquier otra.

Desde la teoría de los modos de apropiación de lo real y las formas de la conciencia el asunto de la interpretación de la experiencia “estética” puede ser resuelto. “Estética” puede significar disciplina que estudia lo bello y el arte o que un objeto está dotado de belleza. Si se dice “experiencia estética” se puede estar refiriendo a las emociones generadas en el proceso de creación artística, a la contemplación de ella o al proceso de teorización de un producto artístico. De este modo, se denominará arte al objeto y Estética a la ciencia que lo estudia. Como su nombre lo indica, cada modo de apropiación de lo real es una manera de hacer propio lo real con una dinámica realizada con criterios propios. Pero los sujetos poseen conciencias que contienen

⁶⁰ Cassirer, E. *Antropología filosófica*, p. 215.

⁶¹ Hegel, G. W. F. *Estética I*, p. 97.

⁶² De la Calle, R. “Introducción. Jean-Pierre de Crousaz: Entre el compromiso con la tradición y el ingreso en la modernidad”, p. 20.

referentes de diversos modos de apropiación y que operan bajo la égida de uno de ellos. Así, el poseedor de conciencia empírica al apropiarse de un referente teórico, religioso o artístico lo hace de manera práctico-utilitaria. Si los referentes subordinados a la empiria son muchos o son potentes, el sujeto puede vivir una experiencia artística contemplativa, pero no una experiencia artística creativa la cual requiere transitar a la forma artística de la conciencia. Lo mismo sucede en el caso de la experiencia religiosa o teórica.

LA CONCIENCIA ARTÍSTICA.

En el terreno de la teoría se confrontan historia externa e historia interna y se sintetizan en una historia que las incluye a ambas. Una dice que la explicación de la generación de nuevas teorías se encuentra en las condiciones histórico-sociales en las que se genera; otra sostiene que la explicación se encuentra en el interior de la ciencia y se expresa como racionalidad teórica; una más dice que la explicación está en ambas. Las racionalidades teóricas son productos históricos y las condiciones histórico-sociales contienen las racionalidades teóricas en forma de instrumentos, aparatos mecánicos o concepciones del mundo.

En el terreno de la contemplación estética y de la creación artística, ¿qué relación existe entre los estilos artísticos y la época?, ¿existe una historia externa y otra historia interna? Concibiendo la historia como proceso de desarrollo de la sociedad, no se puede sostener que el arte sea independiente de la historia y de la sociedad, dado que el hombre es un ser social y el desenvolvimiento histórico de la sociedad es lo que ha hecho posible la producción artística y el desarrollo de la facultad contemplativa estética. La facultad de pensar se realiza primeramente como experiencia sensorial empírica y posteriormente como experiencia teórica, tanto de manera histórico-social como de manera individual; la facultad de juzgar lo bello se realiza primero como apropiación de lo bello natural y después como experiencia estética contemplativa y como experiencia artística creativa. El hombre aparece en la naturaleza facultado para juzgar lo bello, lo cual se realiza en la inmediatez sensorial de lo bello natural, pero el desarrollo histórico lo hace transitar a productor de arte y a desarrollar la capacidad contemplativa de lo bello utilizando referentes aprendidos en la producción artística.

Heisenberg⁶³ se percató de que existe una correspondencia entre filosofía y arte en lo que se refiere a estructuras geométrico-matemáticas. Esto se debe al carácter platónico de estas estructuras debido a que, en la concepción ontológica de Platón, lo real son estructuras matemáticas cognoscibles por el alma debido a que ésta está escrita en lenguaje matemático. Sin embargo, el afán de abstracción es inconmensurable con el afán de proyección sentimental.⁶⁴ La ciencia y el arte forman un lenguaje humano mediante el cual podemos referirnos a las más remotas partes de la realidad. Los sistemas conceptuales coherentes al igual que los diferentes estilos del arte, son diferentes palabras o grupos de palabras de dicho lenguaje. Un ejemplo de ello es que el artista busca insistentemente que las imágenes que él proyecta sean comprensibles para él y para los demás.

Dice Collingwood que “el lenguaje en su naturaleza original expresa no el pensamiento en este sentido más estrecho, sino sólo las emociones; aun cuando éstas no son impresiones crudas, sino que son transmutadas en ideas por la actividad de la conciencia.”⁶⁵ La expresión de emociones mediante el lenguaje, de manera originaria muestra el carácter histórico-social del

⁶³ Heisenberg, W. *Física y filosofía*, p. 87.

⁶⁴ Worringer, W. *Abstracción y naturaleza*, p. 54.

⁶⁵ Collingwood, R. G. *Los principios del arte*, p. 237.

desarrollo de las facultades humanas. Así, de constituir el lenguaje la expresión de una emoción transita a herramienta de pensamiento empírico, mágico-religioso, artístico y teórico. Sin embargo, esto no autoriza a sostener que los símbolos creados por la ciencia conserven el carácter originario del lenguaje, como Collingwood sostiene.⁶⁶

Al respecto Hegel señala:

Las bellas artes, por el contrario, tienen por condición la autoconciencia del espíritu libre; y, por consiguiente, la conciencia de la dependencia del elemento sensible primeramente natural respecto al espíritu, hace del elemento natural no otra cosa que una expresión del espíritu, que es la forma interna que sólo manifiesta a sí misma. A lo cual se une la consideración ulterior y más alta de que el aparecer del arte anuncia el fin de una religión, la cual es aún ligada a la exterioridad sensible. Al mismo tiempo que parece dar a la religión su máxima transfiguración, expresión y esplendor; el arte la levanta sobre su limitación.⁶⁷

Existen dos posibles interpretaciones fundamentales: i) El modo artístico de apropiación de lo real fue creado históricamente después de la religión. ii) El arte es consustancial a la facultad humana de juzgar lo bello y, por lo tanto, se va perfeccionando históricamente hasta encontrar su realización plena en el arte romántico. La primera concepción está en la base de la cita de Hegel. La segunda permite unir la propuesta kantiana de la facultad de juzgar lo bello con la hegeliana de despliegue de la idea absoluta en su realización como espíritu transitando por momentos de perfeccionamiento y de encuentro de sí misma. En su inmediatez como espíritu subjetivo capta lo bello natural y luego lo imita; después, como espíritu objetivo, lo idealiza como equilibrio, armonía, simetría y perfección en el cuerpo humano; como absoluto, lo concreta en la obra de arte.

Todo indica que históricamente hablando el modo empírico de apropiación de lo real es social e individualmente el más inmediato; luego aparece el modo mágico-religioso; después el artístico y; por último el teórico. Dice Herbig: “Éste parecía proporcionar la explicación de por qué los hombres habían comenzado relativamente tarde a filosofar. La ciencia [...] sólo podía surgir después de que estuvieran satisfechas las necesidades materiales y se hubieran desarrollado las artes.”⁶⁸ Según esto, el modo teórico se creó después de que el modo artístico arribó a la idealización geométrico-matemática.

En la sociedad primitiva el modo artístico de apropiación de lo real se limita a la captación de lo bello natural, después se constituye como arte adquiriendo la forma simbólica. Esto sucede en Oriente y este es el arte que toman los griegos para convertirlo en ideal de armonía, equilibrio, simetría en su máxima representación en el cuerpo humano.⁶⁹ Hegelianamente hablando, en la época de los griegos el espíritu universal aún no había arribado a la realización del arte como absoluto. No se trata de cómo es pensado o interpretado el arte sino cómo se realiza. La idea del arte es clásica después de superar la figuración, la imitación de la naturaleza.

Según Hegel, el arte requiere de condiciones sociales excepcionales para su desarrollo. Dice:

El estado social más favorable al ideal es el que mejor permite obrar con libertad a los personajes y revelar una personalidad alta y potente. No puede ser, por tanto, un orden

⁶⁶ Collingwood, R. G. *Los principios del arte*, p. 251.

⁶⁷ Hegel, G. W. F. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p. 371.

⁶⁸ Herbig, J. *La evolución del conocimiento*, p. 20.

⁶⁹ Hegel, G. W. F. *Estética I*, p. 201.

social en que todo esté fijo, regulado por las leyes y la constitución. No es tampoco el estado salvaje en que todo está entregado al capricho y la violencia, y donde el hombre depende de mil causas exteriores que hacen su existencia precaria.⁷⁰

Los griegos generaron teoría y arte porque muchos de ellos podían sustraerse de la producción material de satisfactores o de la realización de funciones administrativas o represivas del aparato gubernamental esclavista. La libertad de los griegos estaba sustentada en la esclavitud de muchos pueblos.

La Edad Media presencia el nacimiento de un nuevo arte mágico-religioso al servicio de las emociones que vigorizan y perpetúan la sociedad cristiana.⁷¹ El arte asociado a la religión transforma la simple piedra sagrada en algo bello que estimula la experiencia religiosa confusamente mezclada con experiencia estética hasta que se ve liberado de la religión y se realiza de manera absoluta. Hoy día la belleza es el arte. La naturaleza estéticamente se apropia con referentes artísticos despojados, desde Kant, de criterios de otros modos de apropiación que implican experiencias no estéticas.

La estética moderna está habituada a buscar la belleza sobre todo en la obra de arte, y a admirarla en tanto representación de un significado independiente de cualquier vínculo utilitarista o moral. La estética antigua, por el contrario, sitúa al arte entre las capacidades técnicas, artesanales y, sobre todo en el caso de la poesía, dirige los productos del mismo a un disfrute fundamentalmente público en el seno de ciertos espacios sociales como, por ejemplo, el banquete, la fiesta o los ritos religiosos.⁷²

El artista sigue el camino que recorre el espíritu universal hegeliano para realizarse en el absoluto, más ello no excluye la realización en el presente de arte figurativo o clásico que corresponden a los momentos subjetivo y objetivo de despliegue del espíritu. El proceso de desarrollo seguido por el artista individual es el mismo que sigue el espíritu universal: en un momento de despliegue el espíritu universal identifica lo bello con la figuración de lo natural, en otro con la ejemplaridad, lo sublime y, por último, con la belleza. El espíritu universal vive en el arte de conformidad con el despliegue que él ha logrado, de ahí la diferencia entre el arte figurativo, el clásico y el romántico.⁷³ El artista va encarnando los momentos históricos de desarrollo del arte deteniéndose en alguno de ellos o alcanzando el más avanzado.

El artista es un producto histórico-social. Los artistas, los religiosos y los científicos poseen una ideología que los afilia a una clase social, pero la determinación del carácter de su obra no proviene de su filiación de clase sino de su forma y contenido, los cuales pueden incluir expresiones de su filiación de clase. Por ejemplo: los murales de Rivera y Siqueiros, la teología de la liberación y la teoría marxista. Lo que hace a una obra de arte es su forma artística, a una teoría científica su estructura racional y a un discurso religioso su contenido teológico.

Si los referentes artísticos pertenecen a una época y a una clase social determinadas, la idea de lo bello también. A ello se debe la diversidad de estilos y de épocas: arte figurativo, arte clásico y arte romántico. El artista es un ser social y, como tal, participa de los referentes de la sociedad y el momento histórico en el que se constituyó como sujeto. Dicho de otro modo, el artista es una condensación individual de la sociedad en la que se constituye como sujeto. Como condensación

⁷⁰ Hegel, G. W. F. *Estética I*, pp. 156-157.

⁷¹ Collingwood, R. G. *Los principios del arte*, p. 99.

⁷² Lombardo, G. *La estética antigua*, p. 17.

⁷³ Hegel, G. W. F. *Filosofía del Derecho*, p. 277.

individual es único y ello es lo que le permite crear obras únicas. Su consciencia está constituida con referentes existentes en una sociedad determinada y a esto se debe la generación de emociones en el público que participa de algunos de los referentes emocionales del artista. De ninguna manera el artista está sintiendo con los demás; siente y lo que siente puede ser sentido por otros, por su público. Las concepciones del arte como las de ciencia, religión, moral, etc. poseen carácter histórico, es decir, pertenecen a una época y a un lugar determinado si bien se pueden dar en diferentes lugares al mismo tiempo o en tiempos diferentes.

La sensación se realiza con las facultades humanas de sentir y juzgar fundidas con los referentes empíricos incorporados a su consciencia. La facultad de juzgar es común a todos los humanos en tanto que los referentes empíricos dependen del momento histórico y social vivido por el individuo. Se siente por poseer la facultad para hacerlo y se realiza con los referentes poseídos. Las sensaciones las vive el sujeto con independencia de los supuestos generadores externos. Como afirma Collingwood:

Esa experiencia a la que llamamos sensación es sólo de una clase, y no es susceptible de las distinciones entre real e irreal, verdadera y falsa, verídica e ilusoria. Lo que es verdadero o falso es el pensamiento; y a nuestros sensa se llama reales e ilusorios sólo cuando pensamos verdadera o falsamente sobre ellos. Pensar sobre ellos es interpretarlos, lo que quiere decir enunciar las relaciones en las que se encuentran respecto de otros sensa, actuales o posibles. Un sensum real significa un sensum correctamente interpretado; un sensum ilusorio, uno falsamente interpretado. Y un sensum imaginario significa aquel que no ha sido interpretado, ya sea porque hemos tratado de interpretarlo y hemos fracasado, o porque no lo hemos tratado.⁷⁴

Las sensaciones estimulan las emociones y la imaginación. El objeto se construye en la consciencia del sujeto de conformidad con la relación que éste ha establecido con él, es decir, teórica, artística, empírica o religiosa. El objeto es el sujeto y es un constructo no especializado, es decir, no construido exclusivamente con referentes de un solo modo de apropiación de lo real, pero sí con el predominio de uno de ellos. A ello se debe lo señalado por Collingwood⁷⁵ respecto a la experiencia imaginativa: la experiencia estética contemplativa se realiza con los referentes del modo artístico de apropiación integrados a su consciencia. Dice Collingwood:

No hay justificación para decir que la parte sensible de ella es algo que encontramos y la parte imaginaria algo que ponemos, o que la parte sensible se halla objetivamente 'ahí' en la 'obra de arte', siendo la parte imaginaria subjetiva, un modo de consciencia distinto de una cualidad de una cosa. Ciertamente encontramos los colores ahí en la pintura; pero los encontramos sólo porque activamente usamos nuestros ojos, y tenemos ojos que nos permiten ver lo que el pintor quiso que viéramos, y que una persona con ceguera para los colores no podía haber visto. Nosotros llevamos nuestros poderes de visión con nosotros, y encontramos lo que ellos revelan. De modo semejante, llevamos nuestros poderes imaginativos con nosotros, y encontramos lo que ellos revelan: esto es, una experiencia imaginaria de actividad total que encontramos en el cuadro porque el pintor la había puesto ahí."⁷⁶

⁷⁴ Collingwood, R. G. *Los principios del arte*, p. 185.

⁷⁵ Collingwood, R. G. *Los principios del arte*, p. 142.

⁷⁶ Collingwood, R. G. *Los principios del arte*, p. 145.

La “experiencia imaginaria” puesta por el pintor en el cuadro no es aprehensible por quien contempla su obra, por lo que éste realiza su experiencia imaginaria a partir del universo referencial de su conciencia. Si la experiencia imaginaria del pintor pudiese ser transmitida tal cual a todos los que contemplan su obra, todos vivirían la misma experiencia y esto no sucede.

La imaginación es el proceso de construcción de figuras de pensamiento realizado con independencia de la forma de la conciencia de quien vive la experiencia. La imaginación construye figuras de pensamiento con referentes de todos los modos de apropiación subsumidos en el modo de apropiación predominante en ella. Así, hay construcción de imágenes práctico-utilitarias, mágico-religiosas, artísticas y teóricas, por lo que la manera de realizarse es la propia del modo de producción en que se realiza, por lo que resulta un falso problema el formulado por Cassirer cuando dice:

Alejandro Baumgarten ha llevado a cabo el primer ensayo sistemático y comprensivo para construir una lógica de la imaginación, pero tampoco este ensayo, que en cierto sentido fue decisivo e inestimable, pudo asegurar al arte una verdadera autonomía. Porque la lógica de la imaginación no podía pretender la misma dignidad que la lógica del intelecto puro. Si existía una teoría del arte tenía que ser, únicamente, como gnoseología inferior, como un análisis de la porción sensible inferior del conocimiento humano.⁷⁷

El entendimiento del proceso de imaginar es clave para la comprensión del proceso de producción artística. La imaginación puede llegar a la construcción de figuras de pensamiento que van más allá de lo conocido, de lo vivido o de lo observado, si bien generalmente se mantienen en el plano de lo existente o de lo que existió. La imaginación trascendente es la que ha generado religiones nuevas, inventos, teorías científicas y obras de arte, es decir, su participación es condición existencial de los modos artístico y teórico y en el nivel más desarrollo del modo empírico que es la invención tecnológica. El asunto de la imaginación refiere un proceso que se da totalmente en la conciencia si bien puede ser alimentado por sensaciones y ficciones. La imaginación es un elemento participante en el proceso de creación y de construcción de la idea y su concreción en el arte, en la teoría, en la fe o en la producción de instrumentos. La conciencia teorizante imagina tipos ideales en los que se condensa la diversidad de los particulares: los conceptos. En cambio, en el arte se trata de la imagen que se concreta en la obra pero que deviene conjuntamente con ella en el proceso de su construcción.

Como afirma Castoriadis:

...la voluntad o actividad deliberada es la dimensión reflexiva de lo que somos en tanto seres imaginantes. Hemos dicho que la reflexividad presupone la imaginación, *que es* la dimensión reflexiva y práctica de nuestra imaginación como fuente de creación. [...] Esta relación entre imaginación y voluntad se deja ver también, pero de manera más superficial, del lado de los resultados: hay que poder imaginar otra cosa que lo que es para poder querer, y hay que querer otra cosa que lo que es para liberar la imaginación. Cuando, no se quiere otra cosa que lo que es, la imaginación es reprimida o inhibida.⁷⁸

La imaginación participa tanto en el proceso de creación como en el de contemplación. La obra de arte no es lo que se ve o se oye sino la construcción subjetiva que con lo visto o lo oído se

⁷⁷ Cassirer, E. *Antropología filosófica*, p. 206.

⁷⁸ Castoriadis, C. *Sujeto y verdad en el mundo histórico-social*, p. 109.

produce con la imaginación. “La música que escuchamos no es el sonido, sino ese sonido oído corregido de varias maneras por la imaginación del oyente, y lo mismo ocurre con las otras artes.”⁷⁹ Es la imagen mutante construida por el pensamiento en la que se condensa la sensación y el sentimiento.

Como Schelling contundentemente señala: la belleza en una obra de arte no está referida a que la forma en que ésta aparece sea bella, ni a que el objeto referido —si es el caso— lo sea; la belleza estética consiste en que la obra contenga y exprese las emociones vividas por su creador en el proceso de creación. No es la belleza vulgar que se expresa diciendo: “qué bello cuadro” o “qué bella canción” como puede decir de una rosa o de una puesta de Sol.⁸⁰

Dice Collingwood: “La obra de arte [...] no es algo corpóreo o perceptible, sino una actividad del artista; y no una actividad de su ‘cuerpo’ o su naturaleza sensible, sino una actividad de su conciencia.”⁸¹ Más adelante formula una pregunta crucial:

Lo más serio de todo, si la experiencia estética en el artista es algo completamente independiente de esas cosas exteriores, pero en el público es algo que depende de ellas y que se deriva de la contemplación de ellas, ¿cómo es que es una experiencia de la misma clase en los dos casos, y cómo puede establecerse la comunicación?⁸²

Collingwood explica que la teoría técnica del arte sostiene que el artista no ofrece experiencias estéticas sino cosas corpóreas que se cree poseen el poder de evocar ciertas experiencias estéticas en quien las contempla,⁸³ y que quien contempla vive las emociones que el creador vivió en el proceso de creación. Lo vivido por el creador en el proceso de creación no puede ser lo vivido por quien contempla lo creado. Quienes contemplan sienten distinto, el que creó es uno solo, por lo tanto, ninguno de los que contemplan puede vivir el proceso de creación de una obra de arte. En todo caso, si es artista puede vivir un proceso de creación que es completamente diferente al vivido por otro artista.

La facultad apriorística de juzgar lo bello se realiza con los referentes artísticos aportados por la sociedad en el proceso de constitución del sujeto. Si cada conciencia individual es estructuralmente diferente a las demás, los sujetos dotados de referentes que le permiten apropiarse estéticamente de una obra de arte lo hacen experimentando imaginariamente visiones y movimientos construibles con los referentes disponibles en su conciencia, de ahí que la apropiación de la misma obra de arte se realice de tantas maneras como individuos se relacionan contemplativamente con ella.

Dice Worringer:

La necesidad de proyección sentimental puede considerarse como supuesto de la voluntad artística en el único caso de tender ésta hacia lo realista-orgánico, es decir, hacia el naturalismo, usando esta palabra en su sentido elevado. El sentimiento de felicidad que produce en nosotros la reproducción de la vida orgánicamente hermosa, aquello que el hombre moderno designa como belleza, es una satisfacción de esa interna necesidad de autoactividad que es para Lipps la premisa del proceso de proyección sentimental. En las formas de una obra de arte nos gozamos a nosotros

⁷⁹ Collingwood, R. G. *Los principios del arte*, p. 138.

⁸⁰ Schelling, F. *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, pp. 45-48.

⁸¹ Collingwood, R. G. *Los principios del arte*, p. 279.

⁸² Collingwood, R. G. *Los principios del arte*, pp. 280-281.

⁸³ Collingwood, R. G. *Los principios del arte*, p. 280.

mismos. El goce estético es goce objetivado de sí mismo. El valor de una línea, de una forma, consiste para nosotros en el valor de la vida que contiene también para nosotros. Lo que le da su belleza, es sólo nuestro sentimiento vital, que oscuramente introducimos en ella.⁸⁴

Según esto, en lo bello natural y en lo bello artístico nos gozamos a nosotros mismos. El goce estético se objetiva en el sujeto; lo bello natural genera un goce estético objetivado en el sujeto por su sentimiento vital. Lo bello no se objetiva en la obra de arte ni en lo bello natural. Pero la experiencia estética contemplativa es una relación bidireccional sujeto-objeto. No hay belleza sólo en el objeto, sólo en el sujeto o en el sujeto y el objeto al mismo tiempo por separado, sino en la unidad relacional de la forma del objeto con los referentes estéticos poseídos por el sujeto.

El valor de cualquier obra de arte dada para una persona adecuadamente calificada para apreciar su valor no radica en el deleite de los elementos sensuales de los que como obra de arte realmente consta, sino en el deleite de la experiencia imaginativa que esos elementos sensuales despiertan en él. Las obras de arte son sólo medios para un fin; el fin es esta experiencia imaginativa total que ellos nos permiten disfrutar.⁸⁵

La contemplación de una obra de arte implica una experiencia imaginativa en la que se recrean algunas de las emociones vividas por el artista al crearla, aquellas emociones que la estructura de la conciencia de quien contempla lo permiten. La facultad apriorística de juzgar lo bello está constituida por intuiciones sensibles como equilibrio, orden, armonía y simetría que fueron consideradas por los griegos clásicos como características de lo bello y que en realidad son criterios de la facultad de juicio. Al relacionarse con un territorio puede establecerse una relación estética contemplativa de manera inmediata no premeditada, no intencional, activando las intuiciones sensibles y los referentes artísticos poseídos, sin que se esté ante la presencia de una obra de arte.

Para Kant la cosa en sí no es cognoscible; se conoce el fenómeno que no es nada fuera de nuestras representaciones.⁸⁶ Dice:

Para juzgar una belleza natural como tal, no tengo necesidad de tener previamente un concepto de lo que debe ser la cosa, es decir, no tengo necesidad de conocer su finalidad material (el fin), sino basta que la forma sola de esta como independiente de todo conocimiento de su fin, me agrade por sí misma en el juicio. Mas si el objeto es dado por una producción del arte y se le ha de declarar bello como tal, el arte suponiendo siempre un fin en su causa (y en la causalidad de esta), debe al pronto apoyarse sobre un concepto de lo que debe ser la cosa; y como la concordancia de los diversos elementos de una cosa con su destino ulterior o su fin, constituye la perfección de esta cosa, se sigue que en la apreciación de la belleza artística, la perfección debe también tomarse en consideración, lo que no tiene lugar en la apreciación de una belleza natural (en tanto que sea tal). [...]Una belleza natural es una cosa *bella*; la belleza artística es una *bella representación* de una cosa.⁸⁷

⁸⁴ Worringer, W. *Abstracción y naturaleza*, p. 28.

⁸⁵ Collingwood, R. G. *Los principios del arte*, pp. 142-143.

⁸⁶ Kant, I. *Crítica de la razón pura*, p. 320.

⁸⁷ Kant, I. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, p. 137.

A diferencia de la ciencia que requiere réplica y constatación, el arte simplemente se contempla y se goza.⁸⁸ El arte tiene su fin en sí mismo. “La propiedad que tiene un placer de poder ser universalmente participada, supone que aquél no es un placer del goce, derivado de la pura sensación, sino de la reflexión; y así las artes estéticas, en tanto que bellas artes, tienen por regla el juicio reflexivo, y no la sensación.”⁸⁹ Sin embargo, cuando de una experiencia paisajística se trata, la activación de referentes no incluye los relacionados con la reflexión, sino que se trata de una experiencia en la inmediatez de la sensación.

Esto explica lo observado por De Crousaz:

Si parece que no hay orden en las obras de arte, se condena al autor y se consideran defectuosas, pero también cuanto más orden hay, más fácil es recordarlas en cuanto se las ve una vez, y desde ese momento la vista ya no añade nada a la idea, ya no sorprende, ya no impresiona. Mientras que mirando un gran paisaje se está tan ocupado, ya sea por la grandeza, ya sea por la multitud, de elementos que la componen, que no se piensa, si reina el orden o el desorden; se pasa tan pronto, tan libremente e incluso tan caprichosamente de la visión de un objeto o bien al de otro muy próximo, o bien al de uno lejano, bien al de uno que se le parece, bien al de uno completamente diferente, de modo que ese desorden que deja solamente un recuerdo confuso en la memoria, tantas veces como se vuelven a ver esos objetos sorprenden igual que si fueran nuevos; la poca relación que hay entre ellos hace que no se pueda pasar de uno a otro sin algo de sorpresa y sin una intensidad de sentimiento que acompaña siempre a una impresión inesperada.⁹⁰

Hegel sostiene que “si el arte, en efecto, libra al hombre de las necesidades de la vida material, no puede sin embargo elevarle por [en]cima de las condiciones de la existencia humana y suprimir estas relaciones.”⁹¹ Hegel parece marxista. Reconoce la determinación de las condiciones materiales en la producción artística. Habría que preguntarse si la liberación es del que crea, del que contempla o de ambos.

LA REALIZACIÓN DE LA IDEA DE LO BELLO.

En la filosofía hegeliana el arte es concebido como realización de la idea de lo bello. El arte es una creación estética en la que adquiere unidad la idea del artista y el objeto producido. La idea de lo bello es generada por el concurso de referentes sociales integrados a la conciencia del artista sometidos a la égida del modo artístico de apropiación de lo real. “La idea es la imagen de una cosa percibida por los sentidos, pero independiente de la realidad objetiva.”⁹²

La idea se encarna en la obra de arte al ser creada, pues en el arte la idea es real. “Mientras que la filosofía intuye las ideas como son *en sí*, el arte las intuye *realmente*.”⁹³ El arte no

⁸⁸ Díaz, J. L. *El ábaco, la lira y la rosa*, p. 133.

⁸⁹ Kant, I. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, p. 132. Dice Schelling: “Se considera grosero e inculto a aquel que no se deja en *absoluto* influir por el arte y que quiere experimentar sus efectos. Pero para el espíritu es igualmente grosero, aunque no en el mismo grado, considerar las emociones meramente sensibles, los efectos sensibles o el placer sensible que provocan las obras de arte como efectos del arte en cuanto tal.” Schelling, F. *Filosofía del arte*, p. 5.

⁹⁰ De Crousaz, J. P. *Tratado de lo bello*, pp. 136-137.

⁹¹ Hegel, G. W. F. *Estética I*, p. 163.

⁹² Marí, A. “Paisaje y literatura”, pp. 141-142.

⁹³ Schelling, F. *Filosofía del arte*, pp. 19-20.

reproduce lo bello natural ni busca lo bello en la realidad exterior sino en la conciencia del sujeto, en su idea; después lo materializa exteriormente. El arte no es imitación de la naturaleza, de lo bello natural. La naturaleza imita las ideas porque ella no es más que lo que de ella se ha pensado, es decir, las ideas que de ella se han construido, de ahí que el arte no pueda ser imitación de la naturaleza ya que la naturaleza es un constructo del espíritu al igual que lo es el arte.

Para Hegel la verdadera belleza existe sólo en el arte, no en la naturaleza. La belleza como contenido óptico del objeto artístico, incluso, es incompleta; su completitud se realiza en la relación unitaria que el objeto establece con la idea concreta de lo bello. Los ojos no ven lo bello ni los oídos lo oyen; lo bello se ve y se oye con la imaginación. Hegel lo plantea así porque considera que el arte es concreción absoluta de la belleza ideal.

Dice Diderot:

¿Qué es lo que se entiende cuando se dice a un artista *imitad la bella naturaleza*? O no se sabe lo que se ordena o se le dice: si tenéis que pintar una flor y os es, por lo demás, indiferente cuál escoger, elegir la flor más bella; si tenéis que pintar una planta y vuestro tema no os exige que sea una encina o un olmillo seco, roto, quebrado y sin ramas, elegid la planta más bella; si tenéis que pintar un objeto de la naturaleza, y os resulta indiferente cuál escoger, elegid el más bello.⁹⁴

La belleza del arte no procede de la imitación de un objeto. El objeto natural bello no transmite su belleza a la obra de arte. La obra de arte es bella por sí no por su motivo. Es decir, un objeto natural feo puede engendrar una obra de arte bella, bella por las emociones generadas en su proceso de construcción y por las que produce en su contemplación. Dice Hegel:

...si el arte está destinado a expresarlo todo, si la expresión es lo esencial, el fondo es indiferente. Siempre que el cuadro sea fiel, y la expresión viva y animada, lo bueno y lo malo, lo vicioso, lo contrahecho, lo feo como lo hermoso, tienen derecho a figurar con la misma razón. Inmoral, licencioso, impío, el artista habrá cumplido su cometido y logrado la perfección en cuanto haya sabido expresar fielmente una situación, una pasión, una idea verdadera o falsa.⁹⁵

Pero surgen las siguientes preguntas: ¿La obra de arte lo es independientemente de que nadie la considere tal? ¿Se puede sostener que en la obra de arte hay una belleza contenida independiente del observador? Para Hegel la respuesta es sí. La conciencia artística está constituida por referentes de los diferentes modos de apropiación ordenados bajo la égida del arte. En el artista la idea aparece como forma abstracta y no como pre-concepto o pre-categoría como sucede en la conciencia teórica. En la producción artística no existen planes o medios preconcebidos, materia prima, ni distinción entre planeación y ejecución. La idea aparece de manera abstracta en el artista e inicia su concreción en cuanto su producción inicia. El ideal se constituye en el sujeto con los referentes incorporados a su conciencia incluidos los de la propia obra de arte en construcción.

Evidentemente preexiste al acto de creación un ideal abstracto que no necesariamente se concreta en una obra sino que puede quedarse en el nivel de simple captación y contemplación de lo bello sea éste arte o naturaleza. La idea es confusa en el punto de partida. Poco a poco se va aclarando en la medida en la que se va plasmando exteriormente. No es que preexista la idea

⁹⁴ Diderot, D. *Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello*, p. 61.

⁹⁵ Hegel, G. W. F. *Estética I*, pp. 93-94.

acabada y que el desafío consista en plasmarla exteriormente de manera objetual, es que la idea se va constituyendo paralelamente con la construcción del objeto de arte. Que la idea se concrete, por ejemplo, en el cuadro no significa que exista desde antes de iniciar la pintura. Existe una idea de lo bello y el esbozo difuso del cuadro más no sus detalles.

El artista de la actualidad creación vive en la creación el proceso vivido por la idea absoluta en su realización: transita de lo subjetivo a lo objetivo y de éste al absoluto que en el terreno del arte es ir de lo figurativo, al clásico y de éste al romántico.

Para Kant la producción artística requiere genio, talento y técnica. El genio fue considerado en la antigüedad como un don divino.⁹⁶ Kant sostiene que el juicio formado sobre la belleza de la producción artística no se deriva de regla alguna y que sólo son posibles como producciones del genio. El genio "...consiste propiamente en una feliz relación de la imaginación y el entendimiento, que ninguna ciencia nos puede enseñar...",⁹⁷ "...es la originalidad ejemplar del talento natural que revela un sujeto en el *libre* ejercicio de sus facultades de conocer."⁹⁸ Para juzgar lo bello se requiere gusto y para producirlo es necesario genio.⁹⁹ El genio es lo opuesto a la imitación. En cuanto talento el genio es un don natural que da al arte su regla:

El genio es el talento (don natural) que da al arte su regla. Como el talento o el poder creador que posee el artista es innato, y pertenece por tanto a la naturaleza, se podría decir también que el genio es la cualidad innata del espíritu (*ingenium*), por la cual la naturaleza da la regla al arte.¹⁰⁰

En Kant son características propias del arte la originalidad, la ejemplaridad, la incomunicabilidad del proceso de creación y el otorgamiento de reglas por la naturaleza a las bellas artes por medio del genio.¹⁰¹ Hegel acepta el planteamiento kantiano del genio y el talento y no incorpora aportación alguna al respecto,¹⁰² aunque insiste en la importancia del manejo de la técnica, señalando que el arte y la teoría son realización del espíritu libre. En efecto, en la producción artística el conocimiento no da la habilidad para hacerlo. Se puede dominar la técnica pictórica más no las características del cuadro que se quiere pintar.

El proceso de creación artística se realiza con referentes de todos los modos de apropiación de lo real contenidos en la conciencia del artista. A esto se debe que Antich observe "...una compenetración similar entre la actividad consciente y una fuerza inconsciente...",¹⁰³ pues se trata de referentes de todo tipo. El arte no es una intensificación de la realidad como Cassirer¹⁰⁴ lo plantea, dado que la realidad no es más que lo que de ella se concibe. El arte es existencia concreta apropiada de un modo determinado por quienes la contemplan y, con respecto a su creador, es concreción de la idea en un momento determinado de su existencia que, como señala

⁹⁶ Dice Demócrito: "Porque a Homero cayó en suerte naturaleza deiforme, edificó ordenado mundo de multivariados versos." Demócrito. "Fragmentos filosóficos de Demócrito. Fragmentos sobre Música. Del libro 'Sobre poesía'", p. 158.

⁹⁷ Kant, I. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, p. 142.

⁹⁸ Kant, I. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, p. 143.

⁹⁹ Kant, I. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, p. 137.

¹⁰⁰ Kant, I. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, p. 133.

¹⁰¹ Kant, I. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, p. 134.

¹⁰² Hegel, G. W. F. *Estética I*, pp. 86, 172, 173, 176.

¹⁰³ Antich, X. "Caligrafías en el paisaje. Divagaciones estéticas en torno a algunas prácticas del *land art*", p. 179.

¹⁰⁴ Cassirer, E. *Antropología filosófica*, p. 214.

Collingwood, "...no podría haberla creado en ningún otro momento, ni nadie más en ese momento."¹⁰⁵

La producción de cada obra de arte es creación de lenguaje. "Las bellas artes exigen, pues, el concurso *de la imaginación, del entendimiento, del alma y del gusto*."¹⁰⁶ El arte es unificación de lo real y lo ideal; es lo ideal hecho real. No es imitación de cosas exteriores; es exteriorización de la idea en objetos concretos.

En Platón la idea pertenece a la razón y es lo verdadero. El arte, entendida como producción no es más que una imitación de la idea, de la razón; no es verdadero porque se queda en la forma sensible y la verdad está en la idea y no en la cosa particular que sólo es imitación suya.¹⁰⁷ El problema de la verdad es un problema del conocimiento; el arte no proviene ni genera una experiencia intelectual. Sin embargo, Platón señala que "cuando, pues, un obrero, fija la vista sobre lo que no cambia e inspirándose en un modelo tal se esfuerza en reproducir la idea y la virtud, hace necesariamente una obra bella, mientras que si al contrario no tiene miradas más que para lo efímero y trabaja teniendo por modelo algo perecedero, su obra carecerá de belleza."¹⁰⁸ Lo bello es identidad entre lo subjetivo y lo objetivo y esto sólo sucede en el arte.

El artista no siente el "sentido interior de las cosas y su vida moral" como Cassirer afirma,¹⁰⁹ se siente a sí mismo y eso es lo que exterioriza, si bien lo exteriorizado adquiere una forma objetual, es decir, posee la forma de una cosa. La producción artística se realiza en un estado permanente de conflicto interno en el artista, de emociones y sentimientos intensos que se externalizan encarnándose en la obra. En la ciencia y en la filosofía los conflictos son lógicos, de entendimiento; la emoción generada por la incertidumbre de la información disponible o por el descubrimiento de las condiciones de realización de un fenómeno se generan en la razón y se expresan en la totalidad del sujeto teorizante; en el artista los conflictos se generan entre las emociones exigentes de expresión y la construcción de la obra y entre el ideal y su representación externa.

El sujeto construye el objeto en la ciencia y en el arte. En el arte es evidente, en la ciencia se cree que no. En la ciencia el objeto de investigación paulatinamente va transformándose en objeto conocido; en el arte el objeto aparece como idea abstracta que va concretándose en obra de arte. Pero uno es el proceso de creación en el arte y otro el de su contemplación. Dice Collingwood:

Estamos, en realidad, suponiendo dos teorías diferentes de la experiencia estética, una para el artista y la otra para el público. La experiencia estética en sí misma, suponemos, es en ambos casos una experiencia puramente interna, que tiene lugar totalmente en la mente de la persona que la disfruta. Pero se supone que esta experiencia interna se encuentra en una doble relación con algo exterior o corpóreo. *a)* Para el artista, la experiencia interna puede ser externada o convertida en un objeto perceptible; aunque no hay razón intrínseca para que sea así. *b)* Para el público, hay un proceso inverso: la experiencia exterior aparece primero y ella es convertida en la experiencia interna que es lo único estético. Pero si la relación entre lo interno y lo externo es casual y fortuita en *a)*, ¿cómo puede ser indispensable en *b)*? Si la 'obra de arte' corpórea y perceptible es innecesaria para la experiencia estética en el caso del

¹⁰⁵ Collingwood, R. G. *Los principios del arte*, p. 268.

¹⁰⁶ Kant, I. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, p. 145.

¹⁰⁷ Lombardo, G. *La estética antigua*, p. 89.

¹⁰⁸ Platón. "Timeo o de la naturaleza", p. 311.

¹⁰⁹ Cassirer, E. *Antropología filosófica*, p. 229.

artista, ¿por qué debería ser necesaria en el caso del público? Si no auxilia de ningún modo a uno, ¿cómo puede auxiliar de algún modo al otro?¹¹⁰

Collingwood propone que las experiencias sensual-emocionales o psíquicas vividas por quien establece una relación contemplativa estética “son transmutadas en una experiencia imaginativa total idéntica a la del pintor.”¹¹¹ Este es un asunto de enorme complejidad que Collingwood yerra en su tratamiento. Aquí se hace evidente la utilidad de la categoría *modos de apropiación de lo real* que está ausente en la racionalidad de Collingwood. El arte es uno de esos modos de apropiación de lo real. Solo el artista puede apropiarse lo real de ese modo pero, al igual que un científico puede comprender una apropiación religiosa o empírica o un religioso una apropiación científica (Santo Tomás, por ejemplo), un no artista puede vivir la experiencia estética sin llegar a hacer arte. El científico construye una teoría sin importarle que ésta sea comprendida o no por sus colegas o por “el público”. Del mismo modo procede el teólogo o el inventor y también así lo hace el artista. Durante el proceso de construcción del invento, de la teoría o de la obra de arte está completamente ausente la preocupación de su entendimiento por otros, no así cuando de su socialización se trata. El proceso que equivocadamente Collingwood “resuelve” con la aceptación del artista de expresar emociones que comparte con su público, realmente se debe a la comunión de algunos referentes tanto artísticos como de otra naturaleza entre el artista y su público.

Dice Collingwood:

En tanto que el artista siente todo esto (y en el artista que no lo sintiera no habría la necesidad de publicar su obra), lo siente no sólo después de que su obra está completa, sino desde su principio y durante su composición. El público se halla constantemente presente ante él como un factor en su trabajo artístico...¹¹²

Esto es falso. El artista es la cumbre de la individualidad. No es su público el que está con él en el proceso de creación; en él está la sociedad que lo constituyó como sujeto. En el arte el artista dialoga con quien contempla su obra a través de ella. Es decir, el artista habla por medio de su obra; la obra es un texto que, como el alma platónica, contiene la totalidad grabada pero que de ella sólo se lee lo que el lector proyecta en ella. Su contenido pareciera ser variante en cuanto genera múltiples lecturas, tantas como es leída, se trate o no de sujetos diferentes. Así sucede en la pintura, la literatura, la escultura, etc. en donde hay sujeto (artista), hay objeto (la obra) y hay sujeto (espectador), pero no sucede así con la apropiación paisajística en la que no hay artista; hay sujeto y hay objeto pero este objeto habla a través del sujeto.

Collingwood insiste:

Si el arte no es una clase de artesanía sino la expresión de la emoción, esta distinción de clase entre artista y público desaparece. Porque el artista tiene un público sólo cuando la gente lo oye expresarse, y comprende lo que le oye decir. Ahora bien, si una persona dice algo para tratar de expresar lo que tiene dentro de ella, y otra lo oye y lo entiende, quien lo oiga y lo entienda tiene una misma cosa dentro de sí.¹¹³

¹¹⁰ Collingwood, R. G. *Los principios del arte*, p. 280.

¹¹¹ Collingwood, R. G. *Los principios del arte*, p. 286.

¹¹² Collingwood, R. G. *Los principios del arte*, p. 292.

¹¹³ Collingwood, R. G. *Los principios del arte*, p. 115.

Parece asistir la razón a Collingwood pero no es así. Tanto en el artista como en quien contempla su obra existe la facultad de ver, de oír y de captar lo bello pero, la experiencia se realiza con la facultad y los referentes integrados a la conciencia de uno y otro. Se ve, se oye y se entiende como la conciencia construye no como la cosa es en la exterioridad, por lo que no necesariamente posee el mismo sentido y significado en el creador y en quien contempla. Finalmente no se comunican las emociones sino su descripción.

Dice Collingwood más adelante:

Lo que se dice aquí de la expresión de pensamientos es igualmente verdadero de la expresión de emociones. Si un poeta expresa, por ejemplo, una cierta clase de temor, los únicos oyentes que pueden entenderlo son aquellos capaces de experimentar esa clase de miedo ellos mismos. Por lo tanto, cuando alguien lee y entiende un poema, no solamente entiende la expresión de las emociones del poeta, sino que expresa también sus propias emociones en las palabras del poeta, que así se han convertido en sus propias palabras. Como dice Coleridge, sabemos que un hombre es un poeta por el hecho de que hace de nosotros poetas. Sabemos que expresa sus emociones por el hecho de que nos da oportunidad de expresar las nuestras.

En consecuencia, si el arte es la actividad de expresar emociones, el lector es tan artista como el escritor. No hay distinción de clase entre artista y público. Aunque no quiera decir que no hay ninguna distinción. [...] la diferencia entre el poeta y su público radica en el hecho de que, aun cuando ambos hacen la misma cosa, es decir, expresar esta emoción particular con estas palabras particulares, el poeta es un hombre que puede resolver por sí mismo el problema de expresarla, en tanto que el público puede expresarla sólo cuando el poeta le ha enseñado a hacerlo.¹¹⁴

El proceso de entendimiento y comunicación de emociones está determinado por la posesión de referentes en común. Esto sucede entre contempladores, entre creadores y ente contempladores y creadores. La comunicación entre creador y contemplador no es descriptiva sino vivencial. Quien contempla entra en un estado sentimental y emocional realmente vivido y no imaginado a partir de una descripción. La universalidad de la obra de arte implica su potencialidad de generar múltiples sentimientos y emociones entre muchos contempladores, más ello no implica que los sentimientos y las emociones generadas entre los diferentes individuos sean las mismas. Cada uno construye su sentimiento y su emoción de conformidad con la estructura de su conciencia si bien, participa de algunos referentes que están en la conciencia de todos los demás y que son los activados por la obra de arte.

El objeto de arte es forma y lo que se contempla lo es también. Dice Aristóteles: “Las producciones del arte son aquellas cuya forma está en el espíritu y por forma entiendo la esencia de cada cosa, su sustancia primera.”¹¹⁵ Desde esta perspectiva, en la conciencia del sujeto aparece la forma que es la esencia de cada cosa y luego se produce. Sin embargo, la forma se construye con la imaginación y en la imagen se unen rasgos de lo real con lo ficticio en tanto referentes constitutivos de la conciencia.

Muchos de los referentes activados en el proceso de creación artística son compartidos por sujetos poseedores de formas de conciencia diferentes a la artística, y a ello se debe la comunicabilidad de sentimientos y emociones entre el artista y quien contempla su obra y a la facultad humana de juzgar lo bello. El arte no muestra las formas “en su verdadera figura” dado

¹¹⁴ Collingwood, R. G. *Los principios del arte*, p. 116.

¹¹⁵ Aristóteles. *Metafísica*, p. 149.

que la verdad no pertenece al modo artístico de apropiación de lo real. Todas las formas son forma y poseen el mismo estatuto pues pertenecen a la captación sensorial. Algunas de estas captaciones sensoriales activan sentimientos estéticos y se trata de lo bello natural o del arte.

Dice Schelling que “quien ha captado la esencia no puede tener la rudeza y la severidad en la forma, pues ella es la condición de la vida.”¹¹⁶ ¿Cuál forma: la del objeto motivo o la de la obra de arte? El pintor tiene ante sí un objeto que percibe de manera visual y además olfativa-auditiva-gustativa. La percepción visual es la importante. Percibe la forma del objeto. La forma del objeto es expresión de su esencia la cual puede o no ser captada por el pintor. El cuadro expresa las emociones vividas por el pintor al crearlo y éstas pudieron ser generadas o no por el objeto y expresar o no su esencia en el cuadro. En todo caso lo que importa no es el objeto sino el cuadro cuya forma expresa una esencia que genera emociones en los sujetos que lo contemplan.

Dice Hegel:

Si asignamos al arte lugar tan elevado, no hemos de olvidar, sin embargo, que ni por su contenido ni por su forma es la manifestación más alta, la expresión última y absoluta en que la verdad se revela al espíritu. Por lo mismo que está obligado a revestir sus concepciones de una forma sensible, su esfera es limitada: no puede alcanzar más que un grado de la verdad.¹¹⁷

Para Hegel el arte es absolutización de la forma en la universalización de la sensación, por lo que no expresa el concepto de la cosa pues eso sólo puede hacerlo la teoría. La forma es expresión total del objeto; en el arte reina la forma.¹¹⁸ El arte logra la indiferenciación de lo real y lo ideal pero no la identidad suprema que sólo es alcanzada por la teoría.¹¹⁹ El arte consigue la indiferencia entre lo ideal y lo real en lo creado, más no se trata de una síntesis de lo universal en lo concreto como sucede con el concepto en la teoría.

En Schelling y en Hegel la absolutización del arte proviene de su sustracción del tiempo, su inmutabilidad y del carácter universal de su belleza que la torna absolutamente verdadera. La obra de arte no es absolutamente verdadera, es absolutamente bella. La belleza es absoluta como concreción de la idea y la materia en el objeto. Pero Schelling insiste en la exigencia expresiva de la esencia en el arte.¹²⁰

Dice Antich:

El artista, según Schelling, debe alejarse del producto de la naturaleza para elevarse hasta la fuerza que lo crea y apoderarse, espiritualmente, de esta fuerza: así el artista se lanza a la región de los conceptos puros (esos conceptos que no son los del entendimiento, sino las *ideas estéticas*, tal como quedan definidas en la caracterización kantiana) y sólo entonces devuelve a la naturaleza el producto de su actividad. Así, el artista rivaliza con el espíritu de la naturaleza, puesto que ha accedido a lo que está más allá de las formas de las cosas: su esencia, lo universal. Es esto lo que expresa, como algo absoluto e infinito, en la obra de arte, siempre con nuevas formas.¹²¹

¹¹⁶ Schelling, F. *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, pp. 41-42.

¹¹⁷ Hegel, G. W. F. *Estética I*, p. 81.

¹¹⁸ Schiller, F. *La educación estética del hombre*, pp. 115-116.

¹¹⁹ López-Domínguez, V. “Estudio Preliminar”, p. XXIV.

¹²⁰ Schelling, F. *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, p. 50.

¹²¹ Antich, X. “Caligrafías en el paisaje. Divagaciones estéticas en torno a algunas prácticas del *land art*”, p. 183.

Es muy contradictorio este planteamiento. Si, de acuerdo con Kant, el genio es dado por la naturaleza, el artista está ejerciendo una facultad natural fundida con los referentes aportados por la sociedad en la que se constituyó su forma artística de conciencia. El artista se aleja de los productos inmediatos de la naturaleza y crea ejerciendo el genio que la naturaleza le donó. Su genio es espíritu de la naturaleza y, por tanto, una de sus formas de realización.

Ubicado en el terreno de la cognición, Díaz-Polanco afirma:

Por una parte, “las cosas” tienen una doble expresión: lo *aparente* y lo *esencial*. Por otra parte, esa apariencia fenoménica es frecuentemente la forma *inversa* de la sustancia real. Esta inversión tiene una función precisa entonces: ocultar, enmascarar la realidad de las cosas.¹²²

La esencia no “está más allá de las formas” y, si así fuera, la obra de arte es forma estética liberada de su contradicción hegeliana con la esencia. Es la forma pura de lo bello universal y absoluto. Surge la pregunta: ¿en la experiencia estética las cosas están en su apariencia o en su esencia? Se trata de un falso problema: la esencia y la apariencia son un problema de la cognición y no de la creación artística. En Hegel la forma es la exteriorización del contenido y el contenido la interiorización de la forma; la esencia posee una apariencia determinada y toda apariencia corresponde a una esencia¹²³ aunque, finalmente, la esencia y la apariencia del objeto son problema del sujeto cognoscente y no del objeto a quien tal diferenciación lo tiene sin cuidado. La apariencia y la esencia del objeto están en el sujeto en una experiencia cognitiva sea ésta empírica o teórica, pero resulta inconmensurable en una experiencia estética. “Así, muy lejos de ser simples apariencias puramente ilusorias, las formas del arte encierran más realidad y verdad que las existencias fenomenales del mundo real. El mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y el de la historia.”¹²⁴

En el arte la apariencia no es ilusoria; la obra de arte es esa apariencia en sí semejante a la idea. Es la esencia realizada, libre, armónica. Así sucede, por ejemplo, en la conversión del territorio en paisaje. El paisaje como personaje de la obra alcanza el absoluto. Dice Miró:

En el cine, toda acción se desarrolla en un escenario, en una localización. En las artes plásticas, en la pintura, el género del paisaje es aquel en que la representación de un territorio se ha liberado de toda contingencia narrativa: ése es el momento álgido en que el paisaje emerge y se desarrolla con toda su plenitud. La liberación del paisaje como fondo de una escena, es decir, como escenario, a favor de la representación del paisaje sin pretexto narrativo, es decir, autónomo, es lo que posibilita la pintura de paisaje tal y como la reconocemos hoy.¹²⁵

Las cosas particulares en tanto totalidades concretas contienen lo universal en lo ideal. La obra de arte es totalizadora; el objeto no se puede fragmentar.¹²⁶ De igual modo, en la experiencia paisajística el territorio visualizado no se puede fragmentar porque cualquier fracción u objeto de un territorio por sí sólo es ajeno al todo, como sucede en toda experiencia estética.

¹²² Díaz-Polanco, H. “Teoría y categorías en Marx, Durkheim y Weber”, p. 58.

¹²³ Hegel, G. W. F. *Estética I*, p. 80.

¹²⁴ Hegel, G. W. F. *Estética I*, p. 80.

¹²⁵ Miró, N. “La dimensión filmica del paisaje”, p. 260.

¹²⁶ Schelling, F. *Filosofía del arte*, p. 5.

Lo bello natural es finito, lo bello artístico es infinito. La belleza natural es finita temporal y espacialmente, inconsciente y ciega porque el objeto no se sabe ni siquiera a nivel de existencia en sí, mucho menos dotado de belleza. Para Schelling la belleza es plasmación de lo infinito en lo finito, la concreción de lo absoluto y el arte es el arquetipo de la belleza.¹²⁷ Así lo piensa también Hegel: "...las creaciones del arte son superiores a las producciones de la naturaleza. Ninguna existencia real expresa lo *ideal* como lo hace el arte."¹²⁸

Lo bello natural encarna en objetos individuales y particulares. Las obras de arte también son objetos individuales y particulares pero éstos encarnan lo general en lo concreto. En la obra de arte individual se condensa la universalidad de lo bello, mas no la multiplicidad de objetos aludidos en ella. Es arte cuando la obra expresa lo absoluto, la totalidad en lo concreto y lo universal en lo particular. La belleza de un objeto de arte expresa la universalidad de la idea de lo bello en una totalidad concreta: es absoluta.¹²⁹

Pero la concepción hegeliana de lo bello conlleva un complejo problema. Para Hegel las tres formas principales del arte son la simbólica, la clásica y la romántica.¹³⁰ La forma simbólica aparece en el momento subjetivo de despliegue del espíritu universal, "...la idea busca su verdadera expresión en el arte, sin hallarla, porque siendo todavía abstracta e indeterminada, no puede crearse una manifestación externa conforme con su verdadera esencia."¹³¹ La forma clásica corresponde al espíritu objetivo y alcanza "...el arte su perfección, en cuanto se ha realizado el acuerdo perfecto entre la idea, como individualidad espiritual, y la forma, como realidad sensible y corporal. Toda hostilidad entre los dos momentos ha desaparecido, para dar lugar a una perfecta armonía."¹³² La forma romántica en la transición del espíritu objetivo al absoluto. Dice Hegel:

En la forma clásica, en efecto, a pesar de su generalidad, el espíritu se revela con un carácter particular, determinado; no escapa a lo finito. [...] En cuanto la idea de lo bello se percibe como el espíritu absoluto o infinito, no se halla por lo mismo más completamente realizada en las formas del mundo exterior, para refugiarse en sí misma. Esto es lo que proporciona el tipo de *la forma romántica*. No bastando ya la representación sensible, con sus imágenes tomadas del mundo exterior, para expresar la libre espiritualidad, la forma se hace extraña e indiferente a la idea. De suerte que el arte romántico reproduce de este modo la separación del fondo y de la forma por el lado opuesto al simbólico.¹³³

Si el arte y la ciencia son absolutos están fuera de lo concebido en cualquier momento del despliegue del espíritu como subjetividad y objetividad y, sin embargo, el arte clásico y la teoría son creados por los griegos clásicos y la religión es una creación anterior a ellos. Para Hegel el arte, la religión y la teoría pertenecen al absoluto y, por tanto, se podría considerar que sólo hasta que el espíritu se despliega históricamente hasta al nivel absoluto éstas aparecen. Pero no es así. Todos los modos de apropiación de lo real se van constituyendo paulatinamente a lo largo de la historia y es hasta la aparición histórica de la conciencia religiosa que se define la forma empírica por antonomasia. Después, con los griegos se define la forma artística y después la teórica, sin

¹²⁷ Schelling, F. *Filosofía del arte*, p. 19.

¹²⁸ Hegel, G. W. F. *Estética I*, p. 88.

¹²⁹ Schelling, F. *Filosofía del arte*, p. 37.

¹³⁰ Hegel, G. W. F. *Estética I*, pp. 192-194.

¹³¹ Hegel, G. W. F. *Estética I*, p. 192.

¹³² Hegel, G. W. F. *Estética I*, p. 193.

¹³³ Hegel, G. W. F. *Estética I*, pp. 193-194.

embargo, durante la Edad Media adquiere plenitud la conciencia religiosa, durante el siglo quince la conciencia artística y en el siglo dieciséis la conciencia teórica.

Dice Hegel:

En resumen, el *arte simbólico* busca esta unidad perfecta de la idea y de la forma exterior. El *arte clásico* la *encuentra* para los sentidos y la imaginación en la representación de la individualidad espiritual; el *arte romántico* la *excede* en su espiritualidad infinita, que se eleva por [en]cima del mundo visible.¹³⁴

El arte es trascendental porque convierte en infinito a lo finito, a lo cambiante en imperecedero y absoluto, todo condensado en lo concreto y finito.

EXPERIENCIA ESTÉTICA Y EXPERIENCIA TEÓRICA.

Schiller construye el andamiaje que posteriormente permite a Schelling y Hegel transitar de la subjetividad sensualista al absoluto. Afirma:

La belleza, es, pues, para nosotros, un *objeto*, porque la reflexión es la condición dentro de la cual tenemos una sensación de ella; pero al mismo tiempo es un *estado de sujeto*, porque el sentimiento es la condición dentro de la cual tenemos una representación de ella. Es, pues, forma, porque la contemplamos; pero al mismo tiempo es vida, porque la sentimos. En una palabra: es a la vez un estado nuestro y un acto nuestro.¹³⁵

Schiller concibe lo bello como objeto y como sentimiento. Como todo objeto, lo bello forma parte de la reflexión y se coloca fuera del sujeto; como todo sentimiento, lo bello se encuentra en la sensibilidad. El acuerdo entre sensibilidad y razón es lo bello.

Respecto a la forma romántica, Hegel dice:

En la forma clásica, en efecto, a pesar de su generalidad, el espíritu se revela con un carácter particular, determinado; no escapa a lo finito. [...] En cuanto la idea de lo bello se percibe como el espíritu absoluto o infinito, no se halla por lo mismo más completamente realizada en las formas del mundo exterior, para refugiarse en sí misma. Esto es lo que proporciona el tipo de *la forma romántica*. No bastando ya la representación sensible, con sus imágenes tomadas del mundo exterior, para expresar la libre espiritualidad, la forma se hace extraña e indiferente a la idea. De suerte que el arte romántico reproduce de este modo la separación del fondo y de la forma por el lado opuesto al simbólico.¹³⁶

Según Bénard, es en el idealismo objetivo cuando el arte adquiere conciencia de sí¹³⁷ como "...armonía de los dos principios de la existencia: de la *idea* y de la *forma*, de la *esencia* y de la *realidad*, de lo *invisible* y de lo *visible*."¹³⁸ Es la idea concreta, la idea dotada de contenido que aparece en la forma exterior o sensible; la forma como exteriorización del contenido; lo ideal

¹³⁴ Hegel, G. W. F. *Estética I*, p. 194.

¹³⁵ Schiller, F. *La educación estética del hombre*, p. 135.

¹³⁶ Hegel, G. W. F. *Estética I*, pp. 193-194.

¹³⁷ Bénard, C. "La estética de Hegel", p. 21.

¹³⁸ Bénard, C. "La estética de Hegel", p. 23.

hecho forma. Schelling y Hegel elevan la idea de lo bello al absoluto; por fin se unen subjetividad y objetividad en el nivel superior alcanzado por el espíritu: el absoluto.

Bénard participa de la concepción de que hay teorías que comprenden y superan a las anteriores. Según esta concepción, Kant contiene y supera toda la filosofía construida con anterioridad a él; Hegel y Marx hacen lo mismo. Esta manera de pensar no considera la racionalidad con la que los discursos teóricos son construidos. Dice respecto a la estética de Hegel:

¿Cuál es su valor? No dudamos en declararla verdadera, superior al menos a todas las que le han precedido. En ella se resumen todos los progresos de la ciencia de lo bello. Creemos que explica todas las formas de la belleza física, intelectual, moral, que se aplica al arte o a la teoría de las artes, en todos los grados, en todas las especies. Hay más: contiene y explica las otras definiciones tan numerosas y variadas que se han dado de lo bello. Cada una es verdadera a su modo, pero no percibe más que uno de los aspectos, uno de los lados de la belleza y en él se detiene; viene a ser falsa por su estrechez y su exclusivismo.¹³⁹

Según esto, la estética hegeliana comprende y supera todo lo pensado con anterioridad sobre lo bello; es la síntesis del arte figurativo y clásico contenido en su forma superior romántica. Hay un fondo en el discurso de Bénard y en la concepción de Hegel: es la idea que históricamente se va perfeccionando abriéndose paso entre formas inferiores anteriores de su constitución. La comprensión en lo bello absoluto del bello subjetivo y del bello objetivo, no es más que el momento en el que el espíritu logra hacer consciencia absoluta de lo bello como arte.

Sin embargo, es necesario tomar en cuenta que la postura de Bénard es construida con la racionalidad hegeliana, por lo que no es más que una autovaloración filosófica que conduce siempre a la más alta calificación. Afirmar que la teoría hegeliana de lo bello es superior a la kantiana porque accede al objeto y lo une al sujeto implica aceptar la existencia de lo real y la posibilidad de conocer la cosa en sí, tal como lo hace Platón. Así, la idea es lo verdadero porque es el contenido absoluto de la finitud objetual. Acceder cognitivamente al objeto en sí conduce a sintetizar la idea subjetiva con el objeto concreto en el concepto, tornando la idea subjetiva en idea absoluta. Hegel enuncia la elevación de lo bello a la objetividad, es decir, del objeto belleza, pero la contradicción emerge cuando tal objeto requiere de la existencia de otro objeto del cual es atributo. El objeto bello requiere de un cuadro, de un sonido; el objeto bello requiere del objeto rosa para ser objeto.

Dice De Crousaz:

Un árbol es un árbol, un caballo es un caballo, es lo que es absolutamente en sí mismo, y sin necesidad de compararlo con ninguna otra parte del universo. No ocurre lo mismo con la Belleza, este término no es absoluto sino que expresa la relación de los objetos que llamamos *Bellos* con nuestras ideas o con nuestros sentimientos, con nuestro entendimiento o con nuestro corazón o, por último, con otros objetos diferentes a nosotros mismos. De modo que, para fijar la idea de la Belleza, hay que determinar y recorrer detalladamente las relaciones a las que se atribuye ese nombre.¹⁴⁰

Hemos aceptado que el concepto es el contenido universal de lo concreto. Árbol, casa, hombre, etc. Pero, blanco, grande, bello son cualidades de múltiples objetos. La teoría se apropia del

¹³⁹ Bénard, C. "La estética de Hegel", p. 50.

¹⁴⁰ De Crousaz, J. P. *Tratado de lo bello*, p. 55.

concepto del objeto, pero lo bello es apropiado en un objeto concreto. La pregunta es: ¿Se puede construir conceptos de las cualidades? Esto conduce a la siguiente pregunta: ¿Las cualidades son concretos conceptualizables? Como señala Kant:

Lo que hace esta deducción tan fácil es que no hay que justificar la realidad objetiva de un concepto; porque la belleza no es concepto de objeto, ni el juicio del gusto un juicio de conocimiento. Todo lo que afirma este juicio, es que estamos fundados para suponer universalmente en todo hombre estas condiciones subjetivas de la facultad de juzgar que hallamos en nosotros, y que hemos subsumido exactamente el objeto dado bajo estas condiciones.¹⁴¹

El objeto puede ser concebido de cualquier manera y todas las maneras pueden presumir objetividad, es decir, correspondencia de lo pensado con lo real, menos una: aquella que considera que la cosa en sí es incognoscible, Kant. Sostener que Hegel llegó a la construcción del arte como bello absoluto porque une la subjetividad con la objetividad no es más que una ilusión teórica, ya que el alarde de posesión del absoluto es meramente pensado, como pensado lo es la imposibilidad cognitiva de la cosa en sí, del objeto como tal. Kant y Hegel piensan con racionalidades teóricas diferentes por lo que ninguna es capaz de comprender a la otra y mucho menos de superarla.

Para Hegel lo bello tiene vida sólo en la apariencia sensible y “llamamos belleza a la idea de lo bello. Lo bello debe, por tanto, ser concebido como *idea*, y al mismo tiempo como la *idea* bajo una forma particular, como el ideal.”¹⁴² Lo ideal pertenece a la razón y, como todo lo racional es real y todo lo real es racional, lo objetual aparece como absoluto en la idea. Pero

...hay una diferencia entre lo *verdadero* y lo *bello*. La verdad es la idea considerada en sí misma, en su principio general y en sí y pensada como tal. Porque no existe para la razón en su forma externa y sensible, sino en su carácter *general* y *universal*. Cuando la verdad se presenta inmediatamente al espíritu en la realidad externa y la idea permanece confundida e identificada con su apariencia exterior, entonces la idea no es solamente *verdadera*, sino *bella*. Lo bello se define, pues, la *manifestación sensible de la idea* (*das sinnliche Scheinen der Idee*).¹⁴³

La verdad pertenece a la cognición; la belleza al arte. La belleza es condensación exterior objetual de idea y realización; la verdad es pensamiento. Hegel cree resolver el problema planteado por Jean-Pierre de Crousaz “...de si los valores estéticos son valores objetivos, presentes en las obras o, más bien, sólo se trata de reacciones del hombre frente a ellas, reacciones que, en última instancia, son histórica y psicológicamente justificables pero, al fin y al cabo subjetivas, relativas y variables”,¹⁴⁴ uniendo artificialmente lo ideal verdadero platónico con la forma sensible aristotélica, aunque se trate de racionalidades teóricas inconmensurables.

Hegel en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* propone lo bello como exterioridad en la que el contenido se determina. Dice:

¹⁴¹ Kant, I. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, p. 118.

¹⁴² Hegel, G. W. F. *Estética I*, p. 115.

¹⁴³ Hegel, G. W. F. *Estética I*, pp. 116-117.

¹⁴⁴ De la Calle, R. “Introducción. Jean-Pierre de Crousaz: Entre el compromiso con la tradición y el ingreso en la modernidad”, p. 23.

La exterioridad sensible en lo bello, la forma de la inmediatidad como tal, es a la vez determinación de contenido; y Dios tiene en sí, a la vez con su determinación espiritual, aun la determinación de un elemento natural o de la existencia. Contiene la llamada unidad de la naturaleza y del espíritu —esto es, la inmediata, la forma de la intuición—; no ya la unidad espiritual, en la cual lo natural sería puesto solamente como algo ideal y superado, y el contenido espiritual estaría en relación sólo con sí mismo.¹⁴⁵

Aun cuando el absoluto se encontrara condensado en la obra de arte, la obra de arte aparece en el sujeto de conformidad con la figura de pensamiento por él construida, independientemente de cómo sea en sí. La forma del objeto está en el sujeto; el contenido adquiere la forma del continente. Sin embargo, Hegel afirma: “La idea de la belleza y del arte [...], está en la unión y armonía de dos términos que aparecen en el pensamiento separados y opuestos: lo *ideal* y lo *real*, la *idea* y la *forma*, etc.”¹⁴⁶

De Crousaz ya había planteado la síntesis en lo concreto de lo ideal y lo real, de las ideas y el sentimiento proporcionado por un objeto bello.¹⁴⁷ Hegel acepta el planteamiento de Schiller de que “lo *bello* se ofrece de este modo como el desarrollo simultáneo de lo *racional* y de lo *sensible* unidos y compenetrados, y esta unión constituye efectivamente la verdadera realidad”¹⁴⁸ y, por la otra, coloca el arte como segunda forma del espíritu absoluto cuya completitud se alcanza hasta

...la tercera forma del espíritu absoluto, [que] es la filosofía o la razón libre, cuyo propio fin es concebir, comprender por la inteligencia sola lo que por otra parte se da como sentimiento o como representación sensible. En ella se encuentran reunidos los dos aspectos del arte y de la religión, la objetividad y la subjetividad, pero transformados, purificados y alcanzando el grado supremo, donde el objeto y el sujeto se confunden, y en que el pensamiento lo percibe tras la forma del pensamiento.¹⁴⁹

Hegel sostiene después:

En lo bello, la forma sensible no es nada sin la idea. Los dos elementos de lo bello son inseparables. He aquí por qué, desde el punto de vista de la razón lógica o de la abstracción, lo bello no puede comprenderse. La razón lógica (*Verstand*) no abarca jamás sino uno de los aspectos de lo bello: se queda en lo finito, lo exclusivo y lo falso. Lo bello, por el contrario es en sí mismo infinito y libre.¹⁵⁰

Hegel concibe a la razón libre como forma superior del espíritu absoluto y en ella encuentra comprendida y superada la objetividad y la subjetividad, la religión y el arte transformadas en pensamiento que se piensa. Del mismo modo, el espíritu objetivo comprende y supera la subjetividad transformada. La comprensión y superación de formas anteriores por el espíritu universal aparece como conciencia actual encarnada diferencialmente en los sujetos en multitud de niveles de despliegue, es decir, en el presente aparecen conciencias cuyo contenido es el alcanzado en un momento determinado por el espíritu universal en su despliegue histórico,

¹⁴⁵ Hegel, G. W. F. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p. 368.

¹⁴⁶ Hegel, G. W. F. *Estética I*, p. 97.

¹⁴⁷ De Crousaz, J. P. *Tratado de lo bello*, p. 133.

¹⁴⁸ Hegel, G. W. F. *Estética I*, p. 99.

¹⁴⁹ Hegel, G. W. F. *Estética I*, p. 113.

¹⁵⁰ Hegel, G. W. F. *Estética I*, p. 117.

conjugándose en él referentes de distintos modos de apropiación de lo real pero asumiendo una forma determinada de conciencia. Así, el modo teórico de apropiación (la razón lógica) es incapaz de comprender lo bello aunque la conciencia teorizante contenga referentes artísticos, del mismo modo que la experiencia estética es libre de toda cognición aunque en la conciencia del artista y de quien contempla su obra haya referentes teóricos.

Diderot, precursor de Kant reflexiona la existencia del sentido interno de lo bello así:

Por ello es por lo que afirmo que Hutcheson y sus seguidores se esfuerzan en establecer la necesidad del *sentido interno de lo bello*, pero sólo consiguen demostrar que hay algo oscuro e impenetrable en el placer que nos causa lo *bello*, que este placer parece independiente del conocimiento de las relaciones y de las percepciones, que la preocupación por lo útil nada tiene que ver con ello y que provoca entusiasmos que ni las recompensas ni las amenazas pueden atenuar.¹⁵¹

Posteriormente confirma y precisa el planteamiento: “Hemos puesto en evidencia, dicen, la necesidad de un *sentido propio* que nos advierta, a través del placer, de la presencia de lo *bello...*”¹⁵² La crítica de Diderot a Hutcheson implica múltiples cuestiones. i) ¿Se trata de un sentido diferente a los cinco señalados por Aristóteles o de un sentido oculto que se alimenta de la información proporcionada por las sensaciones ante la percepción de lo bello? ii) ¿Por qué el mismo objeto parece bello a determinados sujetos y a otros no? Esto implica la negación del absoluto, es decir, de la existencia de lo bello en la cosa, relativizándolo a los contenidos de la conciencia de determinados sujetos que son proyectados en el objeto. Los animales no están dotados de ese sentido y podrían estar dotados de otros que el humano no posee. Sin embargo, como el mismo Diderot señala, el *sentido interno de lo bello* sería un constructo social no biológico porque los niños no lo poseen y muchos sujetos nunca llegan a poseerlo. iii) Lo bello ontológicamente está en el objeto y no es percibido por los sujetos no dotados de los referentes requeridos para ello.

De Crousaz reconoce el carácter ontológico de lo bello y la facultad humana para juzgarlo. Dice: “Hay, pues, una belleza independiente del sentimiento y nuestro Espíritu encierra principios especulativos que nos enseñan a decidir, con sangre fría, si un objeto es bello o si no lo es.”¹⁵³ Diderot participa también de esta concepción y, refiriéndose a planteamientos de San Agustín señala:

¿No hay que reconocer, acaso, que existe, por encima de nuestros espíritus, una cierta unidad original, soberana, eterna, perfecta, que es la regla esencial de lo *bello* y que es lo que buscáis en la práctica de vuestro arte? De lo que San Agustín concluye en otra obra, que *es la unidad lo que constituye, por así decirlo, la forma y la esencia de lo bello de toda índole.*¹⁵⁴

Worringer establece claramente la diferencia entre la estética de lo bello natural y la estética del arte.¹⁵⁵ La apropiación paisajística de un territorio bello es objeto de la estética de lo bello

¹⁵¹ Diderot, D. *Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello*, p. 37.

¹⁵² Diderot, D. *Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello*, p. 39.

¹⁵³ De Crousaz, J. P. *Tratado de lo bello*, p. 60.

¹⁵⁴ Diderot, D. *Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello*, p. 29.

¹⁵⁵ Worringer, W. *Abstracción y naturaleza*, p. 17.

natural; ese territorio representado en un cuadro, fotografiado o descrito literariamente es objeto de la estética del arte.

Las teorías científicas son andamiajes categórico-conceptuales de lo real, lo cual implica una manera de suponer la existencia de lo real y de estudiarlo. Dicho de otra manera, una teoría científica del arte implica una concepción de qué es arte y cómo estudiarlo de modo tal que, al abocarse al estudio de la producción artística de una época sólo se percibe lo que corresponde con la teoría y lo percibido es estudiado con la racionalidad que a esa teoría corresponde. Sería necesario que una teoría estética determinada sea capaz de conocer los supuestos de la producción artística estudiada y esto sólo sucede cuando la racionalidad de la teoría corresponde con el afán estético de la experiencia artística del creador de la obra estudiada.

Collingwood acertadamente señala:

Las palabras “belleza” y “bello”, como se usan realmente no tienen ninguna implicación estética. Hablamos de una bella pintura o de una bella estatua pero esto sólo significa una pintura o una estatua admirable o excelente. [...] Estas frases no expresan una actitud estética en la persona que las usa hacia la jugada o la demostración; expresan una actitud de admiración para una cosa bien hecha, trátase de una actividad estética, una actividad intelectual o una actividad corporal.”¹⁵⁶

Dicho de otra manera, experiencias empíricas, mágico-religiosas o teóricas son denominadas “bellas” cuando debería llamárseles admirable, excelente o deseable. La obra de arte, en cambio, es realización plena de la idea de lo bello condensada en un objeto concreto exterior al sujeto, por lo que es el arte el objeto de estudio de la Estética y no la belleza. Hegel plantea que el dominio de la Estética es sobre todo lo bello en el arte, porque el arte es plenitud de lo bello, su realización plena, por lo que la consideración de lo bello ha de realizarse con los criterios del arte.¹⁵⁷ “Lo bello en la naturaleza no entra en aquél [en el arte] sino como forma primera de lo bello.”¹⁵⁸ Lo bello natural es la primera forma de lo bello. El arte es la realización plena y pura de lo bello.

Hoy día lo bello es el arte. Para los griegos lo bello está escindido del arte. El arte es artesanía, por lo que habría arte defectuoso, de mediana calidad, etc. “Los antiguos mantienen separadas la esfera de lo bello y la esfera del arte y, al dotar a la belleza de un fundamento ontológico, buscan sus manifestaciones en la naturaleza, especialmente en el cuerpo del hombre, el más noble entre los seres que habitan la naturaleza.”¹⁵⁹ El fondo ontológico de la controversia Platón-Aristóteles en el arte parte de la inconmensurabilidad entre las racionalidades creadas por ellos. Si las sensaciones son falsas y el arte es percibido sensorialmente, es falso. Por lo contrario, si las sensaciones son el punto de partida del conocimiento, ellas son portadoras de lo verdadero incipiente desarrollado plenamente en la universalización racionalizada.

En la producción científica se dan procesos de paradigmización de teorías; en la producción artística cada artista encarna una manera de hacerlo en crisis permanente ya que cada obra de arte es única y esto incluye a los productos de otros y a los propios. En la producción artística no hay paradigmas. El arte es un modo de apropiación de lo real distinto a los demás. Las teorías científicas son enunciados que expresan la estructura o el comportamiento de un objeto o fenómeno determinados. Conllevan una concepción ontológica y otra epistemológica. Así, una

¹⁵⁶ Collingwood, R. G. *Los principios del arte*, p. 44.

¹⁵⁷ Hegel, G. W. F. *Estética I*, p. 75.

¹⁵⁸ Hegel, G. W. F. *Estética I*, p. 130.

¹⁵⁹ Lombardo, G. *La estética antigua*, pp. 17-18.

teoría científica del arte, es decir, una teoría estética, caracteriza las obras de arte de modo tal que todos los objetos que posean las características enunciadas por la teoría son arte.

Evidentemente existen diferentes teorías estéticas que enuncian características diferentes de los objetos de arte, incluso, que establecen de diferente manera la experiencia estética. Desde una teoría determinada, por ejemplo, sólo se ha hecho arte en Occidente a partir de los clásicos, por lo que lo realizado en otros lugares del mundo y lo realizado en Occidente antes de los clásicos no es arte. ¿Qué es? Es artesanía, es imitación, es instrumento práctico o religioso. Se puede argüir que, entonces, se requiere de una teoría cuya caracterización del arte sea tan general que abarque las expresiones creativas bellas de toda la historia de la humanidad y de todas sus comunidades. Una teoría así no podría resolver el problema de las condiciones en las que se da la experiencia artística dada la diversidad de situaciones.

La investigación científica pretende objetividad; la experiencia estética posee carácter subjetivo. La construcción teórica estética no es capaz de expresar experiencias artísticas dado que éstas son inexpresables racionalmente. Las experiencias artísticas vividas por un esteta expresadas apropiadamente pueden ser arte, interpretadas, son teoría. Finalmente, la teoría adquiere la estructura de andamiaje categórico-conceptual libre de emociones, las cuales son propias de la apropiación artística.

No es posible saber qué es la cosa en sí; se sabe lo que es en relación al sujeto. Por otra parte, es conveniente diferenciar la teorización del arte de la producción artística. La teorización permite inteligir la experiencia artística pero no vivirla. La inteligibilidad de la experiencia artística es una experiencia teórica que jamás se convierte en experiencia artística. La teorización de experiencias artísticas se realiza con andamiajes categórico-conceptuales determinados que no necesariamente corresponden con la temporalidad de la experiencia artística analizada ni con su filiación filosófica.

7. CONCLUSIONES E IMPACTO DE LA INVESTIGACIÓN.

Conclusiones.

El camino que lo bello ha seguido en la historia es el mismo que el andado por la conciencia. En el punto de partida lo bello es considerado un atributo de las cosas, de la naturaleza; luego es depositado en el sujeto y; por último, es absolutizado en el arte.

Toda experiencia está asociada a un modo de apropiación de lo real y se cancela con la intromisión de una experiencia propia de otro modo de apropiación. La experiencia estética no podría ser la excepción, independientemente de que ésta sea creativa o contemplativa como sucede con la apropiación paisajística del territorio. En experiencias consustanciales a la forma de la conciencia se activan referentes de todos los modos de apropiación de lo real, en tanto que en experiencias no consustanciales sólo se activan los referentes del modo de apropiación al que la experiencia corresponde. En la experiencia estética contemplativa se activan los referentes artísticos articulados con la facultad de juicio estético: el objeto es bello si un sujeto lo capta así.

El arte es ejercicio de la facultad de crear lo bello que históricamente se va realizando hasta alcanzar su plenitud. Inicia como imitación de lo bello natural, luego lo idealiza como equilibrio, armonía, simetría y perfección en el cuerpo humano y, por último, lo concreta en la obra de arte. La belleza natural es inferior a las creaciones del arte.

Los objetos ontológicamente no son bellos, ni la belleza es un contenido de la conciencia que se proyecta en las cosas. Lo bello se objetiva en la unidad relacional de la forma del objeto con los referentes estéticos poseídos por el sujeto, de ahí que el creador de la obra de arte no comunica a quien la contempla las emociones vividas en el proceso de creación, sino sólo aquellas que el espectador puede percibir con los referentes artísticos que posee. Quien contempla construye una imagen con lo que ve u oye con independencia de como la cosa es en la exterioridad, por lo que no necesariamente lo imaginado posee la misma forma y el mismo significado que en quien la creó.

El arte en tanto realización plena de la idea de lo bello es el objeto de estudio de la Estética; lo bello natural es objeto de la filosofía de lo bello. La ciencia de la Estética está sometida a las condiciones del modo teórico de apropiación de lo real, al igual que cualesquiera otras ciencias.

A diferencia de la ciencia, en el arte no hay paradigmas, es un modo de apropiación de lo real distinto a los demás. La inteligibilidad de la creación y de la contemplación artística no se torna experiencia estética, se mantiene siempre como experiencia teórica.

Impacto.

La investigación realizada atiende un ámbito poco explorado en México: el carácter estético de la apropiación paisajística. Dado que toda experiencia estética sea creativa o contemplativa está mediada por la facultad de juicio estético, lo bello adquiere un carácter central en su tratamiento. Los planteamientos contenidos en este escrito han sido incorporados en las investigaciones de tesis de dos doctorandos; los artículos resultantes de este trabajo incidirán en la discusión de las maneras de tratar lo bello natural y el arte y; del texto se extrajo material para impartir una conferencia internacional y presentar una ponencia internacional.

8. BIBLIOGRAFÍA.

- Afanasiev, Víctor. *Fundamentos de filosofía*, ed. Quinto Sol: México; 2000, 303 pp. ISBN: 9681500288.
- Antich, Xavier. “Caligrafías en el paisaje. Divagaciones estéticas en torno a algunas prácticas del *land art* en Nogué, Joan (Coord.). *El paisaje en la cultura contemporánea*, ed. Biblioteca Nueva: Madrid; 2008, Col. Paisaje y Teoría, pp. 169-190. ISBN: 978-8497428460.
- Aristóteles. *Ética nicomaquea*, ed. Losada: Buenos Aires; 2003, Col. Biblioteca de Obras Maestras del Pensamiento, trad. Patricio de Azcárate, 410 pp. ISBN: 950-03-9298-4.
- Aristóteles. *La política*, ed. Gernika: México; 2002, trad. Amelie Cuesta Basterrechea, 335 pp. ISBN: 970-637-102-8.
- Aristóteles. *Metafísica*, ed. Porrúa: México; 2007(17), Col. Sepan Cuántos, Núm. 120, 326 pp. ISBN: 978-970-07-5231-3.
- Bénard, Charles. “La estética de Hegel” en Hegel, G. W. F. *Estética I*, ed. Losada: Buenos Aires; 2008, Col. Biblioteca de Obras Maestras del Pensamiento, trad. Hermenegildo Giner de los Ríos, 584 pp. ISBN: 978-950-03-9611-0.
- Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica*. (Introducción a una filosofía de la cultura), ed. Fondo de Cultura Económica: México; 1982, 335 pp. ISBN: 9786071637352.
- Castoriadis, Cornelius. *Sujeto y verdad en el mundo histórico-social*, ed. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires; 2004, Seminarios 1986-1987, trad. Sandra Garzonio, 486 pp. ISBN: 950-557-6072.
- Chalmers, Alan F. *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?* (Una valoración de la naturaleza y el estatuto de la ciencia y sus métodos), ed. Siglo XXI: México; 2001(24), trad. Eulalia Pérez Sedeño y Pilar López Máñez, 243 pp. ISBN: 968-23-1516-6.
- Clemente de la Torre, Alberto. *Física cuántica para filósofos*, ed. Fondo de Cultura Económica: México; 2000, Col. La ciencia para todos, No. 178, 129 pp. ISBN: 968-16-6199-0.
- Cline, Bárbara Lovett. *Los creadores de la nueva física*, ed. Fondo de Cultura Económica: México; 1973, Col. Breviarios, trad. Juan Almela, 344 pp. Inglés. ISBN: 968-16-0475-X.
- Collingwood, Robin Georg. *Los principios del arte*, ed. Fondo de Cultura Económica: México; 1960, Sección de Obras de Filosofía, trad. Horacio Flores Sánchez, 316 pp. ISBN: 968-16-0217-X.
- Comte, Augusto. *La filosofía positiva*, ed. Porrúa: México; 2003(9), Col. Sepan Cuántos, Núm. 340, 344 pp. ISBN: 970-07-4263-6.
- Cornford, Francis. *La filosofía no escrita y otros ensayos*, ed. Ariel: Barcelona; 1974, Col. Pensamiento Contemporáneo, trad. Antonio Pérez Ramos, 237 pp. ISBN: 84-344-0745-0.
- De Crousaz, Jean Pierre. [1715] *Tratado de lo bello*, ed. Universitat de València: Valencia; 1999, Col·lecció estètica & crítica Núm. 12, trad. M. Ángeles Bonet, 190 pp. ISBN: 84-370-4158-9.
- De la Calle, Romà. “Introducción. Jean-Pierre de Crousaz: Entre el compromiso con la tradición y el ingreso en la modernidad” en De Crousaz, J. P. *Tratado de lo bello*, ed. Universitat de València: Valencia; 1999, Col·lecció estètica & crítica Núm. 12, trad. M. Ángeles Bonet, pp. 11-47. ISBN: 84-370-4158-9.
- Demócrito. “Fragmentos filosóficos de Demócrito. Pensamientos de Demócrates” en García-Bacca, Juan David [Comp.]. *Los presocráticos*, ed. Fondo de Cultura Económica: México; 2009, Col. Popular, trad. Juan David García Bacca, 352 pp. Español. ISBN: 978-96-8200-15-74.

- Díaz, José Luis. *El ábaco, la lira y la rosa*. (Las regiones del conocimiento), ed. Fondo de Cultura Económica: México; 2002, 268 pp. ISBN: 968-16-5127-8.
- Díaz-Polanco, Héctor. “Teoría y categorías en Marx, Durkheim y Weber”, pp. 47-81 en Bravo, Víctor, Héctor Díaz-Polanco y Marco A. Michel. *Teoría y realidad en Marx, Durkheim y Weber*, ed. Juan Pablos: México; 1997, pp. 47-81.
- Diderot, Denis. *Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello*, ed. Aguilar: Buenos Aires; 1981, Col. Iniciación Filosófica, trad. Francisco Calvo Serraller, 79 pp. ISBN: 84-03-52146-4.
- Guillen, Michael. *Cinco ecuaciones que cambiaron el mundo*, ed. Debolsillo: México; 2011, 280 pp. ISBN: 9786073121569.
- Guthrie, William Keith Chambers. *Los filósofos griegos*, ed. Fondo de Cultura Económica: México; 2011, Col. Breviarios, No. 88, trad. Fortino M. Torner del inglés, 164 pp. ISBN: 978-968-16-4527-4.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética I*, ed. Losada: Buenos Aires; 2008, Col. Biblioteca de Obras Maestras del Pensamiento, trad. Hermenegildo Giner de los Ríos. 584 pp. ISBN: 978-950-03-9611-0.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Ciencia de la lógica*, ed. Solar/Hachette: Buenos Aires; 1968(5), trad. Augusta y Rodolfo Mondolfo, 335 pp. ISBN 10: 950008600X, ISBN 13: 9789500086004.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, ed. Porrúa: México; 2004, 394 pp. ISBN 13: 9789700743875.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofía del Derecho*, ed. Juan Pablos: México; 1986, trad. Angélica Mendoza de Montero, 285 pp. ISBN: 9789686454901.
- Heisenberg, Werner Karl. *Física y filosofía*, ed. La Isla: Buenos Aires; 1959, Col. Perspectivas del mundo. Trad. Fausto de Tezanos Pinto, 177 pp. ISBN: 978-950-51-800-97.
- Herbig, Jost. *La evolución del conocimiento*. (Del pensamiento mítico al pensamiento racional), ed. Herder: Barcelona; 1991, trad. Ángela Ackermann, 333 pp. ISBN: 84-254-1932-8.
- Hypolite, Jean. *Génesis y estructura de la «fenomenología del espíritu» de Hegel*, ed. Península: Barcelona; 1998(3), Col. Historia, Ciencia, Sociedad, trad. Francisco Fernández Buey, 562 pp. ISBN: 84297-0955-X.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*, ed. Ediciones Libertador: Buenos Aires; 2008, 512 pp. ISBN: 978-978-1269-83-9.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, ed. Librerías de Francisco Iravedra, Antonio Novo: Madrid; 1876, trad. Alejo García Moreno y Juan Ruvira, 330 pp. ISBN: No tiene.
- Lombardo, Giovanni. [2002] *La estética antigua*, ed. La balsa de la Medusa: Madrid; 2008, Col. Léxico de Estética, Núm. 167, trad. Francisco Campillo, 296 pp. ISBN: 978-84-7774-688-1.
- López-Domínguez, Virginia. “Estudio Preliminar” en Schelling, Friedrich. *Filosofía del arte*, ed. Tecnos: Madrid; 1999, Col. Clásicos del Pensamiento, Núm. 140, trad. Virginia Lçopez-Domínguez, pp. IX-XLIV. ISBN: 84-309-3347-6.
- Marí, Antoni. “Paisaje y literatura” en Nogué, Joan (Coord.). *El paisaje en la cultura contemporánea*, ed. Biblioteca Nueva: Madrid; 2008, Col. Paisaje y Teoría, pp. 141-154. ISBN: 978-8497428460.
- Menke, Christoph. *La soberanía del arte*. (La experiencia estética según Adorno y Derrida), ed. La balsa de la medusa: Madrid; 1997, Col. Léxico de Estética, Núm. 85, trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, 313 pp. ISBN: 84-7774-585-4.

- Miró, Neus. “La dimensión filmica del paisaje” en Maderuelo, Javier (Dir.). *Paisaje y territorio*, ed. Abada Editores: Madrid; 2008, pp. 255-270. ISBN: 978-84-96775-38-1.
- Platón. “Hippias Mayor o de lo bello” en *Diálogos*, ed. Porrúa: México; 2009(31), Col. Sepan Cuántos, No. 13A, 605 pp. ISBN: 978-970-07-7247-0.
- Platón. “La república o de lo justo” en *Diálogos*, ed. Porrúa: México; 2009(13), Col. Sepan Cuántos, Núm. 13B, pp. 1-246. ISBN: 978-970-07-7247-0.
- Platón. “Simposio (banquete) o de la retórica” en *Diálogos*, ed. Porrúa: México; 2009(31), Col. Sepan Cuántos, No. 13A, 605 pp. ISBN: 978-970-07-7247-0.
- Platón. “Timeo o de la naturaleza” en *Diálogos*, ed. Porrúa: México; 2008(7), Col. Sepan Cuántos, No. 139, 407 pp. ISBN: 970-07-7387-2.
- Reale, Giovanni. *Introducción a Aristóteles*, ed. Herder: Barcelona; 2007, trad. Víctor Bazterrica, 209 pp. ISBN: 978-84-254-1488-2007.
- Schelling, Friedrich. [1807] *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, ed. Aguilar: Buenos Aires; 1980, Col. Biblioteca de Iniciación Filosófica, trad. Alfonso Castaño Piñan, 73 pp. ISBN: 84-03-52070-0.
- Schelling, Friedrich. [1856-1861] *Filosofía del arte*, ed. Tecnos: Madrid; 1999, Col. Clásicos del Pensamiento, Núm. 140, trad. Virginia López-Domínguez, 523 pp. ISBN: 84-309-3347-6.
- Schiller, Friedrich. [1876] *La educación estética del hombre*, ed. Espasa-Calpe Argentina: Buenos Aires; 1941, Col. Austral trad. Manuel G. Morente, 158 pp. ISBN: Sin.
- Worringer, Wilhelm. [1908] *Abstracción y naturaleza*, ed. Fondo de Cultura Económica: México; 1953, Col. Breviarios, Núm. 80, trad. Mariana Frenk, 139 pp. ISBN: Sin.