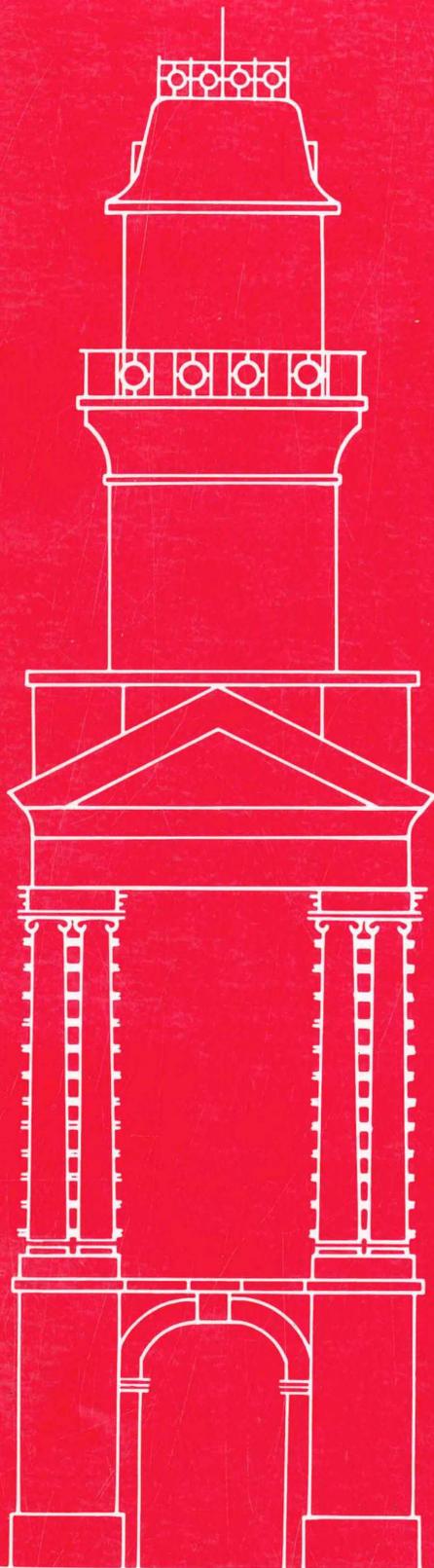


ESTUDIOS DE FILOSOFÍA

Universidad de Antioquia
Instituto de Filosofía

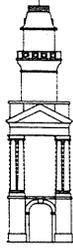
Febrero-agosto de 1997



- **Arquitectura, experiencia e imagen. Explorando el camino de Bergson**
Beatriz García Moreno
- **Icono y hermenéutica de la imagen. Una lectura de Hans Belting**
Carlos Arturo Fernández Uribe
- **Copia y simulacro en el Sofista de Platón**
Carlos Másmela
- **Imagen y deseo en la creación artística**
Carlos Salas
- **Transtética de los residuos (Crítica de la sensación pura)**
Félix Duque
- **Estética hermenéutica y Hermenéutica de la imagen. La articulación de imagen y lenguaje en H.-G. Gadamer y G. Boehm**
Javier Domínguez Hernández
- **Tránsito y ocaso de la imagen**
Luis Fernando Valencia
- **Imagen de la destrucción. Estética del vértigo.**
Miguel Ángel Ramos Sánchez
- **El dolor de lo negativo: la formación del espíritu filosófico en el prólogo a la Fenomenología del Espíritu**
Carlos Emmel Rendón
- **Particularismo ético y universalismo moral. Consideraciones críticas sobre las concepciones de racionalidad práctica y del "yo" en Charles Taylor**
Francisco Cortés Rodas
- **El concepto de la verdad en la filosofía actual: aportes para una controversia**
Gerardo Retamoso
- **Vida del Instituto**
- **Reseñas**



Cerámica Precolombina - Tres Figuras Antropomorfas
Área Arqueológica Quimbaya
Colección Museo Universitario
Universidad de Antioquia



ESTUDIOS DE FILOSOFÍA

ISSN 0121-3628

Editada por el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia

Febrero-agosto de 1997

CONTENIDO

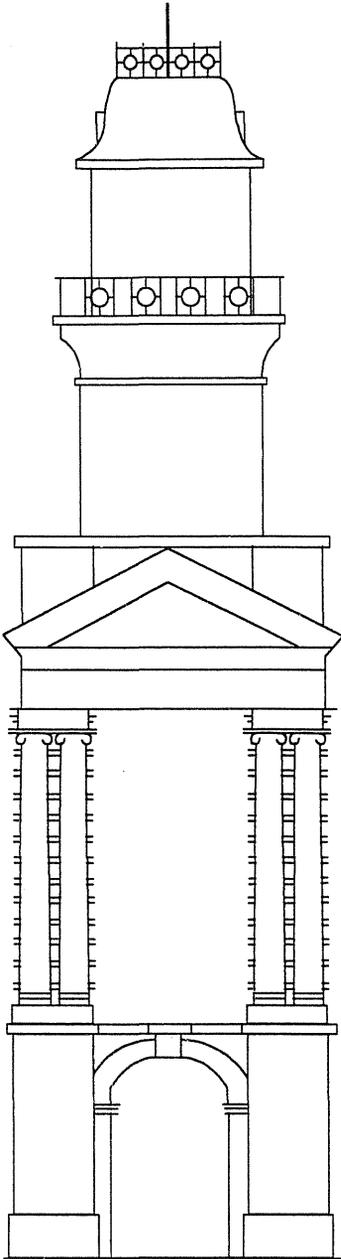
Arquitectura, experiencia e imagen. Explorando el camino de Bergson <i>Beatriz García Moreno</i>	9
Icono y hermenéutica de la imagen. Una lectura de Hans Belting <i>Carlos Arturo Fernández Uribe</i>	21
Copia y simulacro en el <i>Sofista</i> de Platón <i>Carlos Másmela</i>	33
Imagen y deseo en la creación artística <i>Carlos Salas</i>	41
Transtética de los residuos (Crítica de la sensación pura) <i>Félix Duque</i>	53
Estética hermenéutica y Hermenéutica de la imagen. La articulación de imagen y lenguaje en H.-G. Gadamer y G. Boehm <i>Javier Domínguez Hernández</i>	91
Tránsito y ocaso de la imagen <i>Luis Fernando Valencia</i>	113
Imagen de la destrucción. Estética del vértigo <i>Miguel Ángel Ramos Sánchez</i>	131
El dolor de lo negativo: la formación del espíritu filosófico en el prólogo a la <i>Fenomenología del Espíritu</i> <i>Carlos Emmel Rendón</i>	165
Particularismo ético y universalismo moral. Consideraciones críticas sobre las concepciones de racionalidad práctica y del "yo" en Charles Taylor <i>Francisco Cortés Rodas</i>	179
El concepto de la verdad en la filosofía actual: aportes para una controversia <i>Gerardo Retamoso</i>	195
Vida del Instituto	201
Reseñas	207

Las fotografías de los artículos *Transtética de los residuos. Crítica de la sensación pura* de Félix Duque y *Tránsito y ocaso de la imagen* de Luis Fernando Valencia, pertenecen a las colecciones personales de los respectivos autores.

© Instituto de Filosofía
Universidad de Antioquia
ISSN 0121-3628

Diseño Cubierta: Héctor López
Diagramación: Instituto de Filosofía. Imprenta Universidad de Antioquia.
Impreso y hecho en Colombia / Printed and made in Colombia

Revista Estudios de Filosofía
Teléfono: (574) 210 56 80
Telefax: (574) 263 82 82
Apartado 1226. Medellín, Colombia
E-mail: estufilo@nutabe.udea.edu.co



ESTUDIOS DE FILOSOFÍA

ISSN 0121 - 3628

Comité Editorial

Director: Javier Domínguez Hernández
Editor: Jorge Antonio Mejía Escobar
Jairo Alarcón Arteaga
Francisco Cortés Rodas
Jairo Escobar Moncada

Comité Internacional

Miguel Giusti. Pont. U. Católica del Perú. Lima
José María González. C.S.I.C. Madrid
Pablo de Greiff. U. de Buffalo. New York
Axel Honneth. U. Libre de Berlín
Friedrich Kambartel. U. de Frankfurt

Correspondencia e información

Director de Estudios de Filosofía
Instituto de Filosofía
Universidad de Antioquia
Apartado 1226. Fax (574) 263 82 82
Teléfono 210 56 80
Medellín - Colombia

Canje

Biblioteca Central
Universidad de Antioquia
Apartado 1226
Medellín - Colombia

Distribuye

Ecoe Ediciones
Calle 24 13-15 Piso 3
Teléfono 243 16 54
Apartado 30969
Santafé de Bogotá - Colombia

Nuestra carátula: Frontis del edificio de San Ignacio, ubicado en el centro de la ciudad de Medellín, en una plazuela que lleva su mismo nombre. En esta edificación inició labores nuestra Alma Mater en el año de 1.803. Toda la edificación fué declarada monumento nacional y actualmente está en proceso de restauración.

PRESENTACIÓN

El poder de las imágenes es inseparable de su hogar. Si esta relación tiene su sustentarse, tiene su afrontar la experiencia contemporánea de sacudimiento y reajuste intercultural, no es porque antes no haya ocurrido, sino por el cuño técnico que la caracteriza actualmente, donde los medios de masas irrumpen vertiginosamente y desarman el yo, la representación y el juicio; les arrebatan su tiempo y sus hábitos y con ello recalcan el compromiso surgido en toda percepción madura: saber y experiencia, y en el caso concreto de las imágenes, saber y visión.

Un síntoma de esta situación es el viso que adquiere la discusión contemporánea sobre el origen de la formación de las imágenes. Las teorías de la percepción insisten en la conciencia o en la mente, aunque no pueden dar con la primera imagen: no sólo nos saltan imágenes del mundo sino el mundo en imágenes. Las teorías del mundo actual de los medios masivos, nos insisten en que su imagen está en los aparatos disponibles para ellos, a nosotros sólo nos resta ser receptores. A ambos bandos se les escapa que las imágenes sólo surgen allí donde las vemos, las interpretamos, las producimos y las recordamos; sobre todo se les escapa, que esas imágenes que queremos y podemos ver (comprender) –esas imágenes que nos miran–, no son imágenes del “nosotros” de una esencia universal, tan estimada por el pensamiento ilustrado de la filosofía occidental, sino que ese “nosotros” son humanidades culturales diversas, y que éstas pueden armonizar sin tener que uniformarse. Las imágenes que surgen en nosotros no surgen sólo por la percepción, sino que conducen consigo toda una mitología de la que nuestra propia percepción es deudora. Si el poder de las imágenes es inseparable de su lugar en la cultura, vale la pena reflexionar un momento sobre el significado del arte en ella para satisfacer tal cometido. De hecho, las pretensiones de la modernidad en el arte han tenido que moderar el optimismo inicial de su universalidad; ya no es evidente hoy que el arte sea el medio óptimo para que en él las imágenes intermedien en la tradición que censura y revitaliza las culturas, pues el lugar del arte en ellas se ha tomado cada vez más innecesario y su lugar futuro debe ser ganado por el empeño y la inventiva de nuevas prácticas artísticas, tanto de la producción como de la recepción. Tópicos como “vida y muerte de las imágenes”, “la herencia de las imágenes”, “estética del vértigo”, “estética de los residuos”, “imagen y deseo”, atestiguan este esfuerzo de reajuste. El llamado de Hans Belting es para que no sigamos imaginándonos un arte que en la globalización actual haga las veces de un Arca de Noé, que salve las culturas de su extinción, que no sigamos pensando un arte en singular –el arte– y culturas en plural, expresa una preocupación afín.

Los trabajos reunidos en la presente entrega de Estudios de Filosofía son conscientes de la complejidad de esta constelación de la imagen, la cultura y el arte. Animados por la experiencia de 1997, el Instituto de Filosofía y la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, convocaron de nuevo a filósofos, historiadores, críticos de arte y artistas al *Segundo Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte*, para aportar esta vez con sus

reflexiones al candente tema actual de la IMAGEN. El lector podrá percibir que a pesar de las diferencias en las posiciones, la convicción común converge en el irreductible poder de las auténticas imágenes, que cuando son obras del arte cristalizan, según Gadamer, “gammas de mundo, de existencia, de experiencia”. Cuando logramos captar esto, el arte deja de ser un mero fenómeno estético y subjetivo y reaparece como siempre ha sido: una modalidad de la praxis humana, nacida de la vida en común y para ella.

Hacemos público el agradecimiento, en primer lugar, a la Vicerrectoría de investigaciones de la Universidad de Antioquia por el respaldo financiero y en segundo lugar, a la Caja de Compensación Familiar de Antioquia, COMFAMA, por haber puesto a disposición el auditorio Alfonso Restrepo Moreno de la Unidad de Servicios de San Ignacio, los días 2, 3 y 4 de Septiembre de 1998.

La Redacción.

ARQUITECTURA, EXPERIENCIA E IMAGEN

Explorando el camino de Bergson

Por: **Beatriz García Moreno**
Universidad Nacional de Colombia

RESUMEN. *El Contextualismo ofrece una novedosa forma de acercamiento a la obra arquitectónica, dado que la pone en relación íntima con el "habitar" humano. Ello le exige al intérprete poner de presente no sólo la contingencia e historicidad de la obra, sino también las relaciones que ésta establece con el entorno. Para mostrar la peculiaridad de esta propuesta –que se vale de tipologías visuales y táctiles–, la autora la compara, en primer lugar, con aquellos métodos que se valen solamente de parámetros formales o preestablecidos. En segundo lugar, reconoce como punto de partida de su trabajo el aporte de Henri Bergson, quien al ser un exponente del pensamiento contextual, ofrece, no sólo un análisis de la imagen como elemento que posibilita nuevas aperturas y modificaciones de sentido, sino además, múltiples caminos para la interpretación. Por último, la autora analiza dos obras del arquitecto Oscar Niemeyer, en las cuales se percibe de manera más concreta el sentido de esta propuesta.*

PALABRAS CLAVE. Contextualismo, Bergson, Niemeyer.

SUMMARY. *Contextualism is an interesting way of approaching architectonic work for its taking into account human act of 'inhabiting'. That view demands from the interpreter to consider not only the incidentality and historical character of the work, but also its relationship to the environment. In order to show how special this proposal employing visual and tactile typologies is, the author first compares it to those methods focused merely on formal or pre-existing parameters. She brings then into relief the ideas of Henri Bergson, because being he a thinker of contextual thought, he makes it possible, on the one hand, an analyses of image as an element leading to new ideas and changes of meaning, and on the other one, to many a path to interpretation. At last, two works by Oscar Niemeyer architect are studied, on whose works the author distinguishes more concretely the sense of this proposal.*

KEY WORDS. Contextualism, Bergson, Niemeyer.

1. El pensamiento contextual como posibilidad de acercamiento a la arquitectura.

Diversas son las maneras de aproximación que se han propuesto a través de la historia para la comprensión de la obra arquitectónica. Cada una de ellas habla de una visión del mundo, de un accionar en él. La aproximación que aquí se quiere proponer se sitúa en la visión que Stephen Pepper ha denominado Contextualista,¹ la cual requiere de una actitud que permita el involucramiento del sujeto en su experiencia de ser y estar en el mundo. No se trata de apelar a paradigmas que ofrezcan de antemano una serie de categorías para la aprehensión de un fenómeno objetivado, sino de que se alcance el resultado en el

1 Cfr. PEPPER, Stephen. *Hypotheses of World*. Los Angeles and London: University of California Press, 1972.

momento mismo de la experiencia. El acercamiento que se propone no parte del reconocimiento de tipologías definitivas; cada modelo en el momento de ser experimentado puede abrirse de nuevo, y permitir la reinterpretación de sus elementos, la modificación de su sentido.

La visión contextual del mundo conlleva una mirada que permite comprender los mundos que abren sus obras sin partir de prejuicios o categorías pre-establecidas, una mirada que posibilita reconocer la poética que ellas encierran, en la medida que pone de presente la naturaleza misma del habitar humano, sus relaciones con la vida y la muerte, su vinculación con la tradición, su fundamentación en la tierra, y sus perspectivas hacia el futuro. Enfrentar el examen de la construcción de lugares, implica enfrentar la experiencia del 'habitar', el cual, retomando el pensamiento de Heidegger, sucede en la acción de ser y estar en el mundo, donde se pone de presente la lucha permanente entre el mundo creado día a día, y la tierra con su tendencia al ocultamiento, exigiendo una vigilancia permanente para preservar los develamientos logrados.

La mirada desde una actitud contextual requiere exponerse a la experiencia misma del proyecto, armado de un propósito inicial, de redescubrirlo en su encuentro, considerándolo como un acontecimiento en sí mismo, que se da en un aquí y un ahora, como un todo expuesto a la novedad y al cambio; esto es, exige que se le mire como una totalidad abierta, con su propia cualidad y textura, que siempre puede ser motivo de nuevas interpretaciones. Se trata de acercarse a la obra y comprenderla en las configuraciones que comporta y en las que se abren en el momento mismo de la experiencia, al fijar la atención en las relaciones que establecen sus propios componentes, como por ejemplo, aquéllas que buscan asirla en sus diversas temporalidades, haciendo referencia a los entornos donde nace, o a un pasado que nunca se aleja totalmente; y/o aquéllas que hablan de una contigüidad temporal con otros mundos adyacentes.

El comprender y construir la arquitectura desde esta actitud contextualista, posibilita diferentes caminos, en tanto que permite vislumbrar su dimensión contingente, histórica y sus transformaciones con el hacer humano. Sin embargo, podría correrse el riesgo de objetivar de nuevo el fenómeno estudiado, esto es, de considerar la obra como evento consumado o concluido, de convertirla en un objeto aislado de la historia y de las características mismas de quien la examina, perdiendo el eje sobre el cual se quiere construir este camino, esto es, el involucramiento del sujeto en su experiencia del habitar. Con el fin de evitar que ello suceda, esta reflexión propone el examen de la obra arquitectónica a partir de las imágenes visuales y táctiles que ofrece para ser contempladas y de las que surgen en el momento de experimentarlas, en los términos que a continuación se explicitan.²

2 Cfr. GARCÍA MORENO, Beatriz. *Contextualist Thought and Architecture*. Los Angeles and London: University of California Press, 1972, y *En busca de la poética de la ciudad. La ciudad como obra de arte en permanente construcción*. En: *Pensar la Ciudad*. Santafé de Bogotá: Siglo XXI editores, 1996.

2. La imagen como camino para la comprensión de la obra arquitectónica:

Entre los pensadores que Pepper identifica como contextualistas figura el nombre de Henri Bergson, quien propone un acercamiento a la comprensión del mundo a través de la imagen, en tanto que ella impide que la comprensión y la acción se desvíen por rutas que dejen de lado la experiencia y se llegue de nuevo a modelos o a formulaciones desde categorías previamente establecidas, sin comprender las características propias del fenómeno que se examina.³ Bergson presenta el mundo como un conjunto de imágenes,⁴ y la imagen como aquello “que tiene la posibilidad de detenernos en lo concreto”; “la imagen [...] contiene poder para mantener la mente en movimiento”,⁵ ella representa un estadio pre-teórico que no ingresa en un sistema cerrado de pensamiento, sino que posee la movilidad que le confiere la experiencia y el impulso vital que la acompaña. Tan pronto como surge puede desaparecer. La imagen posee sus propias características y sus propias maneras de articularse con otras; su construcción se produce a través de lo que Bergson denomina “esquema dinámico”, el cual se da a partir de la “atención a la vida”, esto es, mediante “la adaptación del pasado al presente, la utilización del pasado en función del presente”, como dice Deleuze⁶ al interpretar a este filósofo. La imagen responde a un impulso vital que define formas, descubre movimiento y genera transformaciones que alcanzan duraciones diferentes y conllevan memoria. De esta manera, cada imagen se construye en una duración que la temporaliza, de acuerdo con la intensidad de la experiencia en la cual se manifiesta, pudiendo alcanzar materialidad y permanencia en el tiempo, pero también desapareciendo cuando el motivo que le dio vida no esté más. La mayor o menor duración de la imagen depende, por tanto, de la presencia o no de los motivos, valores, signos, que la sostienen.⁷ La imagen contiene una memoria que permite que se expanda el pasado contraído en el presente. No es un recurso para traer un recuerdo archivado que se evoca con nostalgia, sino que ese recuerdo hace parte del presente, de imágenes contraídas que pueden lograr expansión a través de la memoria y de un nuevo motivo que las reconozca. Estas imágenes contenedoras de memoria se trasladan gracias a un específico impulso que permite traerlas de nuevo, mediante movimientos de rotación, translación, fragmentación u otros. Cada uno de ellos selecciona lo que se ajusta a la nueva situación, y logra fusionarse con los demás, en una unidad, a través de un “esquema corporal”, como lo denomina Bergson, que le

3 Como se explicó en el capítulo anterior, puede hacerse una referencia en relación con tipos eternos (Platón), o en relación con tipos generadores de forma (*Quatrèmere* de Quincy, Aldo Rossi).

4 Cfr. los comentarios de Ian Alexander en *Bergson, Philosopher of Reflection* (Londres: Bowes & Bowes, 1957). Cfr. también DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo* Madrid: Cátedra, 1987.

5 Tomado de Henri Bergson, *The Creative Mind* y citado por ALEXANDER, Ian, *Op. cit.* p. 17. La traducción es de la autora de este artículo.

6 DELEUZE, *Op. cit.* p. 72.

7 MEDINA, Joyce. *Cezanne and Modernism, The Poetic of Painting*. New York: State University of New York Press, 1995. MEDINA, Angel. **Modernismo e Imagen**. En: *Ensayos 1993-1994. Instituto de Investigaciones Estéticas*. Santafé de Bogotá: Editorial Caro y Cuervo, 1995. p. 37-44.

confiere materialidad y acoplamiento mecánico. Como dice Ian Alexander al referirse a este pensador: “La percepción y la acción, y con ello, la unión de la mente y del cuerpo, del espíritu y del mundo, se consumen en el proceso de ajuste entre los dos esquemas”.⁸

El Contextualismo plantea la intuición como un camino para desenvolverse en el mundo, para acercarse a su comprensión; pero siguiendo de nuevo a Bergson, la intuición “no es un sentimiento ni una inspiración, no es tampoco una simpatía confusa, sino un método elaborado, incluso uno de los métodos más elaborados”. Sólo a través de ella es posible determinar las relaciones entre duración, memoria e impulso vital: las tres etapas de su filosofía.⁹ La intuición permite seleccionar los caminos para la formulación del problema, descubrir la validez o no de éste, de acuerdo con el propósito que se busque, diferenciar la naturaleza de los problemas a estudiar al captar la manera como se articulan, encontrar los caminos donde convergen, estudiar los problemas en función de la temporalidad que los acompaña, que permite que el espacio también se temporalice.¹⁰ El camino que aquí se propone busca comprender la obra arquitectónica como imagen corporalizada, materializada, como imagen hecha forma y material, que surge en su complejidad, cuando el sujeto fija la atención en ella y se envuelve en su experiencia. De esta manera manifiesta los procesos que han permitido su materialidad, las continuidades y rupturas que presenta con el medio de donde surge, lo mismo que los procesos dinámicos que le han dado vida, con sus temporalidades, duraciones y memoria; su tendencia a nuevas transformaciones, de acuerdo con los nuevos intereses que encaminen al que a ella se acerca.

Con el fin de atender al propósito de esta reflexión, como es el de posibilitar un acercamiento a la obra arquitectónica a partir del involucramiento del sujeto en las propias dimensiones de su experiencia, y debido a que el Contextualismo permite interrogar la obra en diferentes direcciones, la atención se detendrá en las imágenes corporales que ella ofrece a la contemplación, las cuales son fruto de los procesos creativos ligados a la creación artística. Es así como se atenderán sus aspectos plásticos, no como un inventario de elementos y materiales, sino como ritmos, llenos y vacíos, continuidades y rupturas con un entorno específico, materializado en la geografía, la vegetación, el clima, la ciudad, las normas y la cultura. Y de otro lado, se atenderá a la dimensión visionaria que surge en el momento de la experiencia, la cual recoge diferentes temporalidades con sus intensificaciones, con sus transposiciones de fragmentos, con su condición casi de ensueño.

La manera como se fusionan en la obra ambos esquemas, el corporal y el dinámico, puede ser comprendida, como lo propone Angel Medina, a través de los recursos figurativos del *collage* y del montaje. En relación con el primero, puede decirse que las obras de esta manera materializadas presentan “un corte diacrónico de la duración, es decir [...] una

8 ALEXANDER, Ian. *Op. cit.* p. 35.

9 DELEUZE, *Op. cit.* p. 10.

10 DELEUZE, *Ibidem*, p. 34.

secuencia narrativa con su propia organización temporal (pasado-presente-futuro; futuro-presente-pasado; u otras combinaciones vividas de las varias épocas formales del tiempo)".¹¹ En relación con el segundo, las obras se miran en su presente; se indagan las relaciones que definen su materialidad, que les dan contigüidad en un corte sincrónico y permiten figurarlas a la manera del montaje, en la medida en que se logra impartir a "los aspectos una misteriosa equivalencia o afinidad interna que conduce de uno a otro, como si cada uno tuviese en sí mismo una sobrecarga de imaginación en la que se resumieran todos los componentes de la serie".¹²

Para lograr este acercamiento a la obra, se requiere de una actitud activa por parte del sujeto, que recupere la experiencia de la obra en toda su dimensión, superando el dato inmediato de la percepción o la lectura a partir de paradigmas y categorías establecidas. En esta mirada se parte del ser humano como creador, en el sentido propuesto por Ricoeur, esto es, como capaz de descifrar imágenes y de crear otras nuevas.¹³ De esta manera, la naturaleza del habitar y su carácter histórico y poético, podrá ponerse de presente de una u otra manera, a través de estas imágenes que parecen contener un *fluir* entre esa tierra que se hace forma, ese firmamento que danza en luces y sombras y ese destino social que se hace tema y compartimentación; conteniendo estas imágenes su geografía, su historia, en unos materiales, en unos gestos, en una específica morfología.

Como guía de la descripción, se tendrá la obra misma, la manera como se configura a través de sus elementos, las relaciones que ellos establecen entre sí, sus ritmos, cadencias, los valores que representan, su inserción en las costumbres, las memorias que despiertan, la concreción material que ofrecen para ser de nuevo ofrecidas. En ningún momento se espera encontrar respuestas definitivas, ni agotar la descripción, sino más bien, detectar algunas luces para poder buscar instrumentos adecuados que permitan comprender el sentido del habitar que ofrece. Con el fin de ilustrar cómo podría adelantarse un examen y una construcción de esa obra arquitectónica-imagen, materializada desde la perspectiva arriba consignada, se intentará describir dos ejemplos del repertorio latinoamericano, buscando visualizar la manera como algunos aspectos del entorno físico y temporal, de la memoria y la historia, se han convertido en parte integrante de ellos mismos.

La Iglesia de San Francisco de Oscar Niemeyer:

La Iglesia de San Francisco hace parte de un centro recreativo, construido por Oscar Niemeyer¹⁴ en Pampulha, Brasil, a finales de la década del cuarenta, el cual consta de "un casino, un club náutico, un restaurante y una pequeña iglesia, todas ellas en las márgenes

11 MEDINA, *Op. cit.* p. 43.

12 MEDINA, *Ibidem*, p. 42.

13 *Cfr.* RICOEUR, Paul. **Civilización Universal y Culturas Nacionales.** En: *Historia y Verdad.* Buenos Aires: Docencia, 1986. p. 4-56.

14 Oscar Niemeyer nace en Río de Janeiro en 1907; inicia su carrera de arquitecto en Pampulha en 1930 y en el 39 ya es jefe del grupo que va a diseñar el Ministerio de Educación bajo la asesoría de Le Corbusier.

La Iglesia de San Francisco hace parte de un centro recreativo, construido por Oscar Niemeyer¹⁴ en Pampulha, Brasil, a finales de la década del cuarenta, el cual consta de “un casino, un club náutico, un restaurante y una pequeña iglesia, todas ellas en las márgenes del lago”.¹⁵ Las nuevas corrientes que se organizan en el ámbito mundial con base en una geometría abstracta, liberada de tipologías anteriores, acompañada de la tecnología del concreto reforzado, se convierten en el medio para materializar los proyectos de este arquitecto brasileño. Sin embargo, la obra se moldea con base en ciertas características del sitio que, como ya lo han señalado diferentes críticos, tiene íntima relación con la geografía y también con un movimiento que parece emanar de la misma gestualidad de los habitantes de esta región, convirtiendo lo que podría considerarse simplemente como un hecho civilizador, en un hecho que enriquece la propia cultura local, al abrirle nuevas posibilidades.

La Iglesia de San Francisco, situada en una de las orillas del lago de Pampulha, está contenida en un paraboloides hiperbólico que se ondula configurando tres cuerpos que, como se verá, responden al ritual religioso para el cual está destinada. La ondulación central se extiende hacia el lago levantándose por encima de las otras, adquiriendo las características de fachada principal, al ubicarse en ella el acceso al público. Esta ondulación jerarquiza la composición, indica el eje central ceremonial que desemboca en el altar y permite que el programa establecido, de carácter ceremonial, y la presentación, como espacio de significación, se logren. Atrás, quedan las demás ondulaciones, que no se desarrollan simétricamente en relación con esa nave central que desemboca en el altar. En esos espacios laterales se encuentran la sacristía y el vestuario, creando una especie de telón de fondo donde descansa ese mayor volumen. Contemporáneo a otras construcciones de la época (por ejemplo, a algunas de las obras de Félix Candela en México), la cubierta y el muro se confunden creando un amplio techo que parece estar apenas colocado. Sobre la fachada principal y cerca a la orilla del lago, se alza el campanario, que a la vez que se une a través de una leve pérgola con el espacio central, impone su verticalidad, y ancla toda la composición. El espacio interior se moldea con elementos que se presentan independientes, como planos apenas colocados, permitiendo que la actividad pueda realizarse. Las líneas metálicas que configuran las barandas y marcos de ventanería introducen un elemento frágil, impregnado de levedad, que ayuda a quitar pesadez al espacio configurado. Los alrededores de la iglesia son trabajados por el arquitecto paisajista Roberto Burle Marx, con una flora austera que no busca competir con el monumento y que acentúa la sensación de liviandad lograda.

San Francisco, a quien se dedica la Iglesia, se convierte en metáfora para lograr la caracterización de la misma. La imagen de sencillez y austeridad que este Santo representa, se convierte en criterio para determinar la conformación final de la obra, la cual aparece libre de cualquier detalle suntuario. El único elemento decorativo es el mural de Portinari, construido sobre la fachada posterior, que recrea imágenes alegóricas a la vida de San

15 PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer*. Barcelona: Editorial Bruquera, 1964. p. 20

A pesar de la gran novedad que parecen encerrar estas nuevas formas que constituyen la Iglesia, ella también recoge elementos, quizás a modo de fragmentos, de la tradición brasileña colonial, los cuales podrían sintetizarse en las palabras de Papadaki, encontradas en su estudio sobre este arquitecto, al referirse específicamente a esta Iglesia:

Sin embargo, en comparación con las iglesias barrocas portuguesas, las iglesias coloniales tienen una planta más simple, sus exteriores son menos elaborados ornamentalmente. La iglesia Brasileña generalmente tiene un arco más separado, enriquecido con piedras talladas, especialmente en Bahía y en Minas, que muestra una cierta independencia del ejemplo portugués.¹⁶

Muchas de las iglesias eran enchapadas en oro o en azulejo portugués, siendo los colores más comunes el azul y el blanco.¹⁷ Estos colores están presentes en el mural de Portinari. Pero quizás se comprende una clara presencia del pasado, cuando se examina la manera como se organiza la acción tendiente al desarrollo del ritual. La Iglesia conserva la disposición inherente a las iglesias tradicionales, en cuanto responde a la celebración de antiguos rituales que conllevan jerarquizaciones, y ciertas actividades que deben desarrollarse de una manera similar a través de los tiempos; pero estas marcas se moldean con los elementos propios de su geografía, que Papadaki sintetiza de la siguiente manera:

[...] la manera de diseñar de Niemeyer estuvo condicionada por los vestigios del barroco colonial y por los aspectos climáticos y físicos de su país. El lujoso Barroco de Portugal, nacido entre los austeros contornos ibéricos, nunca tuvo una implantación tan apropiada como en los entornos tropicales y subtropicales de muchas partes del Brasil. De otro lado, la humedad y las altas temperaturas exigen un uso generoso del espacio arquitectónico como del paisaje, que fluctúa entre lo fantástico y lo magnífico, y hace obligatoria su incorporación en el tema arquitectónico. Es así como vemos en los edificios de Niemeyer, vistas cuidadosamente seleccionadas y enmarcadas, brisas atrapadas y canalizadas, espacios con sus propios horizontes, dotando al habitante con más de un mínimo o "suficiente" ambiente para vivir. Niemeyer es capaz de concebir y justificar el espacio empírico que crea distancias, perspectivas, islas de reposo, necesarias para un normal intercambio de los seres humanos bajo un mismo techo. Y sus maravillosas líneas de un barroco inspirado, se convierten en realidades estructurales a través de los marcos del concreto reforzado, entrelazadas con los contornos sinuosos de los pequeños valles fluviales y los encerramientos creados por las formaciones de altas montañas.¹⁸

16 La traducción es de la autora de esta ponencia. El texto en inglés dice así: "*However, in comparison with Portuguese baroque churches, the colonial churches are simpler in plan, their exteriors less elaborately ornamental. The Brazilian church usually has a rather sever frame, enriched by gems of carving, specially in Bahía and Minas, shows a certain independence of Portuguese example.*" GOODWIN, L. Philip. *Brazil Builds, Architecture New and Old 1652-1942*. New York: The Museum of Modern Art, 1943. p. 20.

17 Cfr. comentarios de GOODWIN, *Ibidem*, p. 20-21.

18 La traducción es de la autora de esta ponencia. La versión en inglés dice: "[...], *Niemeyer's design approach was to be conditioned by the vestiges of colonial baroque and by the climatic and physical aspects of his country. The luxuriant Baroque of Portugal, born among the austere Iberian contours, never had such an appropriate setting as in the tropical and sub-tropical backgrounds of many parts of Brazil. On the other hand, humidity and high temperatures compel a generous use of architectural space as much as landscapes, ranging from fantastic to magnificent, make mandatory their*

Pero no sólo, dice Papadaki, es posible establecer esa conexión, que ilumina imágenes del pasado colonial, sino que es posible también hacer referencia a la presencia del tema mismo de la iglesia, en proyectos modernos que se separan en mayor o menor grado de la manera tradicional de la resolución de una iglesia. En este sentido es posible recordar el Unity Temple de Frank Lloyd Wright en Oak Park, de 1904, la Iglesia de Raincy de August Perret, de 1924, la Iglesia de San Antonio de Kal Mosser de 1926, en Basilea.¹⁹ El tema ha tenido una continuidad con el pasado pero la manera de resolverlo adquiere específicas características que ponen de relieve la particularidad del sitio donde se realiza y construye el proyecto. Su imagen materializada, al recoger las características de la geografía local, incluyendo la de los mismos habitantes, introduce un nuevo elemento para la fantasía, que trae consigo, en contraposición con las viejas iglesias, enraizadas, inamovibles, la sensación de liviandad y de movilidad.

La proximidad al lago y a la brisa que lo recorre despertando en el agua un movimiento permanente, parece conferirle al volumen una ondulación que lo impregna, pone de presente la naturaleza del lago, de las líneas que lo definen, y exige la presencia de un elemento más que, como un ancla, le permita al edificio afincarse en la tierra. El campanario, que se localiza en frente de la Iglesia, se convierte así en el ancla de la misma, la que la tiene atada al sitio, impidiéndole irse, pero sometiéndola permanentemente al balanceo del movimiento del agua. Y a su vez ese mismo campanario, como elemento vertical, a través de su sombra, irrumpe en el lago, lo corta, participando en la revelación de todo el lugar, así como también lo hacen las líneas de la fachada, que al reflejarse en el agua la geometrizan y crean entre sí una reciprocidad a través del claroscuro que las dos comparten. A lo lejos, el perfil de las colinas que enmarcan el horizonte parece ser un eco de la capilla, o ésta ser eco de aquéllas. Parecería que todas las imágenes del sitio hubieran encontrado la manera de fusionarse posibilitando un nuevo camino para la acción.

La Iglesia continúa sosteniendo los símbolos que identifican su carácter religioso, pero las huellas del lugar que han colaborado en moldearla, la alivianan, la abren y la particularizan. La composición toda, Iglesia-geografía, se arma para ser contemplada. La Iglesia recompone el paisaje; se introduce en él como una nave anclada en este sitio. Nave que si bien parece contener la eterna inmovilidad de valores simbólicos aceptados y transmitidos a través de los tiempos, se presenta llena de liviandad, de movimiento, componiendo con su entorno toda una melodía. La Iglesia completa el lugar, lo constituye. Se da la ida y vuelta de la reciprocidad. El motivo de la imagen se pone de presente, el

incorporation into the architectural theme. Thus we see in Niemeyer's buildings views carefully selected and framed, breezes trapped and channeled, spaces with their own horizons, providing the inhabitant with more than a minimum or 'sufficient' living environment. Niemeyer is able to conceive and justify the empirical space that creates distances, perspectives, islands of repose, necessary for a normal intercourse of human beings under the same roof. And his wandering, baroque inspired lines, become structural realities through the reinforced concrete frame, intermarry with the sinuous contours of the small alluvial valleys and the enclosing high mountains formations". PAPADAKI, Stamo. The Work of Oscar Niemeyer. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1950. p. i, j.

19 PAPADAKI, *Ibidem*, p. 22-23.

espacio se convierte en tiempo, al incorporar todas las acciones litúrgicas en una acción más intensa que recoge, da cauce a todos los puntos de vista y a las síntesis parciales de paisaje. El ritmo, como lo expresa Heidegger, se manifiesta como intimidad de todos los momentos que lo componen.

La Pista de Baile (salón-restaurante) de Oscar Niemeyer:

La Pista de Baile o Salón Restaurante fue también construida en Pampulha, Brasil, por Niemeyer, en la misma época que la iglesia de San Francisco. Para reconstruir su imagen plástica, es posible recordar a Papadaki cuando la describe como una planta con cubierta, una luna llena con una medialuna, una pérgola de circulación que sigue los bordes del lago. El peristilo “que define un paisaje más bien que una función constructiva, aparece aquí por primera vez”.²⁰

En la Pista de Baile, la actividad para la cual ésta ha sido programada, bailar, se realiza en un espacio que define su contención al plantearse como una circunferencia, la cual se desborda al yuxtaponerse a los bordes del lago. La manera como se realiza la actividad, el ritual que conlleva el bailar, podría encontrarse amarrado a una larga tradición brasileña, que debido a las bondades del clima en muchas de las regiones de este país, se realiza en muchos casos al aire libre. La obra de Niemeyer no se aparta de esa tradición, y lo único que hace es brindarle un escenario donde naturaleza y actividad se fusionan y materializan definiendo la forma del edificio. El edificio acompaña el ritmo del paisaje y capta el ritmo de la actividad, logrando a la vez, como sucede en el baile, contención y libertad. La implantación a través de la cual el edificio se asienta en la tierra, adquiere la forma sinuosa del lago que la rodea, convirtiéndola en una especie de isla. El encuentro con la naturaleza, la libertad de formas lograda con el concreto, las columnas que sostienen el peristilo, definen las líneas constitutivas y la particularidad del edificio. Al igual que en la Iglesia de San Francisco, la pista sugiere ser un barco anclado allí, al borde del lago. Un lugar se configura; el clima, la topografía y la actividad humana se develan constituyéndose en un acontecimiento. Como Papadaki lo expresa al referirse en general a la obra de Niemeyer:

En pequeños, grandes o enormes edificios; ya sea el programa usual tratándose de bloques de vivienda, o único como en palacios presidenciales; ya sea diseñado para funcionamiento exacto, como en un museo, o creando una pura fantasía estructural, para un club juvenil, nosotros vemos la misma intención y el mismo propósito: la transformación de la arquitectura en un gozoso acontecimiento.²¹

Esta cita expresa muy bien el sentido de esta arquitectura. No se trata de buscar o repetir modelos ya establecidos; se trata de dar corporeidad a las imágenes con base en los materiales que se tiene y en los motivos que los acompañan, imágenes que se convierten en

20 PAPADAKI, *Ibidem*. p. 22.

21 PAPADAKI, *Ibidem*. p. 26.

acontecimiento. Imágenes tomadas de uno u otro sitio que se fusionan, convirtiéndose en un todo articulado por lo que en él confluye. Todo, a su vez, está dispuesto a nuevas aperturas. Papadaki lo expresa de la siguiente manera:

Entonces, los edificios adquieren su propio destino; la forma que ellos prescriben toma vida, y se desvanecen los conflictos entre continente y contenido. El resultado de tal realidad nueva es siempre sorprendente y bien acogido: una imagen que, a su vez, estimula las facultades imaginativas y pasa a ser origen de una serie de imágenes más nuevas aun dentro del ser emocional del hombre.²²

Aquí la obra no se presenta solamente como imagen simbólica o plástica, sino que se ofrece como imagen contemplativa y visionaria, en la cual se pasa de las simples metáforas y metonimias, y se presenta a través de montajes o *collages*. En la medida que se redefine el paisaje como montaje, se da una conversión del espacio en tiempo, una apertura al mundo, o el mundo se puede ver como apertura de las acciones humanas libres en lo cerrado de la naturaleza, tanto ordenada como caótica.

Podría concluirse afirmando que estas dos obras de Niemeyer tienen la característica de la levedad, en el sentido dado por Italo Calvino en su libro *Seis propuestas para el Próximo Milenio*,²³ cuando la erige como una de las imágenes que deben guiar el siglo veintiuno. El sentido que Calvino quiere dar a este término puede encontrar un camino de explicación a través de la referencia que este autor hace a Lucrecio.

La mayor preocupación de Lucrecio parece ser la de evitar que el peso de la materia nos aplaste. En el momento de establecer las rigurosas leyes mecánicas que determinan todo el acontecer, siente la necesidad de dejar que los átomos puedan desviarse imprevisiblemente de la línea recta, con el fin de garantizar la libertad de la materia como de los seres humanos.²⁴

El examen de estas obras en sí mismas, más allá del gobierno que las mandó diseñar y construir, revela la poética que encierra la relación con un paisaje, una geografía, unas costumbres, con un tema a desarrollar, que no puede dejar de considerarse como un aporte al enriquecimiento de la cultura local y de la arquitectura misma. Es pues el proyecto mismo el que revela el camino de la particularización.

En la descripción de los ejemplos examinados, se pone de presente el recurso a la geografía, y al hacerlo se descubre algo que estaba oculto. A través de este recurso, la racionalidad propuesta por los modelos internacionales de la Modernidad parece aflojarse, relajarse y empaparse de aquello que la rodea. Podría decirse que la levedad se vuelve parte de esta arquitectura, que se compone con base en la participación de diferentes determinantes. La obra se hace parte de todo el paisaje, es casi su continuidad, pero no se mimetiza con él, se diferencia, pero establece, a través del recurso del montaje, una clara continuidad.

22 PAPADAKI, *Ibidem*, p. 27.

23 CALVINO, Italo. *Seis Propuestas para el Próximo Milenio*. Traducción Aurora Bernárdez. Madrid: Ediciones Siruela, 1989.

24 CALVINO, *Ibidem*, 20-21.

En esta manera de abordar la obra arquitectónica, una actitud diferente se impone. No se trata pues, de acercarse a la obra desde parámetros formistas, esto es, de ir a ella en busca de tipologías pre-establecidas, ni se trata de situarse en un paradigma organicista del mundo y pretender que las tipologías son el germen mismo de la arquitectura y desde allí examinar cualquier obra. En la aproximación que aquí se propone el modelo puede abrirse. Cualquier elemento puede moverse y modificar su sentido. La atención se fija sobre la obra misma y sus imágenes materializadas, que como ya se dijo, contienen, historia, memoria, relación con una cultura y un territorio.²⁵

25 En esta reflexión se tuvo como base la investigación "Regionalismo y Sentido de lugar en América Latina" (1998), realizada con apoyo de la Universidad Javeriana y Colciencias.

DISCUSIONES FILOSÓFICAS

ISSN 0124-6127

Departamento de Filosofía

Universidad de Caldas

Año 1 No. 1 Primer Semestre del 2000

Director : Carlos Alberto Ospina Herrera

Universidad de Caldas - Sede Palogrande

Cra 23 # 58-65 Oficina 241. Fax (0568) 885 1217. A.A. 275

Manizalez - Colombia.

Centro Editorial Universidad de Caldas

Calle 65 # 26-10. AA. 275

Manizales - Colombia

El tiempo: fatalismo, demostrativos y relatividad <i>Garrett Thomson</i>	3
Lo que el hombre puede hacer con el lenguaje: desde la teoría hacia la vida <i>Leonor Gallego Arias</i>	17
Hegel el oscuro... Hegel el especulativo <i>Amado E. Osorio V</i>	39
Hipótesis del genio maligno y fundamentación matemática <i>Martha Cecilia Betancur García</i>	57
Sobre «Intersubjetividad»: anotaciones fenomenológicas <i>Jorge Iván Cruz González</i>	67
Criaturas de ficción: una versión nivolesca <i>Carlos Emilio García Duque</i>	81
Ética y simulación: el caso colombiano <i>Orlando Mejía Rivera</i>	95
Los intelectuales y el poder <i>Carlos Alberto Ospina Herrera</i>	107
La visión del mundo de Wittgenstein <i>Luis E. García</i>	115
La crítica de Nietzsche a las cosas en sí mismas <i>George J. Stack</i> Traducción <i>Bertulio Salazar G</i>	129

ICONO Y HERMENÉUTICA DE LA IMAGEN

Una lectura de Hans Belting

Por: Carlos Arturo Fernández Uribe
Universidad de Antioquia

RESUMEN. Hans Belting ofrece un nuevo método de acercamiento al icono, denominado "narración histórica". Esta nueva perspectiva, en cierto modo cercana a la orientación hermenéutica, permite comprender el sentido de la iconografía anterior a la Era del Arte, a partir de su contexto histórico, social y político. En el caso del arte bizantino, el cual estaba orientado hacia las prácticas culturales, esta nueva perspectiva interpretativa sobrepasa el ámbito de la Historia del Arte, dado que permite comprender, más allá de su mero valor estético, la evolución de las creencias religiosas.

PALABRAS CLAVE. Icono, historia del arte, religión.

SUMMARY. Hans Belting proposes a new way of considering the icon, way which is here called "historic narrative". This ingenious perspective, close in a sense to the hermeneutic approach, leads to understand the meaning of iconography prior to that of the Age of Art, starting from its historical, social and political contexts. Concerning particularly Byzantine Art, directed towards cultural praxis, this view excels the History of Art sphere, in so far as it permits to understand the evolution of religious beliefs, out of their mere aesthetic value.

KEY WORDS. Icon, history of art, religion.

Hans Belting, profesor de Historia del Arte y de Teoría de los Medios en Karlsruhe, Alemania, publicó en 1990 un amplísimo estudio titulado *Retrato y Presencia. Una Historia de la Imagen antes de la Era del Arte*,¹ que viene a replantear no sólo los límites y posibilidades de la Historia del Arte² sino, más en concreto, la historia e interpretación de una tradición cristiana presente tanto en el Imperio Bizantino como en Occidente, incluso con posibles resonancias sobre la situación del arte de nuestro tiempo. Lo que aquí se propone es un análisis de los problemas vinculados con los iconos, pintados o esculpidos, desde sus orígenes antiguo y bizantino, para descubrir así los parámetros dentro de los cuales pueden ser comprendidos (y que, desde nuestro punto de vista, resisten ser aplicados a buena parte del arte colonial hispanoamericano). Según Belting, de esta manera se encuentran incluso influencias determinantes en el desarrollo de la escultura y el cuadro modernos que aparecen a partir del Renacimiento y, por lo mismo, en la formulación conceptual que éstos determinan.

-
- 1 Aquí se sigue la traducción al inglés. BELTING, Hans. *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. El título original alemán no plantea la dualidad *retrato - presencia* sino *retrato - culto*.
 - 2 El asunto ya había sido analizado por él en, BELTING, Hans. *La Fine della Storia dell'Arte o la Libertà dell'Arte*. Turin: Einaudi, 1990.

I. La Historia del Arte antes de la Era del Arte.

Ante todo, es necesario aclarar que el término *imagen*, que ha llegado a ser casi equivalente al concepto mismo de *arte*, tiene aquí un alcance muy restringido; se trata de la imagen de una persona, de un retrato:

Entendida de esta manera, la imagen no sólo representaba a una persona sino que también era tratada como una persona, y adorada, despreciada o llevada en andas de un lugar a otro en procesiones rituales: en síntesis, funcionaba en el intercambio simbólico del poder y, finalmente, encarnaba las aspiraciones públicas de una comunidad.³

Se trata, pues, de la imagen sagrada que, y especialmente durante el período aquí considerado, no sólo servía a intereses religiosos, sino también, a propósitos económicos y políticos. Como es evidente, una concepción tal de la obra de arte no se corresponde con el concepto autónomo de arte que se fue imponiendo después de la Edad Media y, por ello, su análisis viene a poner en cuestión, al mismo tiempo, los parámetros habituales de la historiografía artística. Se trata, como señala Belting desde el subtítulo de su obra, de una historia de la imagen *antes de la Era del Arte*. Incluso más allá de los cambios que a nivel operativo se puedan establecer entre el arte de la Edad Media y el de las épocas posteriores, lo que aquí se destaca es que a partir del Renacimiento el arte se plantea desde un nuevo punto de vista y comienza a ser considerado por sí mismo; y esta transformación será posible porque en la producción de las obras confluyen nuevos planteamientos, tanto acerca del artista como de la teoría del arte:

Mientras que las imágenes procedentes de tiempos antiguos eran destruidas por los iconoclastas del período de la Reforma, imágenes de una nueva clase comenzaron a llenar las colecciones de arte que precisamente se estaban creando en ese entonces. La Era del Arte, que está enraizada en estos acontecimientos, se prolonga hasta el presente. Desde sus mismos comienzos estuvo caracterizada por un tipo de historiografía que, aunque llamada Historia del Arte, se refiere en realidad a la historia de los artistas.⁴

La más evidente preocupación teórica de Hans Belting, historiador del arte, es la incapacidad de una Historia del Arte, entendida habitualmente como *historia de los estilos*, para analizar la problemática de la imagen anterior al Renacimiento; ello ha llevado incluso a algunos historiadores a negar la posibilidad de una historia de estas imágenes con base en que, al contrario de la obra de arte posterior, el icono estaría siempre ligado a una especie de presente esencial y ahistórico. Pero un planteamiento tal revela, en realidad, la aplicación del concepto posrenacentista de arte a la producción bizantina y medieval.

En el concepto e implicaciones de la *Era del Arte* se encuentra, por eso, un núcleo esencial de la reflexión historiográfica y teórica de Hans Belting. Y es un problema que va más allá de la fácil crítica de Ernst Gombrich, a quien parece una pérdida de tiempo el

3 BELTING, *Op. cit.* p. xxi.

4 *Ibidem.*

esfuerzo de Belting.⁵ Para Gombrich lo que aquí se busca es demostrar que la noción de arte apareció sólo en el Renacimiento y que por ello no puede llamarse *arte* al arte medieval. Gombrich, a diferencia de Belting, adopta “[...] lo que Popper llama una «definición de izquierda a derecha», una definición en la cual yo pueda decir: «En lo que sigue, llamaré ‘arte’ esto o aquello, pero no puedo decir qué es el arte»”.⁶

Así, en definitiva, aunque afirma que “[...] la noción de arte es una noción culturalmente determinada [...]”,⁷ para Gombrich el punto de partida básico de la historiografía artística se plantea totalmente a partir de una definición teórica (“llamaré «arte» esto o aquello”); pero conviene señalar que en esta casi desconcertante sencillez, Ernst Gombrich nos hace caer en la cuenta de que tal es el planteamiento asumido en general por los historiadores del arte, sin que normalmente hubieran sentido la necesidad de justificarlo. Belting, partiendo de la misma idea de una noción de arte culturalmente determinada, en realidad busca, cambiar el punto de partida básico: “[...] antes de la era del arte, la imagen tuvo una significación social y cultural totalmente diferente y por eso requiere un diferente tipo de discusión”.⁸ La alternativa planteada aquí para ese debate es la *narración*; se trata, como es obvio, de una práctica que puede ser atacada como ingenua y falta de método, pero que se basa en la convicción histórica de que las imágenes bizantinas y medievales revelaban su significado esencial, vinculado con las creencias, supersticiones, esperanzas y temores de toda la comunidad, a través del uso y, más exactamente, a través del culto y no, como será más adelante, por medio de una reflexión teórica (y de nuevo es posible el paralelismo con el arte colonial).

Pero no es que no se pueda *explicar* un icono bizantino desde una perspectiva formal, ni tampoco que no se pueda considerar que se trata de una imagen autosuficiente, como será predominante en la *Era del Arte*, cuando incluso en la misma imagen sagrada se descubrió una nueva realidad estética paralela. Sin embargo, limitado a la pura condición de obra de arte, el icono es privado de su esencia, que es la práctica cultural, y devaluado en sus posibilidades de existencia y significación, que incluye al mismo tiempo tanto una variabilidad como la búsqueda de permanencia y repetición. Porque, en otras palabras, como señala Belting, el icono se produce en un contexto que es tan paradójico como el ser

5 “[...] Belting, de Munich, acaba de escribir un grueso libro sobre la imagen, e insiste en el hecho de que la noción de arte apareció únicamente en el Renacimiento y que, por consiguiente, el arte medieval no puede llamarse «arte». Por mi parte, no me interesa perder el tiempo en este tipo de problemas: se le puede llamar «arte» si se sabe lo que se quiere decir. ¿Es la alta costura un arte o no? Es una cuestión de convención. Hay una cantidad aterradora de libros, que no leo, sobre Duchamp y sobre esa historia en torno al inodoro que envió a una exposición [...] Se dice que «redefinió el arte». ¡Qué trivialidad!”. GOMBRICH, Ernst y ERIBON, Didier. *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*. Santafé de Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1993. p. 73. Más allá de sus intenciones, la relación que Gombrich establece entre la crítica a Belting y el tema de Duchamp revela la existencia de lazos subterráneos entre la imagen medieval y ciertas manifestaciones del arte actual.

6 *Ibidem*, p. 72.

7 *Ibidem*, p. 73.

8 BELTING, *Op. cit.* p. xxi-xxii.

humano que va cambiando incesantemente a través de tiempos o culturas pero permanece siempre el mismo.⁹

Un análisis de estas imágenes, cuya iconografía parece haber sido fijada a través del dogma —hasta un punto tal que permitiría pensar que no revelan ningún cambio histórico— no era posible dentro de una historia de los artistas o de los estilos. Sin embargo, armoniza plenamente con una perspectiva hermenéutica para la Historia del Arte que no será, ante todo, una historia de las obras en cuanto realidades materiales, sino una historia de interpretaciones.

II. Hacia una interpretación del icono.

Desde el comienzo de su análisis, Belting deja en claro que no analiza las imágenes narrativas, “la imagen como texto”, que, como es bien sabido, constituyen el aspecto más estudiado de todo el arte anterior al Renacimiento, seguramente porque fue también el más claramente justificado desde los primeros siglos del Cristianismo bajo la idea de que las pinturas eran la Biblia de los iletrados. Como puede comprobarse desde las catacumbas, esta nueva religión, esencialmente basada en la palabra, pero que no podía contar con la lectura por parte de sus fieles, debió echar mano de estas pinturas narrativas y justificarlas casi de inmediato. Por la misma razón, los amplios ciclos narrativos continuaron desarrollándose, por lo menos en el ámbito de la Iglesia Romana, más allá del Renacimiento y sobre todo después de la Reforma, aunque dentro de algunos nuevos parámetros.

El icono, la imagen sagrada que se venera, no es narrativa ni tiene como función recordar la Escritura; es decir, responde a una situación totalmente distinta.

A. El descubrimiento de los iconos y el arte contemporáneo.

Como es sabido, la moderna historiografía del arte se anuncia en el libro de *Las Vidas* de Giorgio Vasari, que tiene como uno de sus presupuestos básicos el rechazo total del arte bizantino. Según él, lo que sucede tras el final del mundo antiguo es un continuo proceso de decadencia y degradación del gusto y del arte: “El infinito diluvio de los males que habían sepultado y ahogado a la pobre Italia, [...] había apagado de hecho a todos los artífices [...]”.¹⁰ Y a tal situación vino a sumarse la influencia de los artífices “griegos viejos”, es decir, de los bizantinos, que realizaban esculturas y pinturas de imágenes monstruosas definidas por contornos fuertes y colores planos, tan groseras y malvadas, tan mal hechas en su volumen y estilo, que a Vasari le parece imposible que pueda llegar a imaginarse algo peor.

9 *Ibidem*. p. xxii.

10 VASARI, Giorgio. *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1991. p. 102 (de la vida de Giovanni Cimabue).

Y si se piensa en el proceso seguido por las artes plásticas y por la reflexión estética incluso desde comienzos del siglo XV, no resulta extraño que hasta el Romanticismo no volviera a existir ningún interés por las imágenes bizantinas.¹¹

En 1839 Adolph Napoléon Didron visita el Monte Athos en Grecia y descubre, para Occidente, que se continúa pintando frescos a la manera bizantina; incluso logra obtener y más tarde publicar el llamado *Manual del pintor del Monte Athos*. Lo que allí aparece es un arte definido como una revelación del dogma: con una exactitud absoluta en sus temas y formas, sin que, sin embargo, se realizaran cartones previos ni directamente se copiaran bocetos. El trabajo del pintor bizantino es copia de los antecesores y, a la vez, modelo para sus sucesores. Así, el pintor es definido por Didron como un esclavo de la teología. Hoy sabemos que el *Manual* era un producto posbizantino procedente sólo de finales del siglo XVIII, sin correspondencias precisas con la época antigua, y que Didron malinterpretaba su análisis al establecer una separación entre la invención, reservada a los teólogos, y la ejecución, obra de los pintores. Pero su aporte fue enorme para comprender la teología de la imagen bizantina, elevada a una posición casi sagrada como vehículo de la revelación; lo que interesa en el contexto bizantino es que dicha imagen es manifestación de la verdad, de la misma manera que la reflexión teológica, y resulta secundario que sea producto de un artista o que ese producto pueda estar sometido a un proceso de variación estilística en su ejecución:

Lo que Didron llama «ejecución» es, de hecho, el material de una larga historia de estilos. Sin embargo, la exigencia teológica de «verdad» limita las intenciones de la producción artística. La «verdad» no se entendía en el sentido del arte mismo ni de su imitación de la naturaleza sino en la exigencia de auténticos *arquetipos*. Un arquetipo requiere repetición, lo cual explica el dogmatismo conservadorista de la pintura de iconos. Cuando una forma auténtica parece haber sido encontrada, bien sea a través de una verdad religiosa o por la aparición de un «genuino» retrato de Cristo, no puede haber ninguna otra solución «correcta». Por supuesto, no siempre hay unanimidad acerca de la forma auténtica. A veces la mano del artista tiene que desvanecerse antes de poder encontrar el camino hacia el tipo correcto. Pero una forma particular se convierte en norma, la forma auténtica se convierte en tipo, tan pronto como la teología insiste en la repetición.¹²

Sin embargo, Didron no vio iconos en el Monte Athos y todos sus análisis tenían como punto de partida la pintura de ciclos de frescos narrativos. Sólo a finales del siglo XIX se tendrá plena conciencia de que en ellos hacen falta los paneles pintados y se comprueba que, en realidad, esos iconos no existen ya en las iglesias orientales porque todos han sido destruidos intencionalmente o por causas naturales.

Los iconos pintados se comienzan a descubrir en Rusia a partir de 1890, primero con un puro valor arqueológico; pero, casi de inmediato, se ponen en relación con el debate que buscaba recuperar las tradiciones culturales y folclóricas que habían sido borradas

11 Para este tema del redescubrimiento de los iconos se sigue la lectura del capítulo 2 del texto de Belting. "El icono desde una perspectiva moderna y a la luz de su historia". *Cfr.* BELTING, *Op. cit.* p. 17-29.

12 *Ibidem.* p. 19.

desde la europeización forzada y la fundación de San Petersburgo. En el contexto de ese debate fue natural que se volvieran los ojos sobre los iconos porque, de hecho, se trataba de la única forma de panel pintado realizado en Rusia antes de la influencia occidental. Más tarde, en 1913, numerosos iconos aparecieron en la exposición conmemorativa de los 300 años de los zares Romanov: por primera vez, lo que hasta entonces era sólo considerado como mobiliario de iglesia, se presentó como obra de arte con valor histórico y estético, dentro de una perspectiva romántica.¹³

Más allá de las anécdotas acerca de la formación de Natalia Gontcharova y de Vladimir Tatlin como pintores de iconos, no pueden subvalorarse las influencias de esta situación en el desarrollo de las vanguardias rusas, muy en particular en el Suprematismo de Malevich y en las reflexiones sobre el carácter espiritual del arte abstracto de Kandinsky. Todavía se recuerda que cuando Malevich comenzó a exponer sus obras, se colocaban en la parte más alta de la pared, como si se tratara, en sentido literal, de un icono religioso,¹⁴ evidentemente como manera de propiciar una comunicación de carácter espiritual, no sensible.

-
- 13 A propósito de esta condición romántica, recuerda Belting la novela de Nikolai Leskov *El ángel sellado*, de 1873. En ella se describe un icono que aparece como posibilidad insustituible de salvación para una comunidad “porque este ángel fue pintado por una mano piadosa en tiempos convulsionados y consagrada por un sacerdote de la vieja fe, de conformidad con el breviario de Piotr Mogila. Ahora nosotros no tenemos ni sacerdotes ni el breviario”. *Ibidem*. p. 20.
- 14 Sobre el particular, se puede recordar aquí la reflexión de David Estrada Herrero según la cual, para el suprematismo la obra no era un mero cuadrado vacío, sino una forma completamente “llena” con la ausencia de objetos y henchida con la *presencia* de un nuevo significado. *Cfr.* ESTRADA HERRERO, David. *Estética*. Barcelona: Editorial Herder, 1988. p. 391-394. De la misma manera, la idea de una obra que se impone como *presencia* puede rastrearse en los escritos de Kandinsky. Sin pretender identificar las ideas de Kandinsky con una reutilización de lo medieval (un proceso expresamente descartado por el artista: “[...] cada período de la cultura produce un arte propio que no puede repetirse”. KANDINSKY, Wassili. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral-Labor, 1982. p. 21), bien puede recordarse aquí su crítica sobre la vacuidad del *arte por el arte*: “Un edificio grande, muy grande, pequeño o mediano, dividido en diversas salas. Las paredes de las salas llenas de lienzos pequeños, grandes, medianos. A veces miles de lienzos que reproducen por medio del color trozos de «naturaleza»: animales en luz y sombra, bebiendo agua, junto al agua, tumbados en la hierba; junto a ellos una crucifixión hecha por un artista que no cree en Cristo; flores, figuras sentadas, andando, de pie, a veces desnudas, muchas mujeres desnudas (algunas vistas en perspectiva desde atrás); manzanas y bandejas de plata, retrato del Consejero N; anochecer: dama en rosa; patos volando; retrato de la baronesa X; gansos volando; dama en blanco, terneras en la sombra con manchas de sol amarillas, retrato de su excelencia el señor Y; dama en verde. Todos estos datos están impresos en un libro: los nombres de los artistas, los nombres de los cuadros. Las personas llevan estos libros en la mano y van de un lienzo a otro, hojean y leen los nombres. Luego se marchan, tan pobre o tan ricos como entraron [...]. «Enviar luz a las profundidades del corazón humano es la misión del artista», dice Schumann. «El pintor es un hombre que sabe dibujar y pintar todo», dice Tolstoi. De estas dos definiciones de la actividad del artista escogemos la segunda, si pensamos en la exposición descrita anteriormente [...] Los expertos admiran la «factura» (así como se admira a un equilibrista), paladean la «pintura» (como se paladea una empanada). Las almas hambrientas se van hambrientas. La gran masa se pasea por las salas y encuentra los lienzos «bonitos» y «grandiosos». El hombre que podría decir algo al hombre, no le ha dicho nada, y el que podría oír, no ha oído nada. Este estado del arte se llama *«l'art pour l'art»*”. *Ibidem*. p. 23-24.

Pero, por otra parte, como consecuencia inmediata de los descubrimientos rusos se produjo una sobrevaloración de los iconos eslavos, casi siempre posteriores al siglo XV y, por lo tanto, geográfica y cronológicamente muy distantes de los originales bizantinos, cuyo descubrimiento quedará pendiente hasta mediados del siglo XX, primero en el contexto del arte medieval italiano, luego en Roma y, de manera definitiva, en el monasterio griego de Santa Catalina en el Monte Sinaí; allí aparecieron auténticos depósitos con más de tres mil iconos, algunos de los cuales se remontan incluso al siglo VI, aunque la mayoría de los paneles pintados son posteriores al siglo IX, es decir, del momento en el cual se restablece en Constantinopla el culto de las imágenes. El monasterio, fundado por el emperador Justiniano en el siglo VI, era una etapa muy remota dentro de las rutas de peregrinos en los Santos Lugares y conserva todavía las fortificaciones originales que lo protegieron de las destrucciones a lo largo de los siglos; su seguridad y ubicación, unidas a las benéficas condiciones climáticas, aseguraron la conservación de este gigantesco tesoro que, al mismo tiempo, da indicios de las enormes pérdidas que debieron producirse en el resto del Cercano Oriente.

De todas maneras, para lo que aquí interesa, conviene destacar que se trata de un campo de investigación historiográfica desarrollado en la segunda mitad del siglo XX.

B. El valor del icono.

Como ya se ha indicado, la perspectiva desde la cual enfrenta Belting el problema de la imagen sagrada es la *narración* histórica, lo que de nuevo nos obliga a plantear la relación entre icono e historia:

En realidad, ¿tuvo el icono una historia? Si vamos a creer a Didron, no tuvo desarrollo; se colocó al margen de la vida de la sociedad bizantina. Si vamos a escuchar a los teólogos bizantinos, el icono aparece casi como una revelación divina. Sin embargo, los teólogos sólo nos dicen lo que supuestamente debía ser el icono, no lo que realmente era.¹⁵

Bien puede decirse que el icono no es tanto una particular técnica de pintura sino, más bien, un concepto pictórico que se dedica a la veneración. Por eso, su condición de uso cultural permite una revisión histórica por medio de la cual es posible percibir por lo menos tres períodos fundamentales: el proceso de formación; la época de la iconoclastia y el período de la reimplantación del culto a las imágenes. En ellos, según Belting, se da una clara evolución del estilo y un cambio en la significación del icono. Pero tal historia de estilos no es aquí el resultado de una visión de carácter “biológico” que siga un proceso de aparición, desarrollo y decadencia, sino que depende básicamente del papel que el icono desempeña en el marco social, tanto en una dimensión política global como con respecto al culto mismo y, por supuesto, también de la manera como la imagen de culto fue entendida durante las distintas épocas. Por ejemplo, el estatismo final del arte bizantino no es para Belting un asunto de la mera decadencia de un estilo, como casi siempre se ha entendido, sino que se convierte también en un problema interpretable históricamente:

15 BELTING. *Op. cit.* p. 26.

El desarrollo estilístico llega a su fin sólo cuando el icono se convierte meramente en un medio de recordación. El mantenimiento de una forma dada expresaba el deseo de conservar una tradición perdida. En realidad, el icono tardobizantino era inadecuado para ser canonizado en la medida en la cual no expresaba un orden eterno sino una experiencia estática. Sin embargo, fue la última forma en ser transmitida y así sólo ella fue preservada como “correcta”.¹⁶

El poder de la imagen en el arte bizantino¹⁷ no se basa en una justificación teológica; al contrario, es ella la que impone su poder a los teólogos pues habla directamente al pueblo en nombre de Dios y así, si se prefiere, se ubica en un nivel de experiencia que no se puede manipular fácilmente a través del uso de la palabra, ni ser entendido a fondo en términos de una disputa teológica que debe tratar siempre la imagen como un universal. Belting cita al Patriarca Gregorio Melissenos, quien en el Concilio de Ferrara-Florenia en 1438 se oponía a la unión de las iglesias, a partir no ya de la disputa teológica acerca del *filioque*, sino a partir de la experiencia de las imágenes: “Cuando entro en una iglesia latina no puedo rezar a ninguno de los santos pintados allí porque no reconozco a ninguno de ellos. Y aunque reconozco a Cristo tampoco le puedo rezar porque no reconozco la manera como él ha sido pintado”.¹⁸ La larga serie de disputas entre iconólatras e iconoclastas, desde los primeros siglos del Cristianismo, pasando por la crisis del siglo VIII y por la influencia de árabes y turcos, hasta llegar incluso a la Reforma y la Contrarreforma, no demuestra tanto una discusión teológica —que al fin de cuentas acompañó siempre a ambos bandos—, sino una dialéctica entre distintas tradiciones y una lucha por las instituciones que las imágenes representaban. Los historiadores del arte, limitados casi siempre al análisis de estilos, a la presentación de hechos políticos y económicos, o a la recordación de los argumentos teológicos, tampoco hacen justicia a la experiencia de más hondo poder que plantean estas imágenes. En fin, cada disciplina específica se queda corta al tratar de explicar el papel de la imagen religiosa que, según Belting, se despliega en la dimensión heterogénea e indisciplinada del uso.

Los iconos son imágenes específicas y concretas con un poder psicológico propio, que representan un culto local o una autoridad particular y no las creencias generales de la iglesia universal:

[...] se consideraba que eran muy antiguas e inclusive de origen celestial, que hacían milagros, pronunciaban oráculos y lograban victorias. A pesar de que fueran materia de desavenencia o piedras de toque de la fe, no tenían un especial estatuto en una doctrina teológica de las imágenes. Sólo las leyendas del culto les garantizaban su respectivo estatuto. Incluso sus opositores sólo pudieron atacarlas y refutarlas teológicamente en términos generales, pero no pudieron atacar las imágenes específicas mismas.¹⁹

El poder de un icono depende, pues, en primer lugar, de su origen. La *Madonna de San Lucas*, que con alguna lógica debería ser única pero de la cual existen varias versiones

16 *Ibidem.* p. 28.

17 Belting dedica a este problema el capítulo inicial de su estudio. *Cfr. Ibidem.* p. 1-16.

18 *Ibidem.* p. 1.

19 *Ibidem.* p. 3.

“originales”, se consideraba como un retrato auténtico de la Virgen, quien habría servido personalmente como modelo para el pintor evangelista; mientras que, por su parte, los Reyes Magos tuvieron la precaución de llevar un pintor en su viaje a Belén. Como naturalmente María prefería estos retratos auténticos realizados con su colaboración, eran iconos poderosos por sí mismos, con un poder que incluso se desplazaba con ellos, a la manera de los dioses griegos: la *Madonna Nicopeia* pintada por San Lucas, en realidad un icono del siglo XI, aseguraba la victoria a los bizantinos y por eso iba siempre delante del emperador en una carroza que abría los desfiles de triunfo, como si fuera el auténtico soberano; cuando en el saqueo de Constantinopla los venecianos la robaron para la Catedral de San Marcos, se llevaron también con ella su poder victorioso. Y aunque el origen de un icono pueda parecer ante la mentalidad escéptica moderna como muy débilmente justificado sólo por el testimonio de la tradición, se debe recordar que ese testimonio es también el único argumento del Cristianismo para probar la autenticidad de los textos de la revelación; y el argumento es paralelo porque cuando se reivindica un origen sobrenatural para el icono lo que de hecho se hace es darle el carácter de manifestación de la divinidad.

Otra manera de garantizar el origen divino de un icono se producía a través de una visión que lo corroboraba. Según la leyenda, Constantino tuvo un sueño en el cual vio a los apóstoles Pedro y Pablo, lo que más tarde le permitiría dar testimonio de la autenticidad de los iconos que estaban en poder del Papa Silvestre. Más aún, la visión de Constantino demuestra que estas imágenes eran, lógicamente, retratos hechos directamente a los apóstoles.

Finalmente, por supuesto, los milagros que se atribuyen a un icono venerado, son también prueba irrefutable de la presencia divina y de su intemporal validez, con una eficacia que no podría buscarse en ningún concepto abstracto y ni siquiera en el mismo texto bíblico que, en general, no estaba al alcance de los creyentes. Y no puede desvincularse esta necesidad de milagros de una concepción religiosa que procede, en última instancia, de la Antigüedad clásica: aunque los teólogos pretendieran ver la religión ante todo como un conjunto de ideas y dogmas, en la oración del creyente lo que predomina es la necesidad de una ayuda en su vida diaria, y las disputas metafísicas pasan a un segundo plano.

Especialmente a través del mecanismo de los milagros aparecen numerosos iconos al margen de las jerarquías eclesiásticas, los cuales inclusive se colocan muchas veces contra las estructuras de la iglesia para proteger al pueblo beneficiado con sus dones. Como es la divinidad la que habla directamente a través de esas imágenes, sin mediaciones eclesiásticas ni teológicas y con una fuerza que supera todo poder humano, en este tipo de imágenes no son importantes los problemas de su origen. Por eso, inclusive, a lo largo de la Edad Media se comienzan a reproducir los iconos originales para extender así su poderío.

Hans Belting insiste en que este tipo de iconos, que derivaban su fama y su poder de orígenes especiales o de acontecimientos milagrosos, no pudieron ser nunca copados de manera adecuada por una teología de la imagen sino que se veneraban, de hecho, como si fueran personajes reales. Por eso, por ejemplo, cuando durante la crisis iconoclasta los

teólogos de Constantinopla intentaron repetidamente explicar las razones teológicas que dividían a Bizancio de sus colegas del Sacro Imperio Romano Germánico, estos no lograron entenderlos y se limitaron a condenar tanto el culto supersticioso como el retiro de las imágenes. Lo que podría significar que el asunto no se reducía a un problema dogmático y conceptual.

El elemento que hace auténticamente sagrado el icono es su *santidad*, una cualidad que no procede de la jerarquía sacerdotal sino directamente de Dios y los santos que hablan y realizan milagros a través de las imágenes. Por ello, el poder del icono no procede de una consagración especial que convertiría al sacerdote en el verdadero autor de su santidad, lo que equivaldría a usurpar el lugar de Dios que pudo crear el mundo sin hacer uso de las jerarquías establecidas. Y es dejando de lado esta santidad —que los teólogos no pueden discutir— donde se formula la discusión teológica, especialmente durante la crisis iconoclasta: ¿qué es lo que se venera en el icono?

No existe, por lo menos al comienzo, una gran objeción acerca de las imágenes de los santos que, al fin de cuentas, eran seres humanos dotados de un cuerpo físico, ni tampoco en las imágenes narrativas. De hecho, en el primer embate iconoclasta lo único que se hace es ordenar que las imágenes se coloquen en lugares elevados, seguramente relacionando el ascenso de la mirada con el proceso mítico que se intenta desencadenar. El problema se da cuando se quiere representar al Dios invisible con una imagen visible, que se soluciona con la naturaleza dual, divina y humana, de Cristo. Claro que es precisamente a partir de allí donde surgen todos los problemas posteriores, porque ello equivale a representar de forma visible y dividida a un Dios trino y uno, indivisible e invisible:

Así, en el siglo séptimo Anastasio colocó la trampa con la pregunta de quién o qué debía ser en una pintura de Cristo crucificado. La muerte que la imagen supuestamente testimoniaba no podía ser la de Dios pero tampoco, mientras uno creyera en el poder redentor de esa muerte, la de un ser humano llamado Jesús.²⁰

Por supuesto, todo el problema de las imágenes tenía como referencia la discusión entre monoteísmo y politeísmo que había obsesionado al pueblo judío que sólo concibió una representación del Dios invisible por medio de la palabra escrita: su icono era la Sagrada Escritura. Pero el Cristianismo, en su búsqueda de ubicación dentro de la cultura greco-romana, acabó adoptando las imágenes, que allí recogieron una nueva fuente de poder en el contexto de las imágenes narrativas, cuando la figura de Cristo vino a reemplazar en los ábsides de las basílicas a la imagen del emperador, hasta entonces la imagen viva del dios sol de justicia. Pero el nuevo emperador cristiano, que ya no podía reivindicar la veneración para sí mismo, encontró en el signo de la cruz (“Con este signo vencerás”) que va a desplegarse sobre las tropas, en la puerta de los palacios imperiales, en las monedas, la manera de seguir siendo imagen viva del Dios invisible. Paulatinamente, y ya hacia finales del siglo séptimo, el triunfo de la religión es completo y el emperador ejerce su autoridad en nombre de un Dios pintado que ha logrado tomar posesión completa del poder. Y es

²⁰ *Ibidem*. p. 7.

entonces cuando el mismo emperador prohíbe las imágenes en nombre de la religión e impone el signo de la cruz.

Por eso la crisis iconoclasta revestirá características tan dramáticas, pues lo que está en juego es la unidad y supervivencia del estado que reside en la unidad de la fe. La disputa será entre el icono de Cristo y el signo anicónico de la cruz:

Aunque podemos ver esta controversia como una mera sustitución de etiquetas, en esta disputa en los albores de la Edad Media salía a flote un conflicto que hundía sus raíces en el uso de las imágenes durante la Antigüedad. La imagen cristiana de culto se abrió paso dentro de las reservas de la corte y del estado, donde el culto de la antigua imagen todavía sobrevivía, y adoptó los derechos de esta última. El Dios *uno* se convirtió en sujeto para las imágenes no menos de lo que el emperador *uno* lo había sido hasta entonces. Pero la comprensión de la naturaleza de las imágenes en general también estaba implicada. En una imagen se hace visible una persona. Era un asunto diferente con un signo. Se puede producir la apariencia de alguien con un signo pero no con la ayuda de una imagen que implica tanto la apariencia como la presencia. Donde Dios está presente, el emperador no puede representarlo. Es “la antigua antítesis entre representación y estar presente, entre tomar el lugar de alguien y ser ese alguien” (Erhart Kästner). Por eso no es accidental que la batalla entre la imagen y el signo se peleara bajo la puerta del palacio, a través de la cual el emperador se presentaba a su pueblo.²¹

En síntesis, la guerra de las imágenes no correspondía en realidad a la disputa teológica de los interminables concilios sino que se desarrollaba en un nivel donde “la religión y sus imágenes reflejaban el papel del estado, lo mismo que la identidad de una sociedad que debía decidir entre permanecer como parte de la Antigüedad o romper con ella”.²²

21 *Ibidem.* p. 8-9.

22 *Ibidem.* p. 9.

AGORA

—Papeles de Filosofía—
Vol. 16, No. 1, 1997
ISSN 0211-6642

SUMARIO

1. BALANCE FIN DE SIGLO

JAVIER ECHEVERRÍA: *La Filosofía de la Ciencia en el siglo XX: principales tendencias* 5-39

2. ESTUDIOS

ÁNGEL ÁLVAREZ GÓMEZ: *El paso sin huellas de la transcendencia en la cultura laica* 43-55

JULIÁN MARRADES MILLET: *Escepticismo metódico y subjetividad en Descartes y Hegel* 57-79

JOSÉ MIGUEL MARINAS: *La verdad de las cosas (en la cultura del consumo)* 81-94

VINCENT MARTÍNEZ GUZMÁN: «*La guerra perpetua*». *La filosofía y la paz* 95-110

MANUEL PÉREZ OTERO: *Mereología y ontología: condiciones de identidad de objetos compuestos* 111-129

PAUL CORTOIS: *The humanities in the two cultures: relating an external to an internal point of view* 131-156

3. NOTAS

MANUEL LUNA ALCOBA: *Entre ética y derecho: la ley según G.W. Leibniz* 159-168

4. RECENSIONES 171-186

5. NOTICIAS 189

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DIFUSIÓN:

Concepción Martínez, Ramón Mariño. Facultade de Filosofía e CC. da Educación. Universidade de Santiago de Compostela. 15706 Santiago de Compostela (España). Teléfono: (981) 563100, Ext.: 13769. E-Mail: lfipcnav@uscmail.usc.es.

DIRECCIÓN:

José Luis González (Univ. de Santiago), Juan Vázquez (Univ. de Santiago)

SECRETARÍA:

Maria Luz Pintos (Univ. de Santiago). Luis G. Soto (Univ. de Santiago)

EDICIÓN, SUSCRIPCIONES E INTERCAMBIOS:

Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, Campus Universitario Sur, 15706 Santiago de Compostela.

COPIA Y SIMULACRO EN EL *SOFISTA* DE PLATÓN

Por: Carlos Másmela
Universidad de Antioquia

RESUMEN. *En el Sofista, Platón intenta determinar el ser del sofista. Para emprender su investigación se vale de un método de división (διαίρεσις), mediante el cual se caracteriza al sofista como poseedor de un arte que le permite imitar de la realidad del ente. A diferencia de Parménides, quien negaba el ser del no-ser, en la imagen se da una participación del no-ser en el ser, mediante la cual se da un tránsito entre la realidad del ente y el absoluto no-ser. En ese contexto, el autor intenta comprender la imitación artística, a la luz de la distinción que se establece entre dos formas de imitación: el arte de copiar (εἰκαστική) y el simulacro (φάσμα).* La diferencia entre ambas formas reside en la relación que cada una de ellas establece con el modelo, identificado –luego de un detallado análisis– con la realidad del ente.

PALABRAS CLAVE. *Platón, Sofista, imitación, imagen.*

SUMMARY. *In The Sophist, Plato aims to determine the being of sophist. In their search, speakers recur to a method of division (διαίρεσις), thanks to which they describe the sophist as possessing an art by which he imitates reality of entity. Contrary to Parmenides, who would deny the being of non-Being, for Plato, in image non-Being shares being and becomes absolute non-Being. In this context, the author of the article tries to understand imitation in arts by distinguishing two ways of imitation: art of copying (εἰκαστική) and simulacrum (φάσμα).* The pretty difference between them lies in the way each one relates to the model, which after a very punctual analysis comes to be identified with the reality of entity itself.

KEY WORDS. *Plato, The Sophist, imitation, image.*

La posibilidad de comprender el problema de la imitación artística en el *Sofista* de Platón y de justificar en ésta la distinción entre copia y simulacro, reside en la confrontación del filósofo con el sofista que se realiza en el contexto dialéctico del diálogo y su intento por desentrañar el ser del sofista, abordado tanto al comienzo como al final del mismo. Él es determinado por medio de un método de división (διαίρεσις), en virtud del cual el sofista se muestra bajo múltiples aspectos. Platón lo caracteriza inicialmente como poseedor de un arte (τεχνίτης) (219a5), esto es, de una capacidad (δύνημις) (233a8) para la apropiación de algo. Luego aborda el poder del arte (τέχνη) sofístico, de manera específica como arte productivo (τέχνη ποιητική) (219b12). El sofista platónico pretende producirlo y hacerlo todo mediante un único arte (233d10). El “todo” producido por éste menciona seres vivientes y plantas, pero también mar, tierra y cielo, y para terminar, todos los dioses (233e-234a). Esta creación sofística del mundo es una forma de juego (πῆιδιά) a la que Platón llama arte mimético (τὸ μιμητικόν), pues produce imitaciones (μιμήματα) y homónimos (ὁμώνυμα) de las cosas (234a7). El lenguaje del que se sirve para la imitación de las cosas hace del sofista un maestro y mago (γόης) en este arte, ya que apoyado en imitaciones lingüísticas logra engañar a los jóvenes aún carentes de madurez en asuntos del pensamiento, hechizándolos “con argumentos (λόγοι) que entran por los oídos, cuando les presenta acerca de todo imágenes habladas (εἰδωλα λεγόμενα), de modo que hace parecer que lo dicho es la verdad de las cosas y que quien lo dice es el más sabio de todos acerca de todo” (234c6-9). El arte del sofista es inseparable

del arte de la palabra, dado que éste origina su producción mimética y la orienta por lo que no es. El discurso sofístico crea una mimesis en el orden de las cosas análogo a la ilusión de la representación pictórica que se hace pasar por la cosa misma. La identificación sofística de producción e imitación se da en el orden del lenguaje.

Mediante la producción del arte mimético el sofista produce imágenes (εἶδωλα). Él es un productor de imágenes. Pero, ¿qué es una imagen? Esta es precisamente la pregunta que se le haría al sofista cuando se dice de él que es un fabricante de imágenes (εἰδωλοποιῶν) (239d3-4), con base en las cuales ejerce el arte de la apariencia. ¿Qué tendría que responderse a esta astuta pregunta con la que él echaría mano de las mismas armas que pretenderían acorralarlo? La única salida de Teeteto es remitirlo a las imágenes en el agua y el espejo, así como a las imágenes en la pintura y la escultura (239d5-7). Esta respuesta pone en evidencia, le reprocha el Extranjero, que Teeteto no tiene la más mínima idea de lo que es un sofista. Éste se limitaría a reír ante tal respuesta, sencillamente porque él no requiere de espejos ni de aguas para hablar de imágenes. Le basta con que se le haga visible por los argumentos (λαγῶν) (240a1). El sofista simularía tener los ojos cerrados, afirmarían no ver absolutamente nada y reclamaría una explicación clara sobre lo que Teeteto quiere decir con dicha respuesta. El Extranjero aguijonea de nuevo a Teeteto para que se defienda del sofista y le diga de una vez, qué entiende por imagen. Él mismo le brinda la oportunidad de una respuesta cuando explicita la pregunta: es lo común que tú encuentras cuando nombras con la palabra “imagen” (εἶδωλον) una multiplicidad de cosas diferentes, como la unidad que hay en ellas (240a5-7). Ahora no se trata de responder a la pregunta por la imagen en la cosa (πῆρ ἄδε ἰγμῆ) como la imagen reflejada en el agua o el espejo, sino por la imagen que está presente como una unidad o como lo mismo en sus diferentes manifestaciones sensibles, es decir, se trata de la producción de la imagen en cuanto tal, a la cual pueda corresponder la imagen en el agua y en el espejo. Esta imagen se torna visible por el ver inteligible, no por el sensible.

Luego de esta decisiva intervención del Extranjero, Teeteto busca responder de nuevo a la pregunta por la imagen: ésta no puede ser otra cosa (ἕτερον) que una imitación semejante a lo verdadero (ἀληθινῶν) (240a9-10). Él alude con ello a la imagen como algo otro referido a lo verdadero. Pero esto otro no expresa lo verdadero como tal, sino algo semejante a lo verdadero, pues éste sólo concierne a lo que existe realmente (240b2-3). Y si la imagen no designa lo verdadero, ella es lo no-verdadero (μῆ ἀληθινῶν) (b5) y, por tanto, algo contrario a lo verdadero, esto es, un no-ente (μῆ ὄν) (b7-8). No obstante, la imagen como lo otro de lo verdadero de alguna manera está ahí, como la imagen en el agua, proclama Teeteto (b10). Está ahí, mas no en la realidad, pues se trata de una imagen. Sin embargo, como imagen es algo real (b11), pues es la imagen de un ente. De este modo la imagen tiene lugar en un extraño entrelazamiento de ser y no-ser mediante una combinación (συμπλοκῆ) (240c 1-2). La imagen acarrea con ello la afirmación de que el no-ser es de alguna manera, contra la sentencia de Parménides que sostiene que el no-ser no es. Hasta que no se muestre que lo que no es de alguna manera es y, al mismo tiempo, que lo que es, en cierto modo no es (241d8-9), “será inútil hablar de enunciados u opiniones

falsos, y de imágenes, semejanzas, imitaciones y simulacros, así como de las artes que se ocupan de ellos, sin caer en el ridículo de verse uno forzado a contradecirse a sí mismo” (241e2-7).

El no-ser se presenta en la imagen como un ser-otro (ἕτερον) que entra en juego como el punto de partida intermedio entre la realidad del ente y lo que no es en absoluto (τὰ μηδὲ μὴ ὄν) (240e2). La combinación de ser y no-ser que se concretiza en la imagen va más allá de la afirmación de que el no-ser es, pues en ello se abre la posibilidad de que algo sea y no sea al mismo tiempo y de que con ello pueda entrar en juego algo así como la imagen. Sin embargo, la combinación en que ésta se revela, recién puede establecerse como tal a partir del poder de comunicación (δύνημις κοινωνίης), esto es, de la copresencia con algo otro, en la que el ser-otro toma parte en los géneros supremos (μέγιστῆ γένη). Esto quiere decir: sólo puede abordarse y comprenderse la imagen a la luz de la dialéctica, considerada como el asunto propio del filósofo. La producción de la imagen en la dialéctica del no-ser en su ser sirve de soporte al arte mimético (τέχνη μιμητική).

Platón llama al arte mimético, arte de hacer imágenes (εἰδωλοποιική) (235b11). Al arte mimético concierne el dominio de la producción (ποίησις). La imitación es una producción en la que se genera el tránsito al ser desde el no-ser. La producción acuñada en la mimesis tiene la tarea de producir imágenes (ποιεῖν τὰ εἰδωλά). La imagen es así lo imitado en la imitación. Pero, ¿de qué es imitación la imagen? ¿cómo se produce la imagen? ¿de qué manera se realiza la mimesis artística? En estas preguntas hay un llamado a un “otro” evocado en la producción mimética de la imagen. Esta evocación a lo otro expresa la forma de juego (234b9) que caracteriza la mimesis, pues ésta tiene lugar en una relación cuyos relata actúan siempre en función de lo otro. Lo que esto significa sólo puede aclararse a partir de la aplicación de la *diáresis* al dominio del arte mimético. Sobre la base de la puesta en juego de la dicotomía que Platón introduce en este arte, es posible igualmente dar cuenta de las anteriores preguntas.

El Extranjero distingue dos formas (δύο εἶδη) (235d1-2) en el arte mimético, a saber, la copia o el arte de copiar (εἰκαστική) (d6) y el simulacro (φάντησμή) (236b8). Él confiesa su incapacidad de determinar inicialmente a cuál de estas formas pertenece el sofista. Es igualmente imposible saber de inmediato, qué tiene que ver la anterior distinción con el ser y el no-ser, con lo verdadero y lo no-verdadero. “Y cuando enfrentábamos ese problema, nos invadió un vértigo aún mayor al aparecer el argumento que cuestionaba todas esas cosas, según el cual no había en absoluto, ni figura, ni imagen, ni simulacro”. Tal vértigo acecha siempre a quien no está en condiciones de distinguir ambas formas de imagen, copia y simulacro, y las ordena bajo uno y el mismo modelo de la imitación. Sin embargo, sería apresurado afirmar, como suele hacerse, que tales formas corresponden respectivamente a una imitación fiel y a una imitación engañosa o distorsión, a una imagen verdadera y a una imagen falsa. Es necesario tener presente por el momento que la distinción entre copia y simulacro se establece en la producción de la imagen (εἰδωλοποιική), en cuanto ser del no-ser, o bien, en cuanto ser-imagen.

Platón caracteriza la copia por el modelo (πῆρῆδεῖγμῆ) y la proporción (συμμετρίῃ) (235d9). No hay copia sin modelo. La copia es copia de un modelo. Pero, ¿cómo se presenta la relación entre copia y modelo en el arte imitativo? ¿en qué consiste realmente la copia del modelo y cuál es el modelo de la copia? El arte mimético produce una imagen icónica (εἰκᾶς ὄν) (236a10). La representación icónica determina propiamente la copia en la producción de la imagen. Producir de manera icónica es producir conforme a una igualdad. Lo “igual” designado por el εἰκᾶς menciona la imagen producida con respecto al ente, esto es, al modelo. Lo icónico en la copia está referido a la *simetría* del modelo (κατὰ τὰς τοῦ πῆρῆδεῖγμῆτος συμμετρίῃς) (235d8-9), es decir, a las proporciones que deben presentarse en conformidad con el modelo. Tales proporciones son las relaciones de conmensurabilidad: largo, ancho y alto (235e1). La imagen icónica de la copia tiene por ello el rasgo de “proporciones verdaderas de las cosas bellas” (235e7-8), o bien, de las “proporciones reales” (236a6). La mimética icónica de la copia guarda fidelidad con el modelo, pues imita el objeto de tal modo que procura las mismas relaciones en su representación, reproduciéndolo exactamente. Sin embargo, Platón no limita la fidelidad de la copia a la conmensurabilidad de las relaciones, sino que la extiende igualmente a los colores (χρῶμῆτῆ) (235e2), los cuales tienen que traducir exactamente, por tanto, el ente real.

Pero, no es claro sin más por qué Platón hace depender la imagen como copia del carácter exacto de la representación simétrica del modelo, y por qué ve en ésta la garantía de la fidelidad de la imagen. Él habla de la “verdadera simetría”, es decir, de una simetría referida a la verdad (ἀλήθεια), porque lo representado en el modelo corresponde a la cosa misma. No se trata empero, en dicha representación, de una verdad en el sentido de su adecuación con la cosa, pues la producción de una imagen en conformidad con el modelo no puede entenderse como la imagen fiel que refleja el agua tranquila, o como la fidelidad de la imagen que al imitar las proporciones y los colores del modelo, no hace otra cosa que reproducir la apariencia de lo que aparece, esto es, del objeto sensible. Este no puede ser el modelo verdadero, porque su representación es una imitación de lo inteligible, no de lo sensible. Por eso, el arte no puede encontrar su justificación en la imitación de formas y colores, sino en su esfuerzo por semejarse y evocar el modelo inteligible. Precisamente por atenerse a la reproducción de formas y colores de objetos sensibles, los modelos de la pintura resultan inadecuados para la producción de imágenes bellas. La ilusión artística consiste en pretender reproducir fielmente lo que aparece a la mirada sensible, como el espejo que refleja pasivamente las apariencias. La verdadera creación artística no busca reproducir servilmente la aparición del objeto de la percepción, tampoco hacerse a una técnica de los colores y de las proporciones reales, sino la realización de la imagen productiva (εἶδωλον) a partir del simulacro. El (φαντασμαῖ) es el punto de partida para la creación artística.

La imagen productiva produce igualmente simulacros (φαντασμαῖ). La imagen producida en el simulacro no conserva, como la copia, las proporciones del modelo, pues no las reproduce en la representación tal y como aparecen a la percepción sensible. El

simulacro no se caracteriza por la igualdad en las relaciones de la imitación icónica del ente. Por eso, su imagen no puede identificarse con el retrato fiel de la copia. El simulacro no ofrece un fac-símil del modelo, razón por la cual tampoco se restringe a una imitación de la copia ni se subordina a ésta. Él no se parece a la simetría del modelo, sino a la imagen productiva en el sentido propio del no-ser, con lo cual guarda una semejanza con el ente verdadero. Si bien el simulacro no busca ser igual a lo que representa, él no reemplaza las proporciones reales por las proporciones ilusorias y ofrece de este modo una ilusión de lo verdadero, con lo que haría creer en lo que no es. El simulacro modifica el modelo porque lo que representa no es una traducción fiel y exacta del ente real, sino la condición que hace posible su aparición.

Con relación a esta caracterización de la imitación de la copia, Teeteto pregunta: “¿Cómo? ¿Acaso todos los que imitan no intentan hacer eso?” (235e4-5), es decir, proceden de tal manera que identifican la figura (εἰκᾶς) con la imagen propiamente dicha (εἶδωλον). Este no es el caso, responde el Extranjero, cuando se trata de producir obras de gran tamaño, “pues si se reprodujeran las proporciones verdaderas que poseen las cosas bellas, sabes bien que la parte superior parecería ser más pequeña de lo debido, y la inferior, mayor, pues a una la vemos de lejos, y a la otra de cerca” (235e6 - 236a3). En esta ilustración tiene lugar una modificación del modelo, en tanto las figuras que lo representan no se presentan tal y como él aparece. No puede tratarse entonces en este caso de una copia, sino de un simulacro. “Lo que aparece (τὸ φηίν αμεινον) como semejante a lo bello sólo porque no es mirado desde el punto de vista adecuado, pero que si alguien pudiera contemplarlo en toda su magnitud no diría que se le parece, ¿cómo se llamará? ¿no será un simulacro (φάντασμα)?”

“Efectivamente”, responde Teeteto (236b4-8). El simulacro no es semejante al original de la copia, ya que no representa la igualdad que ésta quiere imitar. Pero Platón refiere aquí el simulacro al ente percibido, tal como es representado por la pintura y la escultura. El simulacro parece alejarse así mucho más del modelo representado tan fielmente por la copia. Razón tienen los comentaristas que ven en el simulacro una imagen distorsionada y acomodada de la realidad, pues, según ellos, éste se funda en un efecto engañoso que no hace otra cosa que distorsionarla. Ni siquiera intenta reproducir fielmente la apariencia de los objetos reales. Solo que la anterior mimesis artística parte de la imagen que imita objetos aparentes y no de la que imita la idea. Platón mismo da lugar a esta cómoda interpretación del simulacro, porque lo hace aparecer como si se restringiera al dominio del arte y no tuviera nada que ver con la creación artística. Y dado que el arte de la pintura se considera como análogo al del sofista, mago de la imitación y portador del arte mimético, se ve en él uno de los productores del arte fantasmal, pues habla y no enseña nada verdadero, sino “fantasmas a partir de palabras” (τὰ ἐν τοῖς λαγοῖς φηίν τὰ σμῆτῆ) (234c6). Sin embargo, Platón no está seguro de contar entre los sofistas a fabricantes de fantasmas, porque en el simulacro se trata de una “idea insólita (ἀτοπον εἶδος) muy difícil de investigar” (236d3-4). Platón alude al simulacro en términos de εἶδος y lo vincula con el aparecer (φηίνεσθῆι), y no simplemente con el parecer

(δοκεῖν) (236e1-2). En este sentido anota el Extranjero: “En realidad, bienaventurado amigo, estamos ante un problema extremadamente difícil, pues aparecer y parecer, sin llegar a ser (μῆ εἶναι), y decir algo, aunque no la verdad, han dado lugar, tanto antiguamente como ahora, a una profunda perplejidad” (236d10-e5). La manera en que Platón habla del simulacro en este pasaje, es semejante al modo en que lo hace en un pasaje ulterior, ya considerado (240a-c), donde él delimita el significado de la imagen propiamente dicha (εἶδωλον) a la luz del ser-otro (ἕτερον), el ser y el no-ser, lo verdadero y lo no-verdadero, lo cual indica el estrecho vínculo entre εἶδωλον y φάντασμα. Así como en el primero no se trata de una imagen reflejada en el agua o en el espejo, el simulacro se resiste a ser determinado por la percepción sensible del modelo, pero también a ser reducido a la imitación sofisticada. El simulacro no es una copia, pues no se asemeja al modelo, ni es una imitación de la copia, porque ésta es una imitación fiel al modelo; tampoco se identifica con lo que no es en absoluto (μηδὲ μὼς ὄν), ni con las ideas como modelos de las cosas, no es lo verdadero como lo que se muestra propiamente. No es lo verdadero y, no obstante, está referido a lo verdadero y a lo que aparece. El dominio en que se encuentra el simulacro es el no-ser entendido en el sentido del ser-otro que determina la imagen como el elemento intermediario entre la realidad plena del ente y el absoluto no-ente. El simulacro participa tanto del ser como del no-ser y por eso hay que interpretarlo como la concreción de la combinación (συμπλοκή) en virtud de la cual ser y no-ser no se presentan bajo la forma de una separación excluyente, sino en su poder de comunicación (δύνημις κοινωνίης). Que el fantasma no sea verdadero, sino el sentido propio de no-ser, no significa entonces que sea una fantasía o una invención con la cual se quisiera simular la realidad. Es ciertamente un no-ser, pero no un no-ser absoluto o un no-ser que finja ser lo que no es. La imagen producida en el simulacro de ninguna manera se hace pasar por el ser. Más bien, en él la imagen (εἶδωλον) se reconoce propiamente como imagen. El simulacro es la constatación y consolidación de la imagen como imagen. Él no puede ser realmente igual a lo que representa, justamente porque como portador del no-ser mantiene en sí la realidad de su poder ser-otro. El simulacro imita la idea, no el objeto aparente. En él se ejecuta el εἶδος del no-ser. Él es, en cuanto lo no-verdadero, el único poder por medio del cual puede experimentarse lo verdadero en su aparecer. En este sentido, toda la producción artística procede del arte del simulacro, como lo indica Platón en boca del Extranjero: “¿No será toda esta parte no sólo la mayor en la pintura, sino también en todas las artes de la imitación?” (236b10-c2).

De esta manera escueta, pero decisiva, Platón fija su propia concepción de la creación artística frente al proceder del artista. El arte no produce la imagen conforme a la igualdad simétrica de la copia, sino a la producción mimética del simulacro. El rasgo de imagen del φάντασμα procede del μῆ ὄν, pero de un μῆ ὄν que es conducido a lo que aparece en virtud de su εἶδος, esto es, del εἶδος del εἶδωλον. Pero con ello Platón de ninguna manera asume una postura racional respecto del arte. Esto sería tanto como afirmar que él condena la mimesis. Así como la producción mimética del arte no descansa en la representación figurativa de lo representado, tampoco hay que buscarla simplemente en la idea abstracta de las cosas, sino en el εἶδωλον del εἶδος. La imagen del εἶδος es

como no-ser el ser-otro, en el que recién se revela lo que aparece. En este sentido el pintor produce la mesa, no a la manera del artesano (quien materializa su forma abstracta en la mesa ante los ojos), sino conforme a la imagen de la idea de mesa que aparece, mas no en el sentido de la copia del modelo sensible, sino en el de simulacro, pues sólo a causa del poder del φάντασμα el εἶδος aparece (φήινεσθαί) en lo sensible. La mesa producida por el pintor también tiene su presencia, aunque naturalmente no como la cosa sensible producida por el artesano. La mesa aparece bajo múltiples aspectos, pero ella permanece una y la misma en sus diversas formas de aparición. Lo común de lo uno y lo mismo en ésta reside según Platón (240a5-9), en la producción del εἶδωλον. El pintor produce la presencia de la mesa de acuerdo con el εἶδωλον de la mesa. El simulacro determina el modo de presencia de la mesa pintada, es decir, su aparecer, por cuanto el φάντασμα abre la posibilidad de que el no-ser sea y se muestre como tal, es decir, como ser-imagen.

educação

FILOSOFIA

REVISTA SEMESTRAL DOS DEPARTAMENTOS DE FILOSOFIA, FUNDAMENTOS DA EDUCAÇÃO E PRINCÍPIOS E ORGANIZAÇÃO DA PRÁTICA PEDAGÓGICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, MG, BRASIL

DIRETORIA

Diretor: *Geraldo Inácio Filho*
Secretária: *Myrtes Dias da Cunha*
Tesoureira: *Marisilda Sacani Sancevero*

ASSESSORIA TÉCNICA: *Lúcia Mosqueira de Oliveira Vieira*

DIRETOR DE EDITORAÇÃO: *Regina Célia de Santis Feltran*

DIRETOR DE DIVULGAÇÃO: *Marcio Chaves-Tannús*

CONSELHO EDITORIAL

Antônio Chizzotti
Emiko Uemura
Jefferson Ildefonso da Silva
Maria Luisa B. Sousa
Marisa Lomônaco de Paula Nunes
Rafael Cordeiro Silva
Thelma Silveira M.L. Fonseca

CONSULTORES

Antônio Joaquim Severino
Constança Terezinha Marcondes César
Dietmar K. Pfeiffer
Marcelo Dascal
Newton Carneiro Affonso da Costa
Raul Fomet-Betancourt
Salma Tannus Muchail
Tiago Adão Lara

COLABORAÇÕES

artigos, notas e resenhas inéditas e pedido de assinaturas enviar para:

Secretaria da Revista "Educação e Filosofia"
Universidade Federal de Uberlândia
Av. João Naves D'Ávila, s/n° - Campus Sta. Mônica, Bloco U, Sala 1U06
Caixa Postal 593
38400-902 - Uberlândia, MG, Brasil - Fone: (034) 235-2888, Ramal: 252

Assinatura anual (2 números): 12,00

IMAGEN Y DESEO EN LA CREACION ARTISTICA

Por: Carlos Salas

RESUMEN. Desde su experiencia personal como artista, el autor se propone establecer la relación entre la imagen y el deseo en la creación artística. En primer lugar, analiza la relación del artista con el deseo. La tarea del artista es hacer emerger algo que sólo existe como ilusión o deseo, buscar allí donde tiene la certeza de no hallar nada. Este buscar sin esperar encontrar, debilitando en este proceso su propio ser, deviniendo espectador de sí mismo, es el impulso propio del deseo. Desde el inicio de la conformación de una obra de arte, más que imagen, lo que se tiene es un deseo. Éste deviene obra, pero como en el caso de los sueños, se resiste a ser formalizado. En segundo lugar, aborda la relación del espectador con el deseo. Partiendo del presupuesto de que el poder de la imagen se encuentra en lo más profundo del sentimiento humano y no en el campo lógico y racional, el autor propone la vinculación que surge entre artista y observador alrededor del deseo: el deseo del artista abre diversas posibilidades de percepción en el espectador, quien interpreta la obra según el suyo propio.

PALABRAS CLAVE. Creación artística, deseo.

SUMMARY. From his being an artist, the author aims to reveal a link between image and wish in artistic creation. First, he analyses the relation of artist to wish. The artist's task, according to him, is to make appear something existing only as illusion; he has to look for it though he is certain he would find nothing. This hopeless search that weakens his own being and turns him into his own spectator, is the impulsion proper to wish. So, even before the work is imagined there is really just a wish, which becomes a work but, as dreams, eludes formalisation. Second, the author points to the relation between wish and spectator. From the assumption that the power of image is in the very inner part of human feeling, and not in any logical or rational view, the author states that there is a connection between spectator and wish: the artist's wish produces various perception possibilities to the spectator who, in his turn, interprets the work according to his own wish.

KEY WORDS. Artistic creation, wish.

Ciertos textos de algunos artistas que hacen referencia al deseo como una primera pulsión hacia la imagen, me animaron a preguntarme sobre la imagen y el deseo en la creación artística. Mi intención inicial fue partir del punto de vista que he adquirido desde mi oficio en la pintura. Creía tener derecho a respuestas, pero al reflexionar sobre los procesos de mi trabajo y al tratar de establecer con palabras lo que sólo entiendo por la intuición, en lugar de respuestas sólo he encontrado nuevos interrogantes. Creía tener el derecho a hablar sobre la experiencia directa con el objeto artístico, pero al verme obligado a resumirla con cierta claridad en un texto, he comprendido que sus móviles me son extraños. Poner los términos imagen y deseo como puntos de partida para reflexionar sobre el acto creativo, lleva a un camino irrecorrible. El deseo sobrepasa los estrechos límites establecidos en la configuración de la obra. Empieza a cuestionar el mismo lugar de la obra y hasta nuestro hacer.

Los campos imaginativos

Cabría suponer que por estar habituado a trabajar con imágenes, a establecer relaciones entre formas para configurar el espacio pictórico, me encontraría capacitado para elaborar un discurso más o menos claro sobre la imagen en la creación artística. Ocurre que cuando tengo el compromiso de dar una charla o de dictar una clase, prefiero trabajar en mi taller y mientras pinto dejo que surjan las ideas sin establecerlas por escrito. El ejercicio de la pintura va acompañado de un monólogo prolongado en el cual no es fácil distinguir entre la imagen y la palabra. Hacerlo público exige cierta lógica del discurso de la cual la pintura me ha alejado. A pesar de estos monólogos prolongados a los que ya estoy habituado y con los cuales pretendo crear mi ficticio mundo privado; la gran atracción que siento hacia la imagen me hace preferir los momentos en que me permito conformar imágenes. Una de las grandes distracciones que he mantenido desde niño, es la de cerrar los ojos y permitir que las imágenes empiecen a brotar desde su fondo oscuro. Son imágenes vivas y netas que en su libre aparición y en su continuo movimiento crean ficciones similares a las de los sueños, pero silenciosas. Su color es luminoso. Los personajes, los objetos y los lugares son asombrosamente concretos. Conforman hilos de pensamientos indescifrables. Durante una sesión de sicoanálisis le comenté al analista que me apasiona ver surgir las imágenes en plena libertad. Se interesó y me alentó a que las dejara aparecer mientras le relataba lo que veía. Una o dos veces lo intenté. Comprendí que ellas perdían su fluidez al concentrarme en las palabras cuando el relato tomaba poder.

Aprecio a las personas que tienen la capacidad de recordar con precisión sus sueños, más aun si pueden transcribirlos. Pienso que mis sueños no están hechos para el recuerdo como tampoco lo están mis experiencias privadas con imágenes. No podemos impedirnos soñar, pero sí podemos impedirnos el hacerlo despiertos. Durante un lapso de tiempo prolongado, en la adolescencia, me prohibí soñar despierto, sentía que los sueños ocupaban un lugar más importante en mi experiencia que los hechos de mi vida diaria. Ahora les permito unos minutos diarios, pero ya no me ocupo del campo narrativo. Las dejo vagar, que surjan con total permisibilidad de mi parte. A veces me aterran, como si supersticiosamente las tomara en forma premonitoria, cuando veo escenas de violencia donde sus protagonistas se asemejan en algo a personas que yo conozco. Una parte de mi mente asume una posición moral en detrimento del libre fluir de las imágenes.

Estas experiencias privadas con la imagen las considero incompatibles, trabajo a diario con imágenes pero son de otro orden. Mis formas son abstractas, aunque a veces me pregunto qué tanto. Hace años en París un amigo escultor viendo mis dibujos –en ese tiempo eran figurativos– me dijo que yo no era imaginativo pero que hacía imaginar. El campo de la imaginación ha sido extraño para mí. Ahora comprendo que lo mejor de mi campo imaginativo no lo puedo compartir. No sé qué tan necesario sea para un artista hacer derroches de imaginación en su obra. En la pintura, a diferencia de lo que ocurre con los relatos fantásticos, hay una restricción obligada de lo imaginativo que permite un despliegue mas amplio del campo pictórico sin perderse del mundo concreto. Aún me

deleito leyendo literatura fantástica infantil, me relaja, me devuelve a la niñez y puedo recorrer su espacio sin que su fantasía me exija casi nada. Me permite nadar en ese inmenso mar del asombro y me devuelve sano y salvo a mis relaciones habituales. Me permite incluso mantener esa carga depresiva que acumulo desde temprana edad.

Desde aquí ofrezco excusas por el carácter personal de esta charla. He descubierto, durante estos últimos meses, en los que he tenido presente la obligación de escribir estas páginas, que el tema propuesto, la imagen y el deseo en la creación artística, es de tal índole que es casi imposible tratarlo en un discurso mediante categorías abstractas. Si me es tan difícil entender lo que podría llamarse mi proceso creativo, o mi labor creativa, más difícilmente aun podría hablar sobre este proceso, haciéndolo extensivo a los otros. En un esfuerzo con muy pobres resultados intenté abordarlo desde su lado conceptual comprobando que ni siquiera era aplicable a mi caso personal.

En cambio, por un tiempo me convertí en un espectador más atento, respecto de lo que ocurría en mí cuando abordaba una pintura o me enfrentaba a la resolución de un problema espacial o de formas arquitectónicas. Observé que al proponernos el objeto artístico como fin, éste se convierte en pretexto de una disposición apropiada al desear que concuerda con un plano distinto de realidad no verificable lógicamente; nos podemos hacer espectadores aun sin comprender su compleja armazón.

Puedo decir que es más desinteresada la imagen en la elaboración de una pintura que en la de un espacio u objeto arquitectónico. Lo directo de la pintura permite que la inmediatez del acto se conjugue con la aparición de las formas. Aun si se parte de estructuras preestablecidas —en cierta medida el soporte lo es de por sí—, o de una estructura arquitectónica, como muchos escritores gustan llamar la estructura en que va a fluir el campo narrativo, y donde la imagen empieza a interesarse por los parámetros estructurales, la pintura sigue permitiendo que nos descarguemos de la imagen, porque el plano pictórico se da en un ámbito que se asemeja más a la libre asociación de imágenes, de la que hablaba antes.

En estos últimos meses he sido testigo de mis procesos. Me he ocupado de distintos campos imaginativos al mismo tiempo: primero, mi labor de taller en la pintura, segundo, el desarrollo del diseño arquitectónico de un espacio para cobijar una colección de arte, tercero, el trabajo en un taller de grabado para la realización de un aguafuerte, cuarto, la recopilación y repaso de material escrito y fotografías de mi obra para un libro. Éstas son labores diferentes que implican espacios y tiempos discontinuos. Confieso que el ocuparme de tantos campos a la vez no me hace más creativo y menos aún colocándome como testigo. Esto me hace añorar los meses en que me dedico exclusivamente a pintar. A veces creo poder hablar de mis experiencias en el taller, pero entiendo que él se reserva la mayor parte, conserva su secreto. No hago sino el intento de descubrirlo.

Soy del tipo de artista obsesivo, que como alguien convencido de que bajo su casa se guarda un tesoro, sin evidencia alguna empieza a cavar sin encontrar nada hasta que

derrumba su casa a fuerza de debilitar sus cimientos. Como artistas nos ocupamos, con todas nuestras energías, en hacer emerger algo que sólo existe como ilusión o deseo. El tipo de artista que si se le indicase un lugar seguro del tesoro, desviaría su mirada hacia otro menos obvio, menos seguro, menos evidente. Cava donde casi tiene la certeza de no encontrar nada y luego presenta los guijarros, las muestras de piedra y de tierra en una disposición especial que hacen del tesoro sólo lo removido.

Pues en este afán de remover, no sólo se debilitan los cimientos, sino también su ser íntimo: se desintegra, se transforma en espectador de sus propios movimientos. El traslado del lugar seguro a ese otro inseguro viene dado por el deseo: del lugar seguro a otro donde sólo se pronostica el fracaso. Es el campo incierto e inseguro donde se reinstala la posibilidad de un tesoro que no está compuesto de riquezas, sino de su esencia, y es allí a donde se dirige el hacer artístico.

Sin embargo, no sólo esto ocupa el campo imaginativo. Ya las preocupaciones personales, las del trato con los otros, las de índole económica, las de nuestros afectos, todo lo que ocupa nuestra mente a diario, apartan del taller e implican campos imaginativos complejos. Justamente en estos días un amigo me preguntaba, guardando una ingenuidad que creía ya inexistente, si era cierto que de noche, ya dormidos, las musas bajaban y el artista de súbito se ponía en obra para no perder esta llegada milagrosa; para responderle sobraban las bromas, pero preferí responderle que las “musas” son las soluciones que cada uno puede encontrar a cualquier problema inquietante. Un momento de distensión en el sueño puede facilitar súbitamente una solución. Vivimos frecuentemente actitudes cercanas a las necesarias para la elaboración artística, ponemos capas imaginativas que se yuxtaponen a nuestras percepciones corrientes y no sabemos distinguir claramente entre el tiempo de la labor artística y el tiempo de otra índole. Veo con asombro que muchos artistas dedican un horario fijo para su labor creativa; debe ser el resultado de querer diferenciar los distintos campos imaginativos; y me pregunto si es realmente necesario diferenciar la labor artística de las otras diarias, comunes a todos.

Las alas del deseo

Entre las referencias que aluden al deseo en la creación de obras la que más llamó mi atención fue la de Wim Wenders en su texto *Primera descripción de un film perfectamente indescriptible*, que antecedió a la realización de su film *Las alas del deseo*. Voy a citar un extenso párrafo:

“Al puro comienzo no se puede describir casi nada, sino: un deseo, o deseos.

Desde aquí se comienza cuando se quiere hacer un film, escribir un libro, pintar un cuadro, componer un fragmento musical, o en general: inventar algo.

Se tiene un deseo.

Se desea que algo exista, y se trabaja hasta que ese algo exista. Se desea añadir algo al mundo, algo más bello, más verdadero, más exacto, más útil, o simplemente: algo diferente de lo que ya existe. Al mismo tiempo que el deseo, nos imaginamos algo diferente de lo que ya hay, o al menos: vemos relucir como un rayo de luz algo diferente. Partimos entonces al azar hacia la

dirección en que se ha visto este rayo de luz, esperando no desviarnos del camino, no olvidar ni traicionar el deseo original.

Y luego, al final, hay una imagen o imágenes de algo, o una música, o un nuevo objeto con el cual se puede hacer algo, incluso esa extraña combinación de todo esto: un film.”

A mis alumnos de dibujo les propuse el texto completo de Wenders para que elaboraran un ejercicio a partir de una reflexión sobre el deseo en la creación artística. Wenders piensa un film sobre Berlín y por encima de Berlín y de ahí surgen los ángeles; los alumnos dibujaron ángeles. Proponer un texto para desarrollar en el marco de una clase de dibujo generalmente desemboca en ilustración. Parecería que el apego al texto condicionara el campo narrativo; así mismo el campo narrativo condiciona todo el campo imaginativo. Es más frecuente el paso de la narración a la ilustración que el inverso, (del plano pictórico a palabras) pero en cualquiera de los dos casos es más lo que se pierde que lo que se gana. Un texto pleno de imágenes evocativas nos incita a soñar, a dejar un amplio juego de asociaciones; nos deja un aire, un soplo que indica algo de lo que no sabemos casi nada. Pero pierde toda su respiración cuando lo vemos ilustrado. Igualmente, una descripción con palabras de una pintura le roba lo esencial, restituyéndola reducida, empequeñecida. Este problema entre lo narrativo y lo pictórico es una cuestión que no se ha resuelto en el arte. Sólo hay ejemplos aislados donde las carencias de un campo son sustituidas por otro.

El afán de ilustrar desvió la intención inicial del ejercicio. Hay que tener en cuenta que este texto de Wenders viene de una edición francesa y que en este caso me veo obligado a hacer una traducción simultánea mientras lo leo a mis estudiantes. De suerte que a ellos les llegaba una regular traducción oral sin que pudieran contar con el texto para leerlo nuevamente. El contacto con la palabra se establecía en el ámbito de las imágenes que acudían a sus mentes mientras escuchaban. Wenders habla de ángeles y ellos veían sus propios ángeles. Pero, cuando Wenders habla de deseo no hay imágenes a las cuales acudir tan fácilmente como sí ocurre con los ángeles y sus alas. Me siento afortunado al pintar formas abstractas, que impiden que el espectador extraiga y anule el plano pictórico, instaurando un campo meramente narrativo.

Así quedó sin resolver, latente, sin haber dado un paso adelante, el problema planteado en clase, mi interés primero: dirigir su atención hacia la actitud creativa como deseo, entender que –desde el inicio en la conformación de la obra de arte– más que una imagen lo que se tiene es un deseo. Deseo que deviene imágenes y que en su acumulación genera síntesis extrañas. Entender que deseo e imagen se ligan en la intuición o, en un aspecto más amplio, en la inspiración, y que en la intención hacia algo que pueda devenir obra, lo que se tiene en un primer instante es a lo sumo uno o varios deseos.

No sabemos si el film de Wenders se atiene al deseo original, pero sí se siente ese halo con el que convivió mientras lo rodaba, con ese respiro ahogado, esa atmósfera que lo habitaba –similar a la de Proust, que nos devuelve el sentimiento interno que lo ocupaba mientras iba tras la búsqueda del tiempo–. El deseo nos coloca lejos de lo concreto, pero guardando el contacto con él, poniendo nuestros sentidos cada vez más cerca de la materia

evaporada por el recuerdo; Podemos ver, oler, tocar, saborear, oír con mayor intensidad, además de los objetos reales, esos que impregnan nuestra conciencia como imágenes restituidas en el relato o en el film. Como los ángeles de Wenders para añorar y así enriquecer nuestros sentidos en el mundo real.

Cambio de escenario

Vivimos en dos mundos, en éste que se nos presenta con toda su evidencia y en el otro, el que quisiéramos vivir, el de nuestras asociaciones y deseos. Quisiéramos tener un mundo disponible. En el arte ocurre igual cuando, frente a la crudeza de la realidad, pretendemos que nuestras relaciones se acondicionen a nuestro desear. En la actividad artística veo cómo se enfrenta la amplia capacidad creativa, común a todos los hombres, al afán hacia el campo creativo. Cuando éste se establece como lucha se sufre el castigo infringido por la riqueza imaginativa a la incapacidad creativa. Sólo cuando el proceso creativo se hace amistoso con los procesos de la imaginación se llega a un principio de formalización entusiasta.

El amplio campo imaginativo del que disponemos y al que acudimos constantemente, coloca sus barreras cuando lo llamamos, cuando queremos acudir a él para un fin artístico. Parecería como si dispusiéramos muy poco de él y que restringiéramos nuestra imaginación cuando se trata de una de las acciones del hombre considerada como la más imaginativa. Nos desenvolvemos muy bien con nuestro imaginario privado, pero nos empobrecemos cuando queremos hacerlo expresivo y comunicarlo. Esta pobreza puede venir también de cierto pudor, como si al desplegar nuestro imaginario nos estuviésemos desnudando en público.

Lo que construimos en privado tiene su escena privada. Es necesario un gran esfuerzo para llegar al cambio de escenario: lo que en nuestro interior tiene su valor y expresión, se vacía para poder ocupar un lugar en lo real con toda su fuerza imaginativa. Esto equivale a romper las relaciones habituales de ese imaginario para darle una dinámica desconocida hasta entonces, volviéndonos espectadores, más que creadores, de ese proceso y de sus resultados.

La obra se hace, se elabora en la percepción de su realizador, de una manera única que el espectador difícilmente puede percibir. Algunos cineastas no acuden a la sala de cine a ver sus películas, los pintores nos desprendemos de la pintura: aunque la veamos, su presencia es inevitable. Lo que vemos no lo ve el espectador. Queda toda la historia de su proceso sobrepuesta en la obra misma. La obra terminada no existe como tal a los ojos del artista, las obras futuras quiebran el principio de unidad que hace que una obra se entienda como terminada. Agotada en sí misma, pero por terminarse en la siguiente.

Observaciones

Últimamente me he preocupado por el campo narrativo, por la manera en que actúa sobre cualquier pintura así no esté inscrito en ella. A modo de ejemplo hablaré de algunos trabajos que presenté el año pasado en una exposición en tandem junto con Jaime Iregui.

La escena es la siguiente: la arquitectura del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Obras tridimensionales de Jaime Iregui –formas geométricas en colores puros– sobre las paredes altas del museo. En las paredes bajas formatos muy alargados –12, 16, 24 m– en soportes separados de la pared donde van mis pinturas sobre tela en las que prescindí del color.

Como en una obra teatral, el escenario indica maneras de leer la obra. El espectador, que en este caso llamamos observador, empieza con una representación del campo pictórico más amplio que el de la pintura misma. La arquitectura del museo es reacia a la pintura, sus rudas paredes en concreto opacan el color, minimizan los efectos pictóricos; su distribución espacial, de gran riqueza, confunde en el momento de leer una exposición. Estas posibles desventajas pretendimos volverlas ventajas para el caso de esta muestra: yo por mi parte prescindí del color con esas largas franjas que atravesaban el museo creando su propia continuidad y que se llenaban de la penumbra propia del espacio. La lectura de la obra no se podía disociar del espacio. Telas montadas sobre soportes ligeramente separados del muro daban la impresión de flotar y al mismo tiempo de fundirse con el gris de los muros dándose una atmósfera general de penumbra. La penumbra se da en el lugar donde no priman ni la luz ni la oscuridad. Hay una hora del día en donde todo es penumbra y en esa hora nos ataca cierta melancolía y soñamos más que reflexionamos.

Las horizontales a la altura de los ojos obligaban a un recorrido, la pequeña vertical a un acercamiento. Recorrido y cercanía hacían del observador un lector de historias. Historias que no pertenecían a la pintura sino al observador. Pude observar cómo cada observador o lector reconstruía sobre la pintura lo que estaba en él, en sus recuerdos, como recipiente imaginativo.

Un amigo de Turquía me comentó desprevenidamente durante el montaje –como fue el caso de otros comentarios– que veía lugares, plazas, escalinatas, edificios de Estambul o Ankara; el jefe de montaje recorría con claridad los lugares de su infancia, el campo, los animales. Algunos veían ciudades, otros, espacios interiores. Un amigo pintor veía dibujos del Renacimiento, sin poder especificar un pintor. Un crítico de arte, Alvaro Medina, escribió sobre estas pinturas y más ampliamente sobre otra, también de formato alargado pero más alta, y esta vez con colores, lo siguiente: “Al desplazarme a trancos frente a la última gran obra que he visto de Salas, un cuadro de 90 cms de alto por 11,40 metros de ancho titulado Espacio interno, su abstracto bosque de signos me permitió ver montañas, puentes, árboles, caminos, casas, postes, barandas, quioscos, jardines, etc. Si repitiera el recorrido, estoy seguro de que vería lo mismo pero en otro orden. En una tercera ocasión podría descubrir un paisaje submarino, o una serie de máscaras danzantes, o un barrio de Berlín que en mi espacio interno contemplo a través de una ventanilla del S-Bahn.”

No dejó de ser una sorpresa para mí leer y escuchar estos comentarios. Poco a poco me fui habituando a ellos, como también a la extrañeza de los observadores cuando notaban que lo que ellos habían visto tan claramente no fuese visto por los otros si no indicaban la correspondencia del grafismo con sus imágenes. Lo que podría ser apenas una mancha o un signo gráfico abstracto, para el observador no lo era de ninguna manera. Eran las imágenes evocadas y superpuestas a la pintura. El lugar de la pintura se trasladaba del lienzo a lo más profundo del campo imaginativo del observador.

Constaté que la visión de cada quien no podía hacerse visible para los otros, tan sólo la ilusión producida por las indicaciones dadas por el “visionario”. Aquí radica la diferencia respecto de observar nubes o las viejas paredes –como aconsejaba Leonardo–: las indicaciones de formas dadas por los accidentes del muro o de las nubes son las mismas para todos. Si vemos un animal, por ejemplo, conocemos lo que vemos: insinuaciones sobre la figuración de formas arbitrarias. En el caso de mis pinturas para alcanzar a restituir parte de lo visto entraba en juego la narración. Una narración perteneciente al observador y no, como es habitual, al artista.

En esa experiencia íntima, incompañable, las secuencias necesarias en los procesos de reconstrucción de la imagen eran trasladadas de un primer plano, por el deseo, a un campo amorfo. La forma se desprendía desde lo amorfo, de tal manera que podrían establecer más íntegramente los indicios del carácter o de la personalidad misma. La creación artística en su amplitud, en la que participan tanto artista como espectador, intenta sustituir imaginativamente lo que se manifiesta como amorfo, lo cual constituye un paso decisivo para activar intensos procesos creativos en el espectador. Ella desestabiliza nuestra percepción corriente y abre otras percepciones inagotables como el arte mismo.

En la creación artística al igual que en la experiencia estética, el campo abierto por el deseo es el del juego entre lo lleno y lo vacío. Hay un instante entre la construcción y la destrucción en que los planos de lo real se amplían, se estiran antes de su desaparición. En el arte la imagen se da como una aparición, como una iluminación, inspiración y construcción que surgen de la evocación del deseo original. La imagen va de la mano de la creación. No se crea desde la imagen, sino con imágenes y hacia la imagen. El proceso creativo que va ligado a la imagen amplía cuando estamos alertas a nuestra íntima capacidad de figurar, se instala desde la primera imagen en el artista hasta las múltiples apariciones en el espectador, dándose esencialmente como reconstrucción imaginativa, siguiendo el sendero que se traza a partir y junto a la obra.

A pesar de mi interés por el campo imaginativo, no me puedo poner como fin despertar esas visiones en el observador. Trabajo con formas abstractas y en el momento de pintarlas generan su propio campo de relaciones, muy lejano al de la figuración y más lejano aun del de la narración. Se representan sólo a sí mismas.

Siento que con esas pinturas devolví algo al espectador, algo que nunca había recibido de él. En trabajos anteriores, de estructuras más sólidas, menos frágiles, el espectador quería

devolverme con palabras y con su manera de observar, lo que suponía que yo le entregaba y que en apariencia era mi intención. Así, las estructuras geométricas que estaban presentes en mis pinturas anteriores, facilitaban la lectura, esa lectura pobre que anulaba el sentido amplio de las pinturas; esa es la inmensa pereza que sufre el espectador: contentarse con ciertas evidencias del objetivo del artista y pretender una comprensión, un falso conocimiento, más que una vivencia de la obra. Esta es una de las trabas que le ha impuesto el arte contemporáneo al espectador aficionado, al reemplazar la vivencia de la obra por una muy compleja y difícil estructura lógica a la que no puede dedicarle el tiempo necesario y que cuando lo hace es justo para presentar un examen.

En resumen, las obras que presenté en el museo hacían que el espectador muy desprevénidamente, asumiera el campo pictórico como una cuestión personal donde podía incluir su propio y muy íntimo campo narrativo. El lugar último de la obra no está en ella misma, sino en la infinita capacidad creativa del espectador. En la creación artística se dan, al sacar de lo oscuro, de lo oculto, los recorridos de la imagen hasta la forma. Desde ellos, en el espectador, se inicia un nuevo proceso de la imagen que, desde lo abierto de la aparición vuelta forma, se reinstala en regiones ocultas a la percepción habitual. El poder de la imagen se presupone en el campo lógico y racional del hombre, pero donde verdaderamente encuentra su lugar es en lo más recóndito del universo del sentimiento humano.

El gesto fundamental

A veces consideramos que el mundo de la imagen equivalente al mundo de las cosas. La gran riqueza de la imagen la descubrimos, como a un tesoro cuando la dejamos vagar, introducirse en todos los campos de la conciencia y del sentimiento. No creo que exista una imagen en sí y para sí. Al contrario, presiento que la imagen se restituye a sí misma sólo cuando se filtra y se confunde con los planos íntimos de nuestra mente y de nuestros sentidos.

Esto no es posible comprobarlo experimentalmente, dado el carácter esencial e irreplicable que se establece en la experiencia estética. El arte se establece a partir del gesto fundamental, del guiño revelador, que hace que en él [el arte] como en la vida podamos reconocer un estilo, una personalidad, a veces más por los gestos que por los rasgos físicos. Cuando veo fotografías de adultos cuando eran niños, me es muy difícil reconocerlos. Si viera sus gestos, sólo gestos sin concentrarme en la imagen, los reconocería fácilmente. También es fácil el reconocimiento al ver sus gestos en un hijo o en un pariente; El reconocernos es lo que nos hace diferentes a los otros. En la calle entre el tumulto sólo distinguimos al conocido, distinguimos lo que ya reconocemos, no la novedad de rostros anónimos y completamente nuevos para nosotros.

El gesto indica la presencia del deseo guardado en lo más recóndito de nuestro ser. Un gesto particular involucra un desear. Lo que particulariza a la obra como gesto está más en el deseo que en su conformación material, lo que permite re-conocernos en la obra. La imagen se restituye en la lectura de este desear. La experiencia artística tanto del artista

como del espectador, no es repetible, como tampoco lo son nuestras vivencias más profundas. De lo vivido sólo nos queda su añoranza. Al final la vivencia termina impregnando campos desconocidos y oscuros de nuestra consciencia, donde no sabemos si la imagen surge del deseo o la imagen es lo que deseamos.

El deseo original

En nuestra relación con el entorno, al cual asistimos por medio de nuestros sentidos, la imagen mantiene toda su crudeza. La memoria va acumulando imagen tras imagen; dentro de esta acumulación podemos acudir fácil y selectivamente a las imágenes como una manera de despegarnos de ellas, van formando un sedimento que sólo es disuelto cuando la imagen adquiere un lugar incierto al impregnar los campos de la conciencia. La imagen así instalada se entrecruza con nuestro ser íntimo y a partir de ahí construimos nuestra manera de ser en el mundo y nuestra mayor capacidad analógica y creativa.

Desear es una forma de regresión: deseamos lo que conocemos; pero también deseamos lo que no hemos podido conocer y así establecemos nuevas asociaciones entre la representación, nuestro equipaje visual y los objetos de la representación. Hablo del deseo original, aquel que desde nuestra niñez nos incita hacia el campo imaginativo. Cuando nuestros deseos se ven opacados por nuestras ansiedades, tenemos siempre el recurso a ese deseo original. De esta manera nos encontramos felizmente imposibilitados para no desear. El deseo adulto está impregnado de demasiadas construcciones que anteceden al desear mismo. Cuando el deseo original ha logrado fundirse con lo más íntimo de la experiencia creativa, impregna cada espacio de la obra, cada forma, cada relación interna y se localiza del lado del espectador revivido como experiencia estética.

No perderse del deseo original da una visión amplia, nunca unívoca, impregnando cada lugar de la existencia y de la obra. En una forma de convivencia con él se le hace partícipe de todo nuestro ser, hasta que se confunde con nuestras percepciones, nuestros pensamientos, nuestras voliciones, de tal manera que es imposible perderse de él.

El deseo se quiere mantener en lo amorfo. En cualquier momento creativo la persistencia del deseo se resiste a la formalización. Se establece una lucha en donde los contrincantes no quieren ceder su territorio, similar a la resistencia de los sueños a ser recobrados por la memoria; de aquí el sentido de impotencia del hombre cuando se intenta una reconstrucción formal a partir de un remedo de los sueños. Es la muestra más clara de la incapacidad artística, hace objetivo el deseo impidiendo el desarrollo del campo de lucha.

No se puede definir, ni describir, lo que se ancla en el artista como deseo. Vivimos poseídos por el deseo, pero más aún, vivimos hacia el desear; como si sin el deseo no estuviéramos participando plenamente de la existencia. El deseo no se da por sí, hay que buscarlo, hay que llamarlo; puede tratarse de deseos sexuales, de poder, de desear el bien

o el mal a los otros, desear otro tipo de vida, halagar o ser halagados y tantos otros que pueden ser discutidos desde el psicoanálisis, desde la religión, desde los conflictos que suscitan o desde nuestras ansiedades y placeres. Beckett, en su libro sobre Proust, decía que “La sabiduría de todos los sabios no consiste en la satisfacción sino en la eliminación del deseo”. En realidad son pocos los artistas que tienen como meta la sabiduría. Sin el deseo su trabajo puede devenir insoportable, o también hacerle caer en el marasmo de los gestos repetitivos, o dejar que el cliché se posea de toda su obra.

Podemos acudir al objeto en su pureza original, pero en el desear lo que menos se establece es la rudeza del objeto dada a nuestra percepción. La construcción propia de la realidad se enfrenta al actuar del deseo; desear trae consigo un anhelo que niega la evidencia de lo real. Por esto la oposición constante entre el campo del deseo y el de las proposiciones lógicas, extraídas de la constatación de las evidencias establecidas por lo real. El acto creativo es de oposición y está más ligado a un deseo o a deseos que a un programa selectivo hacia la imagen.

El miedo al deseo

El desear va acompañado del temor a agotar el objeto en la satisfacción del deseo. Retener el deseo y dejarlo presente en la evocación de lo iniciado como objeto libre del deseo. Objeto ya apoderado en el campo de la seducción, pero libre a sus facultades propias. Lo que abre el desear aniquila el objeto original y el dolor causado por esa pérdida incluye el estiramiento del objeto que es el lugar imaginativo abierto por el acto creativo.

El miedo al deseo puede hacer que éste se sustituya por el ejercicio de disponer imágenes de determinadas maneras para que susciten relaciones propias; o se le puede confundir con términos recurrentes en arte y que dicen muy poco, como son idea y concepto; o también con la estructura arquitectónica de la obra, que la estabiliza. De tal manera que el deseo se confunde con los atributos de la obra que termina siendo empujada al carecer del deseo.

El deseo original es el que “por la perseverancia llevada hasta el borde de la locura” (Chaplin), hace surgir las ideas y, junto con ellas, las imágenes y su estructura interna. Es peligroso el mundo del artista; se aproxima mucho al del demente o al del criminal. Establecemos una manera, un estilo que contagia nuestras relaciones habituales. No sabemos qué queda de estos movimientos convulsivos: en parte el cliché impreso que se multiplica a través del hacer, o el estilo que se define por ese cliché desgastado que dan la ilusión de transformación, de desarrollo.

Sabemos de la saturación de imágenes, pero, ¿hay nuevas imágenes? O ¿solo son las mismas desde distintas posiciones? Hemos afinado tanto nuestra percepción para notar las sutiles variaciones de la representación?

Se empieza por un deseo que deviene imágenes. También la imagen suscita deseos. Se intenta mantener el deseo original donde ya no tiene cabida. La imagen aniquila el deseo original generando otros deseos. Sólo la relación fundamental entre el hecho artístico (la obra a la cual el artista acude con afán pero al mismo tiempo con resistencia, sin intencionalidad de sentido) y lo que no pertenece a la obra, lo que no es la obra, lo que se conserva informe, lo no figurado, es la que potencia toda la fuerza del arte por encima de la obra. Lo que surge como un deseo desde el artista, deviene deseo en las nuevas percepciones abiertas al espectador.

En el hacer artístico a lo que más tememos no es a no imaginar, sino a no desear.

TRANSESTÉTICA DE LOS RESIDUOS (Crítica de la sensación pura)

Por: Félix Duque

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN. *El artículo pretende contribuir al esclarecimiento del sentido del arte de las últimas décadas mediante la crítica de la sensación pura de la Estética tradicional. La tradición occidental ha pasado por alto – durante mucho tiempo– el componente “residual” de la vida humana, debido al temor que suscita la constatación del carácter finito y dependiente de la existencia, así como también a la dificultad que surge cuando se intenta hacerlo objeto de reflexión. Esto último se justifica en parte porque lo “residual” es, por definición, irreductible a forma y a concepto. En los últimos años (desde la “ecología estética” de Duchamp), el arte se ha ocupado de este aspecto, cuyo punto más alto es denominado por el autor “transestética de los residuos”; en dicho punto lo fluido, lo corruptible han conquistado gradualmente el lugar que antes ocupara lo permanente. Las consecuencias de este movimiento son: 1) la afirmación de la copertenencia entre la vida y la muerte, y, 2) mediante una “estética de la transgresión”, la afirmación de una estética sin metafísica, capaz de superar el asco y la melancolía mediante la piedad.*

PALABRAS CLAVE. *Arte contemporáneo, estética, residuo.*

SUMMARY. *The article aims to clarify the meaning of art in last decades by proposing a critique of pure sensation of traditional aesthetics. The West tradition has overlooked for a long time the ‘residual’ component of human life because it fears to acknowledge the finite and dependent character of existence, as well as the difficulty we find in trying to turn this component into an object of analysis. This attitude is comprehensible, in a sense, because the ‘residual’ can not be reduced to form and concept. During last years (from Duchamp’s aesthetic ecology), art has been attentive to the ‘residual’. The author calls its highest concern ‘transaesthetics of residuals’ and underlines the fact that in that level the fluid and decaying have taken the place of the ‘permanent’. As consequences of this movement, life and death are seen as dialectically related and, second, following an ‘aesthetics of transgression’, it has been possible to talk about an aesthetics without metaphysics, surpassing nausea and melancholy by means of pity.*

KEY WORDS. *Contemporary art, aesthetics, residua.*

Que el propio nombre de “Estética” corresponda a un neologismo elaborado a partir del griego αἴσθησις “sensación”, y que sin embargo se utilice desde su aparición dieciochesca casi exclusivamente para mentar la «ciencia de la belleza», es algo que da qué pensar. Con todo, este escamoteo de la realidad sensible en cuanto tal para atender tan sólo a una *cognitio confusa* en la cual brillaría, pugnando por salir a la luz, la forma perfectamente adecuada al intelecto, ese negarse –digo– a tomar en consideración lo sensible se encuentra ya desde el inicio en el uso dual de aquel término griego.

Apuntemos brevemente, primero, a una reveladora y originaria distinción. En su forma media, el verbo αἰσθάνομαι significa “percibir sensiblemente” y, fundamentalmente: “oír”. Del paso (o mejor precisión) de la primera acepción a la segunda hay testimonio en castellano (“percatarse”, “estar al tanto” de algo) y muy especialmente en italiano (donde *sentire* significa en el lenguaje ordinario directamente “oír”). Y sin embargo, el sustantivo αἴσθησις puede ser vertido según los casos como “sensación” o

“percepción”, pero siempre bajo la hegemonía del sentido de la vista. ¿Por qué una misma raíz apunta como verbo (acción: ῥῆμα) al sentido del oído y como sustantivo (ὄνομα) al de la vista? La razón parece evidente: oír implica el grado máximo de pasividad por parte del ser sensible; ver, por contra, el grado máximo de actividad dentro de la necesaria aparición del objeto por su parte, sin intervención del sujeto. Casi podría decirse que con αἰσθάνομαι rozamos los linderos de lo religioso (en latín –y en español– *obedire*, *obaudire*, “obedecer” se derivan claramente de *audire*, “oír”; también en alemán es claro el parentesco entre *hören*: “oír” y *gehörchen* “obedecer”). La fuente de la audición puede permanecer oculta, no está en la voluntad del oyente negarse a la audición, las ondas sonoras se transmiten circular y envolventemente, y el oyente se siente, en fin, como «penetrado», traspasado por algo superior a él y que se adueña de su interior. De ahí el modo de conjugación del verbo griego: deponente y en la voz *media* (“oír” es una acción a punto de convertirse en mera pasividad). Para pasar a algo más recortado y preciso: “escuchar”, y más aún: “percatarse”, implica la existencia de un mensaje o de una cosa, es necesario un esfuerzo de *atención*, que entraña ya el reconocimiento de algo bien delimitado frente a mí, de un *objeto*. Por ende, “escuchar” presupone la acción de ver, la αἰσθησις, que se fija en un αἰσθημα. Podría decirse que la acción de “escuchar” se da en la *reflexión* del oyente sobre sí mismo (“quien tenga oídos para oír, que oiga”, como en la máxima evangélica) y, por ende, en la consciente separación respecto de lo escuchado, ya interiorizado y memorizado, y su fuente. “Escuchar” lleva a “aprender”, de *apprehendere*, que implica la aprehensión de algo fijado *in mente* y, por tanto, “recordado”. A ello se refiere Aristóteles cuando dice que sólo poseen capacidad de aprender (μανθάνει) los animales que, además de “recuerdo” (πρὸς τῆι μνήμηι), tienen esa αἰσθησις, a saber: la de ἀκοῦεν (“percibir sonidos”, y más precisamente: “escuchar”).

Escuchar oficiaría así de término intermedio entre el oír y el ver. Con esa acción–recepción primera entramos en la ciencia que se aprende (como cuando se es niño y hay que obedecer, recibiendo lo visto como si se estuviera a su escucha: y así es, porque sólo «vemos» algo preciso en el momento en que se nos dice su *nombre*). Con la segunda, con la visión, abandonamos ya los linderos de la religión (de la sumisión a algo más alto, trascendente) y traspasamos los de la ciencia que se ejerce (y no simplemente la que se interioriza mediante la vinculación de “sensación”, “recuerdo” y “atenta audición”). Moisés, por caso, ve la zarza ardiente y oye la voz de Yavé, pero no podría ver a éste sin morir. La curiosidad de Semele (instigada por Hera) por ver a Zeus bajo su verdadera forma (los dioses siempre se muestran travestidos) supondrá su muerte. De lo contrario se perdería la jerarquización vertical (“habla/mando” *versus* “escucha/obediencia”), propia de la relación del ser finito con lo trascendente.

El panorama cambia por entero si pasamos a la vista: la relación entre quien ve y lo visto remite desde luego al primero: el centro *horizántico* (el horizonte es la línea circular “a donde llega la vista”) y radial (y radiante) del agente que ve: el verdadero punto de partida, el *terminus a quo*. En cambio, el oyente es el centro (involuntario) de la atención que *es puesta* en él por alguien, o por algo (puede ser un indefinido ruido de fondo: el

“ligero y blando susurro” en el que se resuelve la divinidad, según *I Reyes* 19, 13). Por la visión se elige (atender a tal o cual cosa). En la audición se es elegido. La vista permite el control, el dominio y el mantener a raya, a distancia el objeto contemplado (“respecto” y “respeto” vienen del mismo término: *respectus*). Parece que en la visión uno eligiera su presa, de entre todas las que contiene el ancho mundo. Ver sin hablar, sin ser notado: tal es el ideal del cazador y del *voyeur*, que son (valga la redundancia) depredadores de presas. Por el contrario, el punto álgido de la audición sería (considerado desde el oyente, claro) el *delirio* de sentirse observado (puesto que se le está hablando a él en particular, alguien lo está viendo y fijando, como una presa), de sentirse visto sin poder ver a su vez. Algo así debió sentir Caín cuando oyó resonar por todas partes la voz del Dios acusador. La audición delirante «sobrecoge», lo toma a uno por «sorpresa». Ya el mero “tener que oír” le recuerda al hombre su carácter finito, mortal. Sólo por bondad, y no por necesidad de reciprocidad, el dios escucha; para hacer notar su *imperium* el dios habla. Su esencia sería, en cambio, la pura visión... de sí mismo; de un solo golpe de vista (*uno intuitu*), vería –si se trata del Dios cristiano, y no del aristotélico– todas las demás cosas, como en un espejo *creator*, y no simplemente reproductor. Según dice Santo Tomás: *apparet Deum cognoscere seipsum quasi primo et per se notum, alia vero sicut in essentia sua visa*.¹

Este divino ideal de tener todas las cosas «a la vista» (como para pasar militarmente «revista» sobre ellas) deja entrever ya la otra gran distinción antes apuntada (la cual no es desde luego sensorial, sin más) y que tiene lugar en este caso dentro del mismo término $\alpha\lambda\theta\eta\sigma\acute{\iota}\sigma$, el cual puede querer decir “sensación” o “percepción”. La diferencia no es baladí, y además ha tenido lugar fuera del mundo clásico (“sensación” en latín es o bien *sensus* o bien *sentiendi actus*; si hay en cambio *perceptio*, con el sentido de “colección, recolección, cosecha”; y en el plano intelectual: “Percepción, inteligencia, comprensión”).² Al respecto, cabe ya adelantar que este ensayo se dedicará a examinar la relegación (una relegación buscada, sostenida y fomentada durante toda la historia intelectual de Occidente) de la acepción primera (la “sensación”: esa acción casi inaprehensible y por ende inconcebible para la que ni siquiera tiene el clásico un nombre preparado) y su usurpación implícita por la segunda.

Recuérdese el admirable capítulo I de la *Fenomenología del Espíritu* hegeliana. ¿Qué puede decirse de la sensación? Hablando estrictamente, nada, porque el lenguaje consiste justamente en elevar lo meramente sentido a un ámbito común, universal y compartido. En verdad sería insensato querer decir lo que *es* sin más, eso que supuestamente está poseyendo por entero a la ingenua conciencia sensible, empeñada contradictoriamente en apresar la «verdad» de eso que la tiene en su poder, eso de lo que ella es presa. Y aquí se suscita de inmediato (por nuestra parte, no por la de Hegel, que recorre el campo de los

1 *S.c.G.* I, c. 49; aquí se aprecia muy bien la equiparación entre conocer y ver. Cfr. también c. 70: *eadem scientia et consideratione seipsum [sc. Deum] et omnia alia considerat*.

2 Cfr. *sub voce* el *Nuevo Diccionario Latino-Español Etimológico* de R. de Miguel y el Marqués de Morante. (Leipzig: Brockhaus, 1867. p. 676, 2^o col.).

elementos gnoseológicos como Napoleón paseando por Jena) una inquietante sospecha: todos esos rasgos que nosotros atribuimos a lo sentido (si pudiéramos de veras «sentirlo»), a saber: no ser esto ni aquello determinado, sino *ser* sin más, poseer sin ser poseído,³ ¿no son acaso los mismos atribuidos a la acción—media de $\alpha\iota\sigma\theta\acute{\alpha}\nu\omicron\mu\alpha\iota$? ¿No se confunden fontalmente el “oír” algo que yo nunca estaré en condiciones de responder adecuadamente (y que por tanto no podré de veras “escuchar”, en el sentido estricto del término) y el “ver” algo de cuya forma, límites y sentido; en suma, de cuya *esencia* yo nunca estaré seguro, aunque no tenga más remedio que estarlo de su *existencia*, y en grado sumo, pues que se me impone?

Frente a los intentos tranquilizantes y neutralizadores de los filósofos tomistas (que atribuirían esa subida a la superficie del «fondo» de las cosas a una materia tan gris como inerte e inocua) o de los psicólogos empiristas y conductistas (para quienes la sensación correspondería al «grado cero» del conocimiento, lo átomo que viene puramente «del otro lado»: los tan famosos como inescrutables *sense data*), el carácter rabiosamente extraño e inquietante de «eso» sentido en la sensación (si es que en este punto es posible separar uno y otra) se da a ver muy bien en el lenguaje ordinario (y más en alemán, donde el neologismo *Sensation* significa exclusivamente algo nunca visto, insólito): decimos que un cantante de ópera “causó sensación”, o que aunque uno no sepa muy bien de qué va el negocio, “se tiene la sensación” (o “le da en la nariz”, aludiendo así al olfato, más cerca de la imponente audición que de la discriminadora visión) de que será un fracaso, por ejemplo. De un periódico dedicado a contar sucesos criminales o hazañas sexuales se dice que es “sensacionalista”, y de la declaración inesperada de un político (por caso: anunciando su dimisión *motu proprio*) se dice que es “sensacional”. En todos estos casos, para bien o para mal, para la alegría, el escándalo y aun el terror, estamos muy lejos de esa primordial grisalla que sería la «sensación» de la materia (*prima*, por más señas): el negativo «conocer», que ya no podemos ir «más abajo», ya no podemos ahondar más en el conocer. Y sin embargo, sí que existe algo común entre la acepción más o menos «científica» (la inercial e inocua) y la habitual, a saber: las dos apuntan a un *reverso* (y hasta a una *reversión*) del conocimiento normal. Sea algo que permanece siempre en estado latente y que, como la $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$, sólo puede obtenerse de soslayo y mediante un $\lambda\omicron\gamma\iota\sigma\mu\acute{\omicron}\iota\ \tau\iota\nu\iota\ \nu\omicron\theta\omega\iota$ (Tim. 52b), por un “decir bastardo”, o al contrario, algo que irrumpe súbitamente y desbarata esa ligazón aristotélica del «ver—recordar—y—oír» que constituye lo sabido, lo aprendido y aprehendido: en resumen, ya se trate de “lo negro”⁴ o de un bien o un mal desmesurados, prodigiosos y más allá de todo fin y cuenta,⁵ en ambos casos el sujeto cognoscente se ve obligado a «salir de sus casillas», a enfrentarse con algo que no cuadra en sus concepciones habituales, algo que «lo saca de quicio» (advuértase que en alemán el término *entsetzen*:

3 En verdad, uno no tiene una sensación, sino que es tenido y aun retenido por ella, como se ve en casos ya sin embargo «domesticados», como los de una fuerte emoción o una pasión.

4 ARISTÓTELES, *De Anima* III, c.6; 430b20.

5 Dice el buen y mesurado Kant que: “*Ungeheuer* (“monstruoso”, pero también “prodigioso” y “descomunal”; algo en suma *sensacional*, F.D.) es un objeto cuando por su magnitud aniquila el fin que constituye el concepto del mismo.” (KU 26; Ak. V, 253).

literalmente sacar de su sitio una cosa y ponerla en otro insólito, significa de ordinario: “espantar”, “aterrorizar”, en un sentido muy cercano al de “sobrecoger” o “tomar por sorpresa”, del que antes hablamos a propósito de la audición *delirante*).

Y bien, ¿cuál es en cambio el mundo ordenado y habitual, imprevista y momentáneamente rajado y puesto en entredicho por la sensación? Obviamente, ese mundo normal es el de la *percepción* de objetos claros y distintos, de objetos bien formados, delimitados y mantenidos a distancia; en una palabra: de objetos *bien vistos*. De ahí la hegemonía de la vista respecto a los demás sentidos, cantada por Aristóteles ya desde el celeberrimo inicio de los llamados *Libros metafísicos*, donde se enlaza “deseo” con “conocimiento”, siendo en ese caso el deseo φύσει, *naturâ* (lo cual implica que debe haber deseos en el hombre que no sean «naturales», que no convengan a su esencia: deseos, digamos, de *sensaciones fuertes*), mientras que nuestro “conocer” vierte el griego εἰδέναι (como si dijéramos redundantemente “ver los εἶδη”: ver aquello que se da a ver, el *adspectum* de lo ente). Así que no es extraño que el Estagirita pase al punto, como si fuera la cosa más natural del mundo, de ese εἰδέναι a elogiar las sensaciones que entran “por los ojos” (*Met.* I, 1; 980a23). Y la razón que él da para exaltar la visión es que: “ella, de entre todas las demás sensaciones, nos hace conocer en mayor grado y nos muestra muchas diferencias (διαφορᾶς).” (980a26s.). El verbo correspondiente, διαφέρω, puede ayudarnos a fijar el sentido de lo que el Filósofo señala aquí. En su sentido literal, el verbo significa “poner algo de un lado y del otro”, y de ahí “distribuir”, pero también “demorar”, “transferir” (esa sería la traducción correcta etimológicamente) y “tirar en dos sentidos contrarios”.⁶ Si aplicamos ahora a las «sensaciones que entran por los ojos» esas acepciones, entenderemos buena parte del privilegio de tales operaciones «oftálmicas». En efecto, las cosas vistas son, para empezar, tales que están puestas cada una en su sitio, distinguiéndose así una de otra; pero ser distinto es ya *eo ipso* “ser distinguido”, o sea: tener algo *propio* (no debido a la mera ocupación pasiva de un lugar) que permita una gradación, una “distribución” *axiológica* de lo ente. El criterio para esa gradación nos viene de la mano de la tercera acepción: la de “demorar”; pues una cosa será tanto más distinta y distinguida de otra cuanto más “demore” y persevere en su ser (recuérdese el famoso *dictum* de Spinoza). *Ad limitem*, la cosa mejor será la que «dure» para siempre: la cosa eterna. Y eterna por *incorruptible* (puesto que la corrupción implica una diferencia interna a la cosa misma, la cual se hace por ello indistinta, confusa respecto a sí, hasta resolverse en la pura materia). Ahora bien, la máxima «distinción» exige en este caso que el «ojo» que ve y la «cosa vista» sean absolutamente idénticos, que estén totalmente interpenetrados, *con-fundidos* sin que se trate en absoluto de una «confusión» que pudiera ser eliminada (por análisis, o sea: por reducción a los elementos simples). Esa purísima identidad es absolutamente necesaria porque, de lo contrario, la «acción-de-ver» sería una acción compuesta y, por ende, corruptible (que es lo que sucede normalmente): de un lado estaría el sujeto, abierto

6 Cfr. *sub voce Dictionnaire Grec-Français* de C. Alexandre. (Paris: Hachette, 1878. p. 365, 2º col.). Tanto nuestro “diferir” como “diferencia” cubren parte de las acepciones de tan multívoca expresión, que habrá hecho las delicias –como cabe imaginar– de un Derrida: Alexandre pone bajo el primer grupo de significados el de *disséminer*.

a algo trascendente a él, y del otro el objeto, que sale también fuera de sí al ofrecer su *adspectum*. En esa “transferencia” mutua (cuarta acepción) cada «parte» queda contrapuesta no solamente a la otra, sino a sí misma (quinta acepción: “tirar en sentidos contrarios”); pues el sujeto vidente pugna por apresar la forma de lo visualmente ofrecido y asimilarla: pero para ello ha de salir de sí y, por ende, dejar de ser sujeto para pasar a «estar sujeto» a las condiciones de lo ofrecido; y el objeto se trasciende a sí mismo al darse en su *adspectum*: pero es en éste, y solamente en éste, donde el objeto es lo que él es de verdad: fenómeno, φαῖνόμενον: “lo que se da ver”, aunque supongamos que seguirá existiendo *en sí mismo* (o incluso siendo de otro modo a como se ofrece; tal es la famosa paradoja de la *cosa en sí* kantiana).

Salvo los dos extremos, que distinguen respectivamente al pensar antiguo y al moderno: por un lado el de la «visión—que—sólo—se—ve—a—sí—misma» (sea en el sentido excluyente de lo otro, como en Aristóteles, o en el «especular» englobante de Santo Tomás, como si Dios viera a lo otro en la bola de cristal que Él mismo es), y el del «sujeto—y—la—cosa—en—sí» por otro (dos extremos plausiblemente coincidentes en lo Mismo), los demás rasgos alusivos a la δῖαφορᾶ dejan ver muy bien la razón de la primacía de la vista sobre los demás sentidos, a saber: ninguna sensación puede ser *distintamente* vista (baste pensar en los experimentos con el taquitoscopio, en el que lo ofrecido es indistinguible porque, para empezar, va demasiado rápido: no «demora» en su ser) y, por ende, ninguna *cosa* puede ser entregada en y como la sensación. Las cosas no se sienten, claro está; las cosas se *perciben*: literalmente: “se captan a través”. A saber, a través de la presuposición de su unidad y demora, de su *permanencia* y *duración*: una interesada visión (*pace* Aristóteles, que entiende que no es necesaria acción alguna para ello) que tiene entre otras ventajas la de hacer que las cosas, así percibidas (lo cual es una redundancia: sólo si así percibidas son «cosas») estén «a la mano» del sujeto vidente, disponibles y bien dispuestas para lo que él guste mandar. Permanencia en el cambio y por el cambio: tal es la *regla*, la fórmula que rige las distribuciones y las transferencias, las semejanzas y las diferencias.

Hemos apuntado hace un momento a que esa «permanencia en y por el cambio», regular, descansa en una doble base que los antiguos (si queremos condensarlos aquí en Aristóteles, con harta simpleza, como veremos al punto) no debieron conocer: 1) que esa unidad y demora viene presupuesta, y nunca ofrecida por la cosa misma (o en términos modernos: que no está en la «sensación», en la materia del conocimiento) y 2) que esa presuposición es además interesada (y por ende, que nunca, en ningún caso se ve—conoce por el mero gusto de conocer—ver; o al modo moderno: que no hay contemplación *estéticamente* pura).

El primer punto se explica casi tautológicamente: si ver es conocer muchas diferencias en una misma cosa (o sea: si ver es percibir), se sigue analíticamente que toda cosa vista es *corruptible*, puesto que no sólo difiere de las demás, sino de sí misma (aunque sólo por ello sea perceptible). De modo que no sólo Madonna Laura, la amada de Petrarca, es *cosa bella mortale*: todas son mortales (y encima, la mayoría de ellas ni siquiera son hermosas). Por lo tanto, su unidad y demora en el ser no puede proceder de ella misma, ni tampoco de otra

Cosa, por infinitamente superior que la imaginemos. Sólo podrá proceder pues del sujeto, único ser capaz de «verse» a sí mismo, o sea de reflexionar sobre sus operaciones y de atribuirles a un idéntico «Yo» que, lejos de sufrir los contratiempos e intemperies del tiempo, lo *engendra* al sujetar lo múltiple a regla y a medida numérica, o sea, que engendra el tiempo cuando y cada vez que *percibe* (“percibir” es captar lo uno a través de lo múltiple, y viceversa”); horra de toda materialidad; esa pura operación formal constituye ya ella misma el tiempo), Así lo entendió sagazmente Kant, en su capítulo sobre el esquematismo de la *Crítica de la razón pura*: “el número no es sino la unidad de la síntesis de lo múltiple de una intuición homogénea en general, por el hecho de que yo engendro (*erzeuge*) el tiempo mismo en la aprehensión de la intuición.” (*KrV* A 142s/B182). De aquí se sigue, con lógica implacable, para escándalo perpetuo del sentido común, que: “El tiempo no transcurre, sino que en él transcurre la existencia de lo mutable. [...] el tiempo mismo es inmutable y permanente.” (*KrV* A 144/B 183). Según esto, todo cuanto existe es corruptible, salvo el «Yo» y el «tiempo», el cual no es sino la «intromisión» de la puntualidad idéntica del «Yo» al sintetizar en cada caso lo múltiple, siempre diferente y, por ende, numerable (al compararlo con la unidad puntual del «Yo»).

Sólo que el buen Kant se lo pone aquí muy fácil. Pues, dejando aparte el detalle (que él pone desde luego de relieve) de que ni ese «Yo» incorruptible ni el «tiempo» (que el «Yo» trascendental propone a todos los fenómenos) tienen existencia alguna, sino que sólo son –hablando tan castiza como literalmente– *formas de entendernos*; dejando eso aparte, digo, Kant presupone a su vez que es dable una intuición *homogénea* de algo. Y esa homogeneidad –que Kant hace pasar de matute, como si fuera cosa evidente– es algo ciertamente muy discutible (sólo del «Yo» –cantidad pura–, o mejor, de su formalidad *ad extra*, cabe una intuición homogénea: justamente, la del espacio y el tiempo). Tanto es así, que la cuestión de lo «homogéneo» puede ser entendida como la *aporía* nunca resuelta de Occidente. Una aporía escatológica, puesto que trata de algo tan postrero como irreductible a forma y sentido. Podemos llamarla la aporía de los *residuos*. Para enfrentarnos a ella debemos retroceder al origen mismo de la filosofía: un origen también él diferido, demorado, puesto que aparece –siempre ya demasiado tarde, como le pasa a todo origen que se precie– en Platón, y puesto que la aporía es planteada por Parménides –algo imposible desde el punto de vista cronológico, y que ha de ser entendido como un símbolo–; el padre venerable y terrible, y dirigida a un joven Sócrates cuya respuesta será incorrecta (si hubiera dado la contraria, también sería incorrecta: para eso se trata de una aporía y no de una contrariedad o de una contradicción). Podemos acercarnos así a la aporía, siguiendo la vía de la cantidad: en la sensación (si queremos llamar tal a la materia «bruta» del conocer, a la *cognitio confusa*) hay algo tal que, sin ello, no habría ninguna intuición homogénea (ni, por consiguiente, ninguna intuición en general, ya que la primera base de toda diferenciación es la igualdad); y sin embargo, esta condición necesaria y liminar de todo conocimiento no sólo no es ella misma un conocimiento, sino que éste sólo tiene lugar cuando se hace abstracción de ella, cuando se la deja aparte. Justamente, como un *resto*.

A la misma aporía se llega si, en vez de tomar la vía de la *cantidad*, atendemos a las diferencias cualitativas de lo ente. Todas las cosas, dijimos antes siguiendo a los clásicos,

ofrecen un *adspectum* o εἶδος por el que se dan a ver. La co–incidencia de los εἶδη (a su vez, conjugados en συμπλοκή), o sea: de los rasgos o notas distintivas de una cosa, con la materia o substrato que los εἶδη configuran y dan forma es lo que constituye, en términos aristotélicos, el σύνολον la cosa misma, el *compositum* de la operación, el resultado de la inhesión de la *potentia agendi* en la *potentia passiva*. La corruptibilidad de la cosa se mide en función de la penetración de la forma en la correspondiente parte material. Cuanto más perfecta sea ésta, tanto más «noble» será la cosa; cuanto más imperfecta, tanto más «vil» será. Y la nobleza, la perfección, se manifestará además como belleza: *splendor entis*, la bella adecuación de la materia a la forma. Esta es doctrina conocida, y no hace falta insistir en ella, salvo para observar que el conocimiento o no de los seres viles separa al dios aristotélico y al tomista. Según el muy aristocrático Aristóteles: “es mejor no ver ciertas cosas que verlas” (*Met.* XII 9; 1074b32s.), de modo que –desde la impar perfección del dios– lo mejor es que él no vea ninguna cosa que no sea él mismo, pues comparado con él todo es vil. Para Santo Tomás, en cambio, Dios conoce no sólo los seres que están en acto, *sed potentias et privationes* (*S.c.G.* I, c. 72), puesto que al tratarse de negaciones, son conocidas *ratione cognitionis boni*. Y siendo Dios el Bien Sumo, procede que conozca indirectamente y por vía negativa incluso el mal: *quod nihil est aliud quam privatio debita perfectionis* (*ibidem*). Esta es una concepción que, como se sabe, sólo comenzará a ser alterada en profundidad a partir de Kant y sobre todo de Schelling. Para Santo Tomás, es evidente que Dios conoce tanto lo defectuoso como lo malo (si es que no son la misma cosa); pero no menos lo es que ello no le afecta en absoluto (una doctrina que hace difícil entender toda la problemática cristiana de la Pasión, por lo demás). Eso, literalmente, no es cosa suya, aunque haya sido creado por Él y sea conocido sólo por la diferencia infinita que establece con Él, y gradual con respecto a los demás seres. Sólo que, al igual que Kant, y ahora desde el lado de la *cualidad* y de la *relación*, Santo Tomás ha olvidado *pro domo* que si hay cosas «viles», tanto en sí mismas consideradas (por ejemplo, un manco o un cojo) como vistas dentro de la *scala entium* (un cangrejo es más vil que un hombre), ello no se debe solamente a que no «dan la talla» con respecto a su propio *ordo perfectionum* o con respecto al *ens perfectissimum*, o sea: no se debe a que sean meras privaciones o negaciones de lo real, sino *realidades activamente, positivamente negativas*, o mejor: positivities que *reniegan* tanto de cada estrato como de la entera cadena. Realidades que sólo son «viles» cuando se atiende al ser en el que parasitan, y cuyo desarrollo y perfección dificultan, pero que de suyo, y de tomar el criterio de adecuación entre forma y materia, en absoluto podrían ser consideradas «viles» (¿es acaso un cáncer, en cuanto tal, algo «vil»? ¿no es tremendamente efectivo y de funcionamiento, desgraciadamente, casi perfecto?).

Como cabe apreciar, estamos intentando cercar unas extrañas «entidades» a las que, desde siempre, les ha sido negado el acceso a la filosofía (y a la ciencia misma, hasta la modernidad), que no encajan ni en el respecto *eidético*, ni en el de la *privatio*, ni tan siquiera en el de la mera *materia* (que es, sin embargo, el *cul de sac* donde por lo común han sido depositados estos verdaderos «desechos», tanto del espíritu como de la naturaleza). Oigamos en fin la pregunta de labios del viejo Parménides: “Y cosas tales, oh Sócrates, que parecerían más bien ridículas, como el pelo (θρίξ), el cieno (πηλός) y la suciedad

(ῥύπος), o cualquier otra cosa muy despreciable y echada a perder (ἀτιμότατον καὶ φαυλότατον), ¿no te pondrían acaso en apuros sobre si hay que admitir o no un εἶδος separado para estas cosas, distinto de las que están al alcance de la mano (μεταχειριζόμεθα)?" (Parm. 130c–d). Si el interpelado joven Sócrates responde que sí, que tienen un εἶδος, puesto que nombramos y distinguimos muy bien tanto cada una de esas cosas en sí misma como la diferencia con las demás, entonces la crítica de Aristóteles a esta versión ingenua de la teoría de las ideas es justa: Platón no habría hecho sino duplicar el mundo sin necesidad, limitándose a «limpiar» el carácter sensible de las cosas mediante el expediente de añadir un “en sí” o un “eterno”. Esas «cosas» no deben tener pues un εἶδος: el mundo inteligible, el verdadero, será el resultado de *restar* de las cosas esos sus rasgos «indignos». Ahora bien, elegir la negativa (como hará Sócrates) no resuelve en absoluto el problema, porque las sucias «cosas» nombradas no son *privaciones* o faltas de cualidades en otro caso positivas o de cantidades de lo contrario homogéneas. No, ellas están «bien» tal como son. Sólo parecen estar «de más» respecto a la «cosa» en que inhieren, que por lo demás y como se ve muy bien por los ejemplos elegidos no es sino el hombre de carne y hueso, ese ser concreto que se atreve a llamarse a sí mismo «yo». No son nada que le falte al hombre para serlo: al contrario, son cosas que «sobran». Pero sin esa sobra, y sin la conciencia de ello, el hombre no sería hombre.⁷ Esos residuos salen a la luz como *sensación de nuestro propio cuerpo*.

La apurada contestación de Sócrates es poco convincente. Dice en efecto: “Aunque estas cosas existen, son sólo lo que vemos; pensar que haya una Idea de ellas sería demasiado absurdo (ἄτοπον: literalmente, “fuera de lugar”, F.D.)”. Pero es obvio que esas cosas no son “sólo lo que vemos”. El pelo de un pastor alemán (sin ir más lejos, de mi perro Argos) no es una cosa “muy despreciable y echada a perder”: sólo lo es cuando se ha caído o cortado. Y el agua sucia de la bañera ha de ser tirada después de y justo por haber cumplido su finalidad: separar la suciedad de nuestro cuerpo. Tanto más admirable –y extraña, conociendo lo que conocemos del «verdadero» Parménides– será por todo ello la respuesta que el viejo dará a Sócrates: “Eres todavía joven, Sócrates, y aún no estás poseído por la filosofía tal como te poseerá algún día, según creo, cuando no menosprecies (ἀτιμάσεις) ninguna de estas cosas...” (130e). Es inútil que busquemos en el Poema de Parménides o en la obra de Platón una explicitación del extraño «aprecio» que Parménides parece sentir por esos residuos. Adviértase por demás que los términos están cuidadosamente escogidos para poner de relieve la inversión axiológica. Se trata de *revalorizar* eso echado a perder y despreciable, de buscar un «sitio» para algo que está fuera de lugar. El «Parménides» platónico está inventando así la «ecología».

¿Qué quiere decirle Parménides al inexperto teórico de las ideas? Pelo, cieno (también las heces y el líquido placentario) y ῥύπος (no sólo la suciedad del baño, sino también el

7 πηλός se utiliza también para designar a los excrementos (al fin, el cieno puede ser visto también como un «excremento» de la tierra); ῥύπος es la suciedad que queda flotando en una bañera después de usada: lo que resta de la interacción entre la piel del individuo y sus desechos, por un lado, y las huellas de la suciedad del mundo, depositadas en la piel por otro.

pus) son, todos ellos, recuerdos de dependencia, y más: de *putrefacción*, que ridiculizan y convierten en nada las ínfulas del ser humano, el cual –para salvar la imagen paradigmática a partir de la cual juzga y valora– deposita en la estatuaria de sus dioses todo aquello que a él le falta: superficie pulida y brillante, marmórea, que en nada recuerda a la animalidad de origen, solidez y dureza. Frente a lo fluido y viscoso de la carne precedera, permanencia de la figura, dominio perfecto de la materia por la forma. Mas si esto es así, ¿en qué consiste la «revalorización»? Obviamente, en la *rentabilidad del mal*. Los residuos son la amenaza al presente, de que en todo instante puede regresar el caos, como ya se entrevé en los sueños tormentosos de Empédocles, con sus cabezas y miembros enlazándose y descoyuntándose al azar. Y por ello su presencia es necesaria, y más: «sagrada» en tanto que indisponible, que recuerdo constante de la finitud y mortalidad del hombre, y así ejemplo negativo de lo que ocurriría si la humanidad no se sacrificara, abnegada, en nombre del *Unum* cuantitativo (simbolizado, mas no sólo ahí, en el «Yo» kantiano interpretado por Hegel) o en el *ens perfectissimum* que atesora en sí toda cualidad y la medida de toda relación.

Ahora bien, como es claro, esa operación de intimidación y represión, que implica la conservación y aun el fomento del «mal», no puede ser llevada a cabo por la metafísica misma, cuya aspiración puramente negativa muestra una patente dependencia de aquello que niega: lo entitativamente ente del *τόπος ὑπερουράνιος* es definido en efecto como una *ἀχρώματος τε καὶ ἀσχημάτιστος καὶ ἀνἔφης οὐσία* (*Phaidr.* 247c), cuyo *adspectum* en el alma del bienaventurado (o del filósofo que se prepara para la muerte) se configura como *ἀναίσθητος εἶδος*, forma no susceptible de ser sentida. Ya podemos vislumbrar las razones de tan catártica maniobra: de la sensación a la percepción y de ésta a la pura *νοήσις* inteligible, sin mancha alguna de lo sensible. Se trata de convertir lo ente mudable, corruptible, en *πράγματα* aferrables, manipulables y disponibles, en cosas «crematísticas» ordenadas según el *valor* que presenten para la vida del hombre, una vida que a su vez se quiere regida por la espléndida *αὐτάρκεια* que de nada necesita y que sólo se conoce y reconoce a sí misma, y sólo de sí misma goza.

Sin embargo, es admirable que «Parménides», o sea el viejo Platón, se haya dado cuenta de que lo sensible ha de ser vencido en su propio terreno y subyugado por lo inteligible, y no dejado incólume en otro mundo, digamos: en el nuestro sublunar. Ésta será una doctrina astutamente promovida por la Iglesia, como muestra la meridiana analogía entre la dominación trascendente de los pecadores en el propio seno del pecado y el conocimiento que de lo vil y ruin tiene la *Sapientia* divina: *quod attingit ubique propter suam munditiam, et nihil inquinatum incurrit in illam* (*Sap.* 7, 24s.; *Cfr.* S. Tomás, *S.c.G.* I, c. 70). La *munditia* de la sabiduría se extiende (sin contrapartida) por la *inmundicia* de este mundo, entregado al Maligno, para hacer notar en él todo el poderío del orden y la medida: traslación al horizonte visual (purificado) de la percepción de la jerarquía vertical propia de la audición.

En consecuencia, la batalla ha de ser llevada ahora al propio terreno de lo sensible, en lugar de golfar a lo inteligible en un lugar tan apartado como estéril. Pues, fuera de la

dominación y negación activa de lo sensible, ¿qué otra cosa podría significar, al menos para nosotros hombres, esa sustancia que no tiene color, ni forma, ni es susceptible de ser tocada? Ese sojuzgamiento de lo sensible en lo sensible mismo, es la función que desde el siglo XVIII le será asignada a la Estética. También aquí veremos aparecer al punto, esa inquietante desviación, esa «seducción» que, paralela al proceso de dominación, tiene lugar en lo sensible.

En su muy cuidada y pensada “Apología de la sensibilidad”, y en las subsiguientes “Justificaciones” de ésta respecto a los cargos comúnmente levantados contra ella (*Anthr.* § 8–11; *Ak.* VII, 143ss.), Kant dejará las cosas tan claras como cabría desear. En explícita comparación con la vida política, Kant señala que la multiplicidad (el flujo, por lo tanto, la pérdida de toda figura y contorno) corresponde a la sensibilidad, y que ésta, “de suyo plebe, porque no piensa” (*an sich Pöbel, weil sie nicht denkt*; *Ak.* VII, 144) necesita de la fuerza formadora del entendimiento, que aporta unidad y por ende, firmeza y fijación a ese turbulento *mare magnum*, pero que a su vez necesita de él para regirlo, para imponer sobre él su propia legislación. Así gobernada, la plebe se convierte en *gemeines Volk*, en el “pueblo vulgar”, que aporta materiales para el sustento del señor, que obedece, mas exige también ser oído (una novedad, ésta, respecto a la audición de tipo absolutista tantas veces mentada anteriormente). Sin embargo, junto a esos «buenos súbditos» se revuelve, todavía y siempre, el *ignobile vulgus* que no acepta ley ni cadenas, que conduce a la anarquía y que, de ser seguido, nos haría regresar el informe caos de la Tierra.

La vinculación (vertical, no se olvide) entre pueblo y soberano, entre sensibilidad y entendimiento, está explícitamente encomendada al juicio *estético* del gusto, hasta el punto de que aquí se llevará tan al extremo la analogía de proporcionalidad que puede hablarse de una verdadera ecuación entre los términos políticos y los epistemológicos. La *sociabilidad* o *Geselligkeit*, la base previa de toda convivencia social, es obra en efecto del Juicio reflexionante, que liga el *unum* del entendimiento con lo *multiplex* de la imaginación en un juego libre (en vacío, por así decir) de las facultades cognoscitivas, poniendo de relieve la forma *finalística* en general de esa vinculabilidad, con ocasión de la presentación de formas naturales de las que pueda hacerse abstracción de todo contenido, y aun del deseo de su existencia, para quedarnos solamente con la filigrana que ella teje al llenar un espacio y comprender de forma pautada un tiempo. Como es sabido, la conciencia (en el juicio) de esa armonía del juego libre facultativo con la forma natural produce en nosotros el sentimiento de *belleza*, que presupone a su vez una analogía aún más honda entre el «Yo» libre y cognoscente y la «Naturaleza», y permite avizorar así un último y por siempre ignoto sustrato suprasensible. ¡El sentimiento de belleza, base como *sensus communis aestheticus* de la política! De aquí beberán, como es sabido, el Schiller de las *Cartas estéticas* y los tres amigos del Convictorio de Tubinga: Hegel, Schelling y Hölderlin, al redactar el luego llamado *Ältestes Systemprogramm des Deutschen Idealismus*.

Sólo que Kant no se hace ilusiones: ese «pueblo» tan bien predispuesto a ser gobernado, con tal de que se le deje y aun se le proteja en sus legítimas ansias de fomento

de la prosperidad, tiene como guía de sus acciones la *middle class morality* de la que se reirá Papá Doolittle en *Pigmalión*, de Bernard Shaw. Pero, junto a esa aburguesada sociedad sigue existiendo el *ignobile vulgus*. ¿Qué hacer con él? De nuevo, lo que empieza siendo una metáfora se convierte en propuesta concreta. El sentimiento de lo sublime supone el «reciclado» de todo lo sensible que se resiste a ser «bello», o sea a ser sujetado por la brida del entendimiento y de la imaginación.

Para apreciar mejor el contraste, recordemos por un momento las admirables páginas que Martin Heidegger dedica al problema del esquematismo en su *Kant y el problema de la metafísica* (§ 20; F.C.E. México 1973, p. 82–86). Es impensable –se dice aquí– que el «Yo» (hacedor de tiempo como vimos, sujetándose luego a sí mismo a esa su propia regla) y «lo ente» puedan vincularse directamente (si parangonamos esto con lo político, podríamos decir que es necesario plasmar el horizonte de vinculación en una Constitución, a la vez concreta, una, y universalmente válida para los múltiples casos que puedan concurrir en ella). A la orientación subjetiva, que se adelanta al dato para permitir *a priori* el encuentro, ha de corresponder una oferta general de lo objetivable, es decir de lo perceptible, sea éste luego como fuere. Se trata pues, de formar el *adspectum* de toda oferta. Y para ello no sólo es imposible quedarse en la mera intuición sensible, sino que habría incluso que llegar a decir: la *protoimagen* propuesta de antemano por la imaginación saca a la luz la perceptibilidad del horizonte como un libre orientarse y proporciona al mismo tiempo el «aspecto» general de una cosa en general, de manera que esta sensibilización del horizonte es *previa* a la mismísima intuición empírica, ya que proporciona el espacio de juego, la regla universal de construcción de imágenes particulares gracias a las cuales, a su vez, podemos tener delante algo visto como presente (literalmente: “a la mano” *vorhandenes*). Como si dijéramos: la imagen es en todos esos casos dependiente de la presencia de lo ente (*Bild*: forma fija en la que algo se dispone en cuanto reproducción o *Abbild* de algo «a la mano», retención o *Nachbild* de algo ya no presente, o *Vorbild* en cuanto modelo o «proforma» de algo aún no presente). No es casual que el latín *imago* provenga del verbo *imitari*, y que la imagen dependa para su subsistencia como imagen (aparte de ser una «cosa» entre otras) de la *similitudo* (otro término de la misma raíz) con el «original» (aun cuando éste no esté presente, como en el caso del *Vorbild* o modelo, si lo están las necesidades y finalidades que, arracimadas en concepto, guiarán a la ejecución de la imagen en cuanto *prototipo* y, luego, al reconocimiento de los casos o *ectipos* que la observación sensible nos proporcione). Ahora bien, lo admirable en Kant es su descubrimiento de una *protoimagen* o *esquema* que sirva de regla de determinación de *cómo ver* algo en general. El esquema es, así, «matriz» de la unidad del concepto y a la vez «dibujo previo», *silueteado*, diríamos de la totalidad de lo «mentable» bajo tal concepto. Sin ese intermediario, sin ese vínculo que parece ser anterior incluso a los dos extremos vinculados, el *adspectum* de algo presente jamás podrá alcanzar el *concepto empírico* que nos permita pensar lo ofrecido en la sensación (Cfr. *KrV* A 141/B 180). O bien, para resumir todo ello con las palabras de Heidegger: “En la representación de la regla de presentación se forma ya la posibilidad de una imagen.” (*Op.cit.*; § 21, p. 89).

Con toda la admiración que pueda suscitar esta operación kantiana de «esticación» de lo salvaje y a la vez de «proceso civilizatorio» (o más crudamente: de guesamiento») del soberano absoluto, uno recuerda al respecto aquel cuentecillo corto de Poe titulado *La máscara de la muerte roja*, donde un grupo, huyendo de la , se refugia en una mansión y organiza un baile de máscaras. A medianoche, todos se en la suya menos una figura vestida como la Muerte. Ella no puede quitársela porque ectivamente la Muerte por peste, que condenará con su contagio a todos los alegres rradados.

Así sucederá también en Kant. En la irrupción de un fenómeno natural al que otros llamamos (impropiamente) “sublime” son por completo inadecuados tanto el uematismo, propio del conocimiento, como el *sensus communis aestheticus*, que vincula malmente sin necesidad de determinación trascendental del tiempo (al contrario, en esa culación el tiempo queda como remansado, gracias a la doble operación de la aginación: la *apprehensio* de las distintas partes sucesivas de lo imaginado y la *imprehensio* de todas ellas bajo la figura «espacializante» de la conceptualidad del ntendimiento en general, de la finalidad sin fin). En cambio, el sentimiento de lo sublime s provocado por una ruptura de la regla de juego entre entendimiento e imaginación. onsecuentemente, la naturaleza deja de ser la buena φύσις, el principio interno de novimiento en el que reconocemos el sustrato común al «Yo» y a la «Naturaleza», para onvertirse en la *madrastra* del hombre, productora de fenómenos demasiado grandes o demasiado poderosos para someterlos a esquema o a regla de belleza, pero «voluntariamente» impotente (pues toda madrastra que se precie vejará a sus hijastros, mas obedecerá al Padre) frente a la aparición de la Razón, esa Voz que vuelve una vez que la estratagema visual, horizontal, ha fracasado, y que celebra a la vez la humillación de la imaginación y la sujeción bajo su mandato de ese fenómeno al parecer indomable, y que ahora es visto como *pródromo estético*, apertura a lo ético: preparación para la libertad (libertad, pues, y para empezar, en cuanto liberación de todo lo natural). Mas como antes ya advertimos, esta «espectacularización» de lo natural indisponible e inimaginable, literalmente: de lo *impresentable*, deja de ser un mero espectáculo visto desde un lugar seguro cuando lo «indisponible» que aparece no es ya directamente algo natural (huracanes, aludes, torrentes, etc.), sino la *revuelta* de lo cultural, el «amotinamiento» por así decir de la plebe. Frente a tal insurrección, Kant sabe (entre cinismo y cautela) cuál es la respuesta por parte del soberano: la *guerra*, dirigida contra otra nación o territorio, de modo que el plebeyo, a través del duro ejercicio de las armas y la obediencia al superior, conquiste para él o para sus hijos la condición de *citoyen*, que a su vez le permita gozar de los beneficios de la *burguesía* (recuérdese que en alemán no tiene el término valor peyorativo, en principio: bien podríamos traducir *bürgerliche Gesellschaft* por “sociedad civil”). Y a la vez, los buenos burgueses, que han visto amenazados o destruidos sus bienes y han tenido que contribuir mediante cargas e impuestos a la guerra, evitarán de este modo caer en la mortal languidez y marasmo que, al decir de Kant (y de Gibbon, y de Vico, y de tantos moralistas), conlleva el ejercicio pacífico de los negocios y el tranquilo despliegue de la cultura. Así

pues: “la guerra, llevada con orden y respeto sagrado a los derechos civiles, tiene en sí algo de sublime” (*KU* § 28; V, 263).

Pero aun concediendo (lo cual ya es mucho) que este tipo de *Kabinettskrieg* ya periclitada (aunque de cuando en cuando salte en algún chispazo breve, como en el caso de la «defensa» de las Falkland por parte de la Thatcher y la frustrada «reconquista» de las Malvinas por parte de los militares argentinos), aun reconociendo digo la plausibilidad de este discontinuo «motor de explosión» que mantendría viva a una sociedad a base de sacudidas periódicas, ¿qué pasa con el paisaje después de la batalla? ¿Qué hacer con los cadáveres pudriéndose al sol, con los ganados dispersos y diezmados, con las haciendas destruidas y, sobre todo, con las almas tiznadas como por un hachón sombrío, por esa pobre gente imbuida de la necesidad de matar y apenas si advertida de la posibilidad de morir? Aquí se produce un auténtico *cortocircuito* para el que ni siquiera Kant parece tener ya reparación ni respuesta: todas las vinculaciones entre el juego natural (la oferta, la presentación o al revés, la recusación de lo ente) y el juego humano (la representación, incluso de lo impresentable, pues a través de ella surge esplendente la representación del «Yo» nouménico, libre y atemporal), toda esa cadena de combinaciones está rota. En este nivel de aparición sin resto de lo sensible (¡eso mismo es el *resto!*) no parece posible ulterior reciclaje (otro tanto reconocerá Hegel, al decir que, a su paso, el Espíritu del Mundo tiene necesariamente que pisar y tronchar muchas débiles flores). Aquí, *por vez primera*, surge lo sensible puro (o mejor: «depurado») como el resto de una imagen irreductible a toda conformación por el tiempo (esquematismo), a toda formalización conceptual en general (sentimiento de belleza) y a toda conversión en símbolo (*hipotiposis* de la *idea estética*) por parte de la Idea de la razón.

Y aquí también, por consiguiente, la Estética se declara derrotada en su función ancilar de preparación para la convivencia social y para la ética. La *imagen* queda liberada de todo servicio, disolviendo dentro de sí toda barrera entre la sensibilidad «predispuesta» y que se abre amoldándose a la intuición formal y el entendimiento que penetra en ella a través de la forma de la intuición. Ahora, ese *quiasmo* interactivo deja de funcionar, y la representación intelectual y la presentación sensible son absolutamente intercambiables. Muy consecuentemente, Kant no habla aquí de percepción ni tampoco de «sentimiento» (como en el caso de lo bello y lo sublime), sino de una *sensación* (*Empfindung*). Y como tal sensación, no susceptible de ir a más, lo en ella ofrecido no es una cosa, sino una “mera imaginación” (*KU* § 48; V, 312) en la que un objeto “tira de sí en dos sentidos contrarios” (¡quinta acepción del verbo *διαφέρειν*: “diferenciar”, “transferir” y “diferir”, como indicamos al principio!). En primer lugar, en ese supuesto «objeto» no cabe ya distinguir en absoluto entre presentación natural y representación artificial, «estética» diríamos. Habría que decir mejor que no es objeto sino *pura imagen*: el resto salvaje de la imaginación que no se aviene al juego *unum–multiplex*. Una imagen que difiere de sí y de su ofrecimiento al sentido (fundamentalmente al de la vista), ya que en ella se «presenta de antemano»⁸ una

8 Kant –y modestamente, yo también– juega aquí con la ambigüedad del verbo *vorstellen*: o presentación previa de la naturaleza, todavía no constreñida a «empaquetarse» en un fenómeno empírico, o representación del Yo como genitivo subjetivo y objetivo a la vez.

cosa para que disfrutemos de su forma al mismo tiempo que su figura se descompone y pudre, y en ella también nos «representamos *a priori*» la regla de su construcción al mismo tiempo que retrocedemos espantados al ver cómo se *deforma* y *pervierte* dicha regla. Esa sensación, la única irreductible a forma y concepto, y a la vez la única en la que es imposible distinguir entre *imagen* y *cosa*, es la sensación de *asco*.

Tan lejos no había llegado nunca la filosofía y, con ella, la Estética. Es más: con las nociones «metafísicas» hasta ahora utilizadas, y centradas en las figuras señeras de Aristóteles, Santo Tomás y Kant, no es posible reducir el asco, la repugnancia a concepto. Seguramente no es posible tal cosa en absoluto. Esa sensación no puede pertenecer ciertamente a la ciencia (puesto que escapa a la *natura formaliter spectata*; Cfr. el inicio de los *Metaphysische Anfangsgründe* de 1786), ni tampoco a la estética, como acabamos de ver; y *a fortiori*, tampoco puede llevarnos a la política ni a la ética. Desde luego, tampoco es simplemente algo «feo», entendido como una mera *privatio* o «potencialidad». Lo asqueroso puede ser fascinante en su perversidad. Y sin embargo, como si se riera de todos nuestros esfuerzos, el asco cumple a la perfección (¡no deja de ser representable en imagen!) lo exigido por Kant para toda representación con conciencia, a saber: esa sensación, no a pesar de serlo, sino precisamente por ser el resto inasimilable a toda forma: sensación sin otra determinación, es *universal*,⁹ es *necesario*¹⁰ y es *comunicable*.¹¹ Bien podría decirse que, así como lo sublime (sensación «reciclada») es anuncio sensible de la eticidad suprasensible, de la libertad y por ende del bien, así también lo repugnante (resto «puro» de toda sensación) será visto como anticipo sensible del mal (un mal activo y destructor, bien alejado de las ñoñerías escolásticas de la *privatio boni*) por parte de las fracasadas potencias estéticas, éticas y políticas (recuérdese que Beelzebuth significa: “El Señor de las moscas”, y que no hay exorcismo sin estigmas ni vómitos). Y sin embargo, quizá sea posible aventurar siquiera la posibilidad de una *crítica de la sensación pura* ejercida, no en nombre de la metafísica ni de la estética como su «ejecutora» en el campo sensible, sino en

9 Entiéndase, como en el caso de la belleza, que lo único relevante es la formación (*per impossibile*) de la representación «asco», y no el objeto concreto o la imagen artificial que la suscite: es universal cualquier representación en la que se cumpla la contradictoria y perversa regla de la atracción seductora y la repulsión repugnante, al mismo tiempo; cuál sea la representación concreta en que se deposite ese cruce irreconciliable depende en buena medida de cada cultura, aunque algunas características biológicas (¡y metafísicas!) universales permitan afirmar con alguna plausibilidad que los excrementos, el vómito, la menstruación o la putrefacción de las visceras, en suma: todo aquello en lo que aparezca la irreductibilidad de lo líquido respecto a lo sólido, de lo fluido deforme respecto a lo sujeto a forma, suscitará asco.

10 Vale para todo tiempo y lugar que tenga que ver con los hombres: Betelgeuse no suscita asco, pero *Alien* sí.

11 Más comunicable aún, y con mayor facilidad, rapidez y efectividad, que cualquier otra representación. Destruir es mucho más sencillo que construir, y ello puede suscitar nuestro horror, pero nunca provocar repugnancia. Pues en este caso se trata de *pervertir* y de *seducir*, cambiando los «papeles» y rompiendo toda determinación trascendental del tiempo. En esa extraña «representación» se reniega de toda representación (también, pues, de sí misma) y en ella la sucesión (productora de homogeneidad), el llenado (que distingue la heterogeneidad cualitativa), el orden (relación causal) y la complejión del tiempo quedan desbaratadas. Mas esas determinaciones no quedan destruidas, sino pervertidas en su función, como cuando se ingieren, por caso, excrementos en lugar de alimentos. Esa deformación es *sentida* de inmediato, y seguiremos sintiéndola (una imprevista continuación de la *ilusión trascendental*) con sólo recordarla o ver

el de un arte que ha renegado igualmente de la idea de «imagen» como *imitatio*¹² y de una filosofía «posmetafísica» para la cual poco sentido tienen las distinciones: «eternidad / tiempo», «verdad (nouménica) / apariencia (fenoménica)», «original / copia», o la identificación *ad limitem* de ἀρχή y τέλος través de la reconciliación entre Naturaleza y Arte. Diríamos que la sensación de asco ha ido creciendo de tal modo desde los tiempos de Kant, se ha ido adueñando de tal manera de todos los reductos ideológicos en los que aún pretendíamos *decir la verdad* (el último, el del megarrelato socialista de la *emancipación*), que lo que en Kant era todavía un pequeño forúnculo en la bella piel de la representación estética se ha convertido en una suerte de lepra que corroe toda representación humana en el ámbito espiritual *sensu hegeliano* (la estética, la política y la religión). Significativamente, el ámbito de la ciencia y la tecnología están de antemano protegidos contra esa alarmante sensación, desde el momento en que en él se reconoce abiertamente la necesidad de trabajar con *constructos objetivos*, limpios en lo posible de toda expectativa, pasión o emoción humanas. De ahí la fascinación que ese «limpio» y «nítido» territorio ejerce sobre las almas sensibles y escrupulosas, afectadas –*et pour cause!*– de una suerte de neurosis compulsiva, de una necesidad de limpieza y de «pureza» ante un mundo plagado de objetos chorreantes de ambigüedad.¹³

En una palabra: se postula aquí que, derrotada la Metafísica y, por ende, la Estética tradicional, trascendental, especulativa o dialéctica (hoy seguimos utilizando tal denominación *sensu latissimo*, sin parar mientes en su origen «defensivo» en Grecia y ancilar en la Modernidad), ha sido el Arte actual posfigurativo, heredero de Duchamp, el que ha intentado primero (y quizá por última vez) *reciclar* otra vez los desechos, ya no naturales, sino industriales o de uso cotidiano, para, mediante una suerte de *química de las emociones*, sustituir la sensación de asco por un sentimiento de melancolía o piedad hacia

algo conectado con ella, por más que podamos comprender muy bien esa deformidad como un sencillo caso de inversión de la función de aberturas corporales (por más que se nos explique el valor simbólico del intercambio e ingestión de excrementos en el film *Saló* de Passolini nos será difícil reprimir la sensación de asco, aun con la mera mención de la escena; algo que no ocurre en la lectura de la obra de Sade, porque allí no hay una imagen visual *contrahecha*, una situación «absurda», fuera de lugar, en la que se rompen los lugares y posiciones de costumbre).

- 12 Una “imitación” o *mimesis*, desde luego, de la Idea racional o de la fuerza formadora de la Naturaleza. no de la cosa sensible, desde luego; la mera reproducción de la silla, de la que se burlara Platón, no puede tomarse en absoluto como «arte», una denominación que por lo demás el propio Platón ni siquiera habría entendido, pues va más allá de las ideas griegas de la τέχνη o de la ποίησις.
- 13 Es posible –se adelanta aquí como una mera hipótesis que deberá ser en otra ocasión investigada en profundidad– que el auge de las sectas religiosas «teledirigidas» y «virtuales», a través de la televisión o de *Internet*, tengan a la base *sans le savoir*, un movimiento de rechazo ante las religiones «naturales», que implican un contacto directo entre los fieles (“Daos mutuamente la paz”) y entre ellos y los utensilios sagrados. Ya es interesante que en el ritual católico no se dé a beber del cáliz a los feligreses y que la hostia impartida tenga una perfecta forma circular, prácticamente ningún espesor (para que sea un puro disco superficial) y sea completamente blanca, de manera que se acentúe su carácter de símbolo puro y se difumine su condición de «cosa» (en el ritual ortodoxo bizantino se sigue partiendo un pan corriente en trocitos por parte de los feligreses, que se lo van pasando sucesivamente). Y no sólo de una cosa cualquiera, sino de una cosa-signo que está siendo transustanciada en un cuerpo muerto (por las graves palabras: “carne” y “sangre”).

los residuos (y por ende, hacia nuestra propia vida, vista como *Ruinanz*, en un sentido cercano al empleado por el joven Heidegger en su *Hermeneutik der Faktizität*), llegando incluso a suscitar asombrosamente (casi como un canto del cisne) un sentimiento puro de belleza formal, a partir de la transmutación de cosas de gastado contenido en receptáculo de gradaciones infinitesimales de color y disposición. Podemos llamar a esta posición: 1) *Ecología estética*.

En segundo lugar, y siguiendo una línea teórica que arranca en Marshall McLuhan y su noción de «narcosis», pero que desde el punto de vista plástico (es inútil hablar a estas alturas de «pintura») continúa la línea de una consciente saturación de imágenes iniciada en el surrealismo y en Duchamp, y que pretendería acabar con la sensación de «asco» (y, con ella, con toda sensación emotiva y perturbadora) introduciendo irónicamente en la creación artística elementos «patafísicos» (en el sentido de Jarry), remedando de esta suerte la seriedad de la investigación científica. Magníficos ancestros de esta postura de «narcotización» podrían ser en la poesía Georg Trakl y en la plástica Max Ernst. Cabría denominar a esta corriente: 2) *Anestesia hiperestésica* (recordando también así el título del relato de Ramón Gómez de la Serna: *La hiperestésica*).¹⁴

Por último, y en la posición más radical y a la vez avanzada se encontraría una diseminación de obras que, lejos de pretender reciclar la sensación pura o de evitarla mediante un juego de exactitud insensata (desde el punto de vista práctico, claro está: piénsese en *Le Grand Verre* o en las máquinas de Tanguély), desciende hasta el hondón del que mana la sensación de asco para ir al otro lado del juego de correspondencias entre sensibilidad e inteligibilidad, que bajo la hegemonía del Principio de Identidad ha propiciado todos los movimientos intelectuales de Occidente, sea para seguir ese juego o para renegar de él de un modo que podríamos calificar de «terrorismo estético». Por eso propongo en

se pasa como de puntillas, sin que nadie esté particularmente interesado en explorar ese acto de canibalismo espiritual, tal como hiciera la valiente Sor Juana Inés de la Cruz en *El Narciso divino*). Ya el implacable Hegel había hecho notar, todavía a finales del siglo XVIII, que había que andarse con cuidado al recibir las especies de pan y vino para no contagiarse con alguna enfermedad venérea. Ese imprevisible, pero bien probable cambio de función (sexo en vez de alimento), de órganos (el aparato digestivo por el génito-urinario) y de finalidad (enfermedad vergonzosa en lugar de salvación espiritual, o peor aún: *a la vez que salvación espiritual*, pues la hostia o el vino no dejarían de ser carne y sangre de Cristo por el hecho de estar contaminadas), y todo ello concentrado en un mismo objeto: el cáliz o la hostia, es justamente lo que suscita la sensación de asco.

14 Un no demasiado lejano eco de esta corriente, aunque ya muy trivializado, puede encontrarse en la figura de Mr. Spock, de *Star Trek*, y en la fascinación que su falta de emociones suscita en muchos seguidores de la serie, por no decir en todos, y ello a pesar de que él no sea una máquina y de que tenga en sus facciones rasgos animales y aun diabólicos: las orejas puntiagudas; esa combinación de rasgos antitéticos habría producido en tiempos de Kant una sensación de asco; ahora, sin embargo, y por la acumulación *hiperestésica* (recuérdese toda la retahíla de relatos y films de ciencia ficción sobre robots o computadores sin emociones ni sentimientos), suscita un sentimiento de atracción-rechazo, ciertamente; pero neutralizado por el respeto a su rendimiento como científico (y a que Mr. Spock indirectamente hace el bien o evita el mal, con lo cual el espectador apuesta por un «alma» escondida férreamente tras tanta rigidez, y que él va a saber desentrañar, al igual que la prostituta de buen corazón se propone «redimir» a su chulo).

este caso la denominación de «transestética». No porque se pretenda ir «más allá» de la estética (sería entonces una «metaestética») ni por exacerbar sus resultados hasta que todos ellos se neutralicen entre sí (como en las «estrategias fatales» de Baudrillard). Tendríamos en ese caso una «hiperestética» similar a la señalada en el punto 2. No es eso. El prefijo «trans-» significa atravesar algo de parte a parte, sin dejar en ningún momento de estar en contacto con ello (así se habla por ejemplo de las grandes líneas marítimas transatlánticas), de tal manera que, una vez cumplido el recorrido, no se llegue a un punto final separado tanto del de partida como del movimiento mismo, sino a una *transformación* de todos los puntos que cambie por entero el sentido tanto del recorrido como de lo recorrido (ése es el sentido también del «traspasar» o de la «transición» categorial –en el sentido de la *Doctrina del ser* de la *Ciencia de la Lógica* hegeliana–). Prodigiosa metamorfosis de la sensación de asco en un sentimiento colectivo de *pietas* por el «residuo» que nosotros mismos somos: cada uno de nosotros, en cuanto resistencia e irreductibilidad del individuo a ser dispersado numéricamente y luego conjuntado de un modo homogéneo, o distinguido cualitativamente para luego ser medido y ordenado jerárquicamente en una escala gradual en virtud de la vara de medir de un ser perfectísimo. Centro y núcleo de esta «transestética de los residuos» sería, por lo tanto, la *solidaridad del tránsito*, en el sentido lógico y en el bien real del paso de la vida a la muerte o viceversa (el nacimiento, físico o espiritual). Podríamos en fin resumir estos tres movimientos diciendo que la por mí denominada “Ecología estética” recupera, piadosa, la belleza formal latente en los desechos industriales, la “Anestesia hiperestésica” se centra en los desechos de la morada del hombre, y la “Transestética de los residuos” acepta y elabora, solidaria, los desechos del hombre mismo: la excrecencia intempestiva que es el hombre (lejos del cielo, por cuyas señales se guía), vagando sobre la tierra y renegando de su filiación.

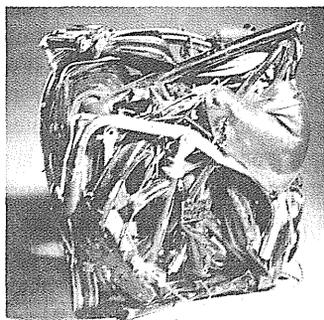
Una última, y quizá innecesaria advertencia. Divisiones, denominaciones de grupos y ordenación y gradación interna de los mismos son meras propuestas, hipótesis de trabajo para acercarse al sentido del arte actual en su relación con la «sensación pura», que antes suscitaba asco y que, en general, vemos surgir allí donde funciones contrapuestas cambian de sentido y de órgano en un mismo objeto, haciendo jugar normalmente los estados fluido y sólido, sin que se produzca empero una dominación del uno por el otro (si fuera lo primero no podría evitar la reaparición del asco, al pretender presentar lo corruptible en pleno proceso de descomposición; si lo segundo, volveríamos a la posición hegemónica del principio de identidad y por ende a la muerte de toda sensación, por asfixia). Pero en todos estos casos se trata de una *tipología* como hipótesis explicativa, y no de movimientos real y reflexivamente existentes, y así denominados. Lo cual no obsta para que el «aire de familia» en cada caso descubierto no corresponda a efectivas afinidades (a veces, incluso subjetivas: conocimiento y amistad entre los artistas, etc.), que han guiado a su vez esta clasificación, en una interacción entre filosofía y arte que podría llegar a ser fecunda si la hipótesis aquí lanzada es recogida y desarrollada en nuevas investigaciones.

1. Ecología estética.

Esta posición viene representada en su mayor parte por artistas ligados al *concept art*. Y con razón, ya que este movimiento de «reciclado» pretende depurar los restos de nuestra civilización, *disecando* toda fluidez y paralizando el tiempo, de modo que en los residuos refulja un último rayo de belleza intemporal, en medio del naufragio de la vida cotidiana. El discurso de este ascético «ascenso» al Monte Carmelo de la pureza estética pasa, en transición natural, de la ocupación con lo sólido, seco y duro hasta el acceso a lo orgánico pero «congelado», retenido como en alusión, sin ir más allá.

No cuesta gran imaginación el trasladarse mentalmente a un paisaje desolado, formado por vertederos de residuos sólidos, junto a un depósito de chatarra y a un cementerio de automóviles. Sin embargo, tal acumulación de restos no suscita repugnancia porque el carácter seco, sólido y duro de las piezas amontonadas sigue obedeciendo a la definición metafísica de «cosa» como lo permanente, lo que desafía al tiempo y a su corrosión. Por eso pueden ser fácilmente recogidas por el arte para ser reintroducidas simbólicamente en museos, empresas o instituciones como elaborado reflejo de la sociedad industrial, llegando incluso a crear nuevas, insólitas formas de belleza.

El primer ejemplo escogido es *Compression*, de César (Baldaccini): una «escultura» (si así queremos denominar aún a esta pieza de 1970) consistente en una bicicleta comprimida, «empaquetada» como los automóviles reducidos a chatarra. Topología refrenada, casi mística: como una mecánica «cuadratura del círculo». Lo que era vehículo del movimiento prístino: el trazado —a partir de cicloides de una línea recta en el plano— está ahora convertido en un cubo: el más sólido de los cuerpos regulares, símbolo puro del reposo y de la estabilidad (y por ende, del elemento tierra en el *Timeo* platónico). Esta compresión intensísima de la *actio in distans*, sin dejar de ser un resto mecánico, esta realización fáctica de la equivalencia de reposo y movimiento en la ley de inercia, reunida en la compacidad de un desecho industrial, permite con todo que en ella resuene una conmovedora ceremonia humana, en la que la postura de la muerte remite a la del nacimiento. *Compression* recuerda en efecto la postura fetal de los enterramientos sudamericanos: como



Compression. César Baldaccini. 1970.

si se tratase de un esqueleto presidido por un vasto corazón rajado (el sillín de la bicicleta). Todo el aroma del mundo está aquí concentrado, toda sensación de velocidad ha quedado de pronto retenida, como si el corazón hubiera dejado, cansado, de latir.

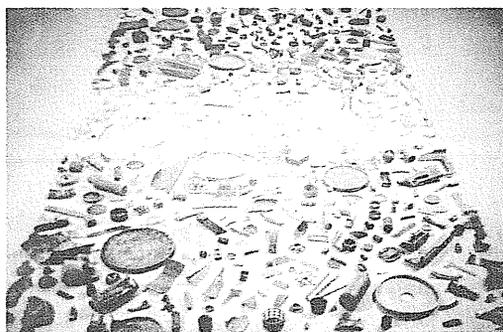
En la obra irónicamente titulada *Etruscal romance*, de John Chamberlain (1984), existe, en contraposición con el caso anterior, una clara intervención del artista en los materiales, de modo que lo más antiguo –los dioses etruscos empapados de tierra– se enlace con lo más moderno: fragmentos de una vieja carrocería de automóvil en acero cromado, ahora repintados y modelados como si se tratara de una excavación, de una paradójica *reconstrucción arqueológica*, donde la figura de montaña y la viveza del colorido recuerdan las rojas y feraces tierras de la Etruria: hoy, la Toscana. Reconversión en paisaje de lo que era antes huida de todo paisaje: el automóvil como corte veloz del mundo (una operación semejante se aprecia en las prodigiosas *Pagodas*, de Tony Cragg, construidas a partir de llantas).



*Etruscal romance. John Chamberlain.
1984.*

Pero la más bella de las transformaciones es la llevada a cabo en *New Tones, Newton's Tones*, de Tony Cragg. Aquí, el espectro cromático se despliega a través de una colección de objetos heteróclitos, la mayoría de ellos residuos de utensilios domésticos, tocados por la fugacidad de la vida humana y, por ende, revestidos de la melancolía del paso del tiempo, de la inutilidad de todo intento por asegurar otra permanencia que no sea la del destello mismo de la mortalidad, cuya blancura absoluta (ausencia de todo color, como en la *ousía acromática* de Platón) está ahora transfigurada al haber sido absorbida por esos entrañables objetos de uso, teñidos afectivamente (con alguna atención podemos distinguir entre los restos muñecos rotos, trozos de juguetes, etc.: avisos del naufragio de la infancia). Máxima contradicción: todos esos desechos, muñones de utilitariedad, disuelven su consistencia e

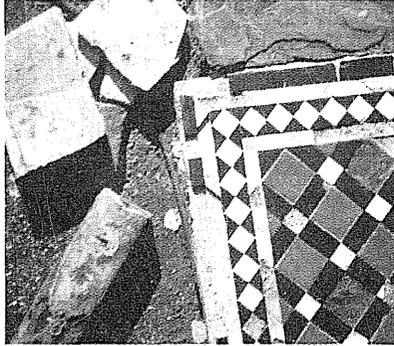
individualidad en una suerte de panóptico: la obra puede ser vista *uno intitu*. Elogio del ojo y a la vez doble evanescencia de los objetos: por ser ya inútiles, si son aisladamente considerados, y por diluir su figura propia y su volumen en las sutiles gradaciones cromáticas de este suntuoso arco iris. Aquí se muestra relizada, quizá por última vez, la grandiosa concepción clásica de la belleza como *esplendor*. Sólo que en este caso habría de hablarse del *splendor τ ο υ ε σ σ ε*, y no de *splendor entis*: es el ser mismo, la *σ υ μ π λ ο κ ή*, la bella disposición –paradójicamente, de lo escatológico– la que salta a la vista, y la sustancialidad lo que sucumbe. Lo único que resta es el juego de matices y distancias, regido hegemonícamente por la vista, que se enseñorea del conjunto[...] sólo para reconocer que la movilidad en la transición de una banda cromática a otra es su *propia* movilidad, que él mismo, el ojo, es transición, tránsito. El ser es la negación de lo ente, como sabían ya el Pseudodionisio y Hegel. Pero en esa negatividad queda herido de muerte el propio ser: permanencia del tránsito, belleza del duelo: *Hauch und Duft der Trauer*, “hálito y aroma de tristeza”, atribuía Hegel a la bella estatuaria de los dioses griegos. Ahora esa brisa y ese aroma cabrillean por un instante en la ondulada superficie cromática, en la que los desechos ofician de diminutas cápsulas de tiempo. Paradójica intemporalidad de lo extemporáneo, de tiempos ya sidos, consumidos.



New Tones, Newton's Tones. Tony Cragg.

Un paso más, y nos encontramos ante la producción de belleza no solamente en cuanto a la forma, sino también respecto a la materia, en un macizo *trompe l'oeil* que es igualmente un homenaje de la técnica industrial y de los ultramodernos materiales a la vieja morada *terrestre*. Emoción de la devolución: tal es la afectividad que se agolpa en esos materiales de derribo (*Tiled Path Study with Broken Masonry*, 1989) creados enteramente *ex novo* por la Familia Boyle (Mark, Joan Hills, Sebastian y Georgia). El supuesto suelo levantado, las baldosas rotas: todo ello está fabricado en fibra de vidrio pintada. No reciclado, pues, sino *reproducción* completa del desecho. Nunca podremos pisar ese pavimento: no porque esté roto, sino porque es «falso». Su permanencia, su ubicación en el museo: signos amenazadores de la obsolescencia, ya no de materiales industriales (al contrario, ahora son éstos los que permanecen), sino de la casa del hombre.

Table and Cupboard with Egg-Shells (1965), de Marcel Broodthaers. Salto a lo orgánico. Visión irónica de una vida germinal *in absentia*. Cáscaras de huevo vacías depositadas en un viejo armario sobre una mesa: todo el conjunto está pintado de blanco marfil para dar una impresión de pureza y de perfecta composición de estas formas geométricas puras en las que se difumina el mobiliario humano (la ovoide de los huevos, combinada con líneas rectas, casi abstractas, como si de un Mondrian se tratase). Arte como congelación *atópica*, absurda de un espacio deshumanizado: recordatorio de que la vida está al otro lado.



Tiled path study with broken masonry. Boyle family. 1989.

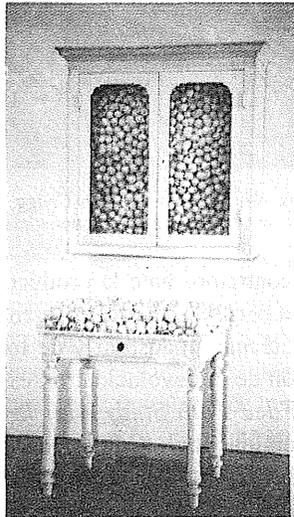
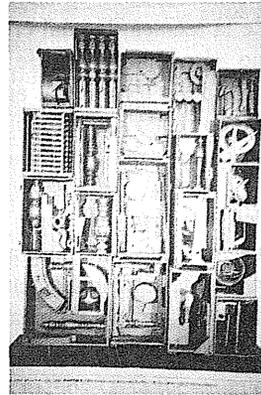


Table and cupboard with eggshells. Marcel Broodthaers. 1965.

En cambio, podemos encontrar una bien diseminada retención de tiempos y momentos, «atrapados» en esos fingidos restos de sobremesa (la obra se llama en efecto *Trap picture*, 1972): objetos sobre madera pintada en una caja de plexiglás. Daniel Spoerri muestra así la *huella* de la convivencia de los hombres; una huella irrecuperable: siempre es demasiado tarde para intervenir en ese momento mágico, ya pasado, en el que se fraguó una amistad o se deshizo una relación. Doloroso homenaje a Kant: es cierto que el tiempo permanece y no se muda. Somos nosotros los que, en cambio, vivimos a destiempo. El arte puede acercarnos a esa pureza de lo temporal, pero desalojando de ella toda vida, todo movimiento.



Trap picture. Daniel Spoerri. 1972.



Royal Tide V. Louise Nevelson. 1960.

Por fin, la congelación aunada del espacio y del tiempo, en un remedo irónico y en el fondo triste de los viejos retablos de iglesia, se da en esta verdadera *revalorización* del desecho a través del *mercado*, simbolizado por la mano de pintura dorada (purpurina) que cae por igual, indiferente como el dinero, sobre objetos heteróclitos: *Royal Tide V*, de Louise Nevelson (1960). Descubrimiento de que la operación de reciclado ecológico era puramente externa, ajena a los desechos mismos, latentes tras el barniz. Incólumes. Tríptico de la inutilidad última de todo reciclaje que pase (como es el caso del arte) a través de un valor tan cambiante como uniformizador. Al igual que en el caso de Tony Cragg, lo relevante de este «retablo» laico es el choque entre la banalidad de los objetos y la solemne grandeza (algo *pompier*, ciertamente) de la disposición. Pero en este caso la saturación de lo «valioso» hace que la obra esté a punto de confundirse con eso que ella misma pretende denunciar: el «retablo» se parece al entramado de un *office building* y, como en la sensación de asco, la imagen y la realidad se hacen intercambiables.

2. Anestesia hiperestésica.

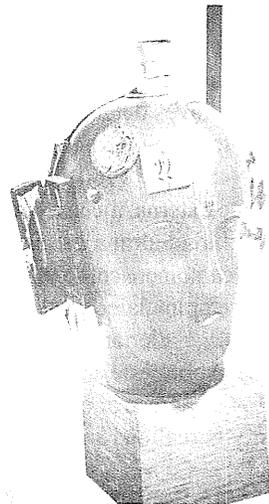
Nos vemos así llevados a una suerte de sublimación del tedio: narcotización de los efectos sociales por saturación de productos y por cruce constante de lo genuino y lo falso.

Entronización del *fake*. Y al fondo, el viejo sueño metafísico de sustitución de las vísceras por sólidos mecanismos electrónicamente guiados: *tecnofilia* presente en el continuo *face-lifting* de las ciudades, en la progresiva sustitución de parques y jardines por las llamadas “plazas duras” y, en suma, en la disolución de las barreras entre arte (y menos: “bellas artes”), industria y cotidianidad. La interacción hombre-máquina, como en el *Cyborg* conduce así a un sentimiento de *coolness*, en el que la imagen mediática acaba por dar razón y sentido de la antes llamada “realidad externa”, considerada ahora en su totalidad como una ruina del pasado.

Tal es el caso de la *performance* de Nam June Paik: *TV Garden* (de 1974 a 1978). Monitores encendidos como *alien flowers* entre plantas que son ya sólo acompañamiento, ornamento de la técnica, la cual crece ya natural, orgánicamente, lanzando de continuo imágenes, no sólo aunque nadie las vea, sino, diríamos: *para que* nadie las vea. Autosuficiencia de la tecnología, ambiguamente exaltada en el *video-art*. Frio universo robótico, cuyo correlato subjetivo fue ya anunciado mucho tiempo atrás por el surrealista Raul Hausmann en un busto de madera titulado (en sarcástico homenaje a Hegel): *Der Geist unserer Zeit, El espíritu de nuestro tiempo* (1919). La cabeza maciza de madera está revestida sólo exteriormente, como si se tratara de un $\delta\alpha\acute{\iota}\delta\alpha\lambda\omicron\nu$. Cuanto le ocurra al hombre será puramente externo: gafas, regla de medir, botones de mando, un embudo. Hombre literalmente sin entrañas que genera en el espectador una aséptica *anestesia* ante la deshumanización de una sociedad tecnificada (recuérdense en el film *Metropolis*, de Fritz Lang, los movimientos rítmicos, regulares como en un aparato de relojería).



TV Garden. Nam June Paik. 1974 - 1978.



*Der Geist unserer Zeit.
Raul Hausmann. 1919.*

La reacción frente a este proceso anestésico nos conduce directamente al retorno de lo en él reprimido: la puesta de relieve de lo sensible *en tanto que* sensible. Cortocircuito. Ruptura de toda posibilidad de recuperación, traslación o escamoteo de los desechos por parte del arte.

3. Transestética de los residuos.

Atravesamos, «crucificamos» la imagen para llegar a su raíz oculta: la *αἴσθησις*, la sensación «pura», depurada de toda responsabilidad sónica: abierta como lo que es, desecho de la existencia. En esa difusa actitud actual que he denominado transestética de los residuos late la misma consigna provocadora del *grafitti* urbano: “Vuestros miedos son nuestros sueños”. Pero, ¿qué son esos miedos? Son los suscitados por el flujo, la diversión, la seducción que impide la atención a lo fijo, firme y sólido: la atención a lo Uno Idéntico. Miedos provocados por retazos de vida que no son privaciones (puesto que nada les falta), sino al contrario: corrosiones, deformaciones monstruosas de lo real. Cosas que no se adecuan en absoluto a su concepto, que se niegan a tomar la forma que les dicta la ley. Perversiones muy antiguas, y a la vez tan nuestras que sólo en la llamada «Posmodernidad» han florecido y proliferado. *Flores del mal* cuyo aroma equívoco perturba ya a San Agustín.

El Santo siente horror ante las *ruinae corporis* (Cfr. *Confesiones*; X, 31). La voz latina *ruina* significa “pérdida”. Por eso está asqueado el Santo de ese diario andar reparando, mediante la comida y la bebida, este viejo saco sin fondo. La reparación es el reconocimiento desganado de que la verdad –la verdad de mi cuerpo, al menos– está fuera, en el alimento. Confesión de que él, este cuerpo que llamo mío, es ya lo otro. Siempre lo fue. ¿No se llama igual que las otras cosas: *corpus*, cosa neutra? Y sin embargo, San Agustín siente en el alma el punzón de la indigencia, de modo que lo que de veras desea es que Dios destruya de una vez comida y vientre –cuerpo y cuerpos–, que mate a la indigencia con saciedad y que haga, en fin, de lo corruptible temporal incorruptibilidad sempiterna. Pero para ello es preciso concentrar la atención: *Deum et animam scire cupio. Nihilne plus? Nihil omnino*. El mundo, ese abyecto lugar de la alteridad y la alienación, queda como suspendido *a divinis*.

Per continentiam quippe colligimur et redigimur in unum, a quo in multa defluximus (*Ibidem*, 29). *Defluximus*: es el flujo, el derramamiento de la propia vida lo que teme San Agustín. No extensión, pues, sino intensidad. Anheló de trascender hacia dentro, hasta el propio Yo para hallar lo inmutable y aquietante. Contenerse, retenerse: sueño de ser estatua. Y así habla con Dios: *Iubes certe, ut contineam a concupiscentia carnis et concupiscentia oculorum et ambitione saeculi* (*Ibidem*, 30; Cfr. Jo. 2, 16). Con todo, alimento y sexo todavía encuentran excusas. Al fin, estamos ligados a lo material, y nuestro propio cuerpo habrá de ser transfigurado después del Juicio Final como *corpus gloriosum*, de manera que los órganos que en este eón cumplen las funciones de asimilación y de reproducción habrán de ser conservados tras pasar aquella barrera de la eternidad, aun cuando no puedan ejercer ya esa función.

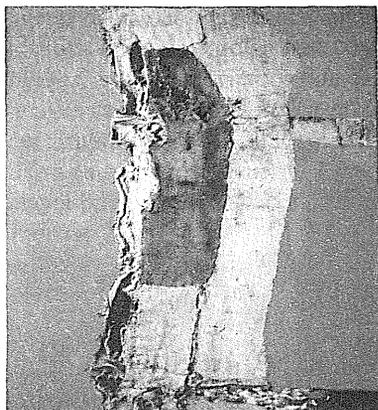
Pero no hay excusa para la seducción y perversión de los ojos. El ojo, sabemos ya, es el órgano del control y del dominio: pasa revista a lo de fuera para recogerlo y epitomizar esa multiplicidad en una sola entidad homogénea: el *ens creatum*. Y lo hace también, para, una vez dictaminada su falta de valor, volverse reflexivamente hacia la luz que arde en el *homo interior*. Sólo que el espíritu —que se sale, se derrama por los ojos— siente un amor irreprímible hacia los desechos. La *concupiscentia oculorum* remite a una mortal enfermedad interior: a la *curiositas, nomine cognitionis et scientiae palliata* (X, 35; las citas siguientes proceden también de este capítulo crucial). Estamos en el reverso seductor de aquello que pedía el buen Kant: que la estética sirviese de *ancilla ethicae*. Aquí estamos en cambio ingresando en una estética de la *transgresión*.

El terror del Santo surge al advertir cómo sus propios ojos se *desvían y divierten*, no hacia una falta, defecto o poquedad, sino hacia *sobras* y excrecencias monstruosas que rebasan toda conceptualización (incluyendo en ella también las Ideas racionales kantianas). No lo sublime, sino lo más bajo quiere ese espíritu visualmente descarriado. Desvío de la norma, y más: retroceso. Lo residual como lo efectivamente *superstites*. La superstición del *pagus*, de ese insano lugar salvaje habitado por la *plebs*, por el *ignobile vulgus* temido por Kant. Superstición pagana: llamada incitante del *caos acuoso*, del inicio liminar, del *transitus* entre vida y muerte. El secreto de las *sirenas*: no sólo las imágenes, también los conceptos se deforman y ablandan. También en ellos rezuma su origen viscoso, entre la linfa y la sangre.

Visión excéntrica. Primero, la contemplación deleitosa de un *cadáver destrozado*; en él se entrega el fracaso del $\sigma\upsilon\nu$ o $\lambda\omicron\nu$, del *compositum substantiale* (de ahí la promesa de «recuperación», de reciclado final, con mejor «acabado» que el actual). La figura humana, expresión simbólica de lo espiritual (recuérdese el famoso dibujo de Leonardo), está aquí expuesta a su inesquivable futuro: la carroña. Ruptura de toda representación «dulce» de la muerte: ya sea como alado *genius* en las tumbas clásicas¹⁵ o como el Crucificado de bellas proporciones y breves heridas, y cuya Cruz hiende los espacios, delimitando perfectamente el *axis mundi*: el horizonte visual y la jerarquía vertical de la palabra: *Consummatum est*. También el dolor supremo está en el mejor orden de cosas. En cambio, el descoyuntamiento del cadáver, los trozos sanguinolentos impiden toda armonía. ¡Y el ojo se empapa, fascinado, de esa sangre suelta, de esa mancha incontenible! Representación simbólica de esta ruptura del ideal metafísico es el lienzo de Alberto Burri, *Sacking and Red* (1954). Arpillera, goma y pintura vinílica sobre lienzo configuran esta imagen de la carne torturada, del tejido deshecho que tendrá en España reflejo y profundización en el grupo “El Paso” (Manolo Millares y Saura, sobre todo). Pero podemos ir un poco más allá: podemos ir introduciéndonos en el infierno de los sentidos con una fotografía de la *performance Psyche*, de Gina Pane (1974). Aquí la convexidad del vientre, arcaico prototipo de todo lo religioso, puesto que anuncia la fecundidad, está rajada, chorreando sangre, rompiendo así a la vez la

15 Que tanto admiraran Lessing y Goethe, esos paganos «urbanizados» para quienes el campo era sólo vacación o pretexto para la idea brillante que será después contada en sociedad.

creencia clásica en la continuidad satinada de la piel, de ese supuesto escudo protector contra la contaminación externa, y la creencia cristiana en la *inmaculada concepción*, en la que no interviene el semen del varón ni la mujer rompe aguas. Utero en cambio fingido sobre el vientre por el afilado cuchillo, la sangre sale al exterior como si fuera un parto inverso, donde las «aguas» del interior están ya fuera y esperan mezclarse con la sangre brotada. Purísima *ruina corporis*: pérdida voluntaria del flujo vital, como en una pagana y dolorosa inseminación de la mujer por el mundo.



Sacking and Red. Alberto Burri. 1954.

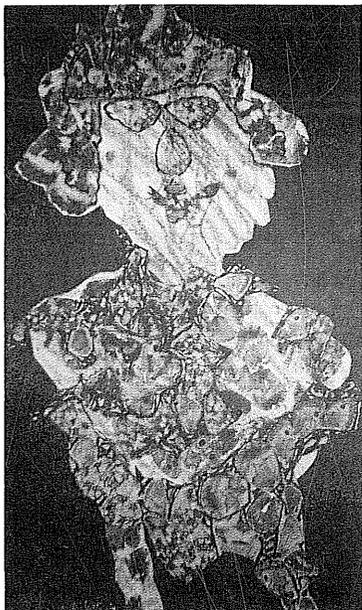


Psyche. Gina Pane. 1974.

En segundo lugar, sigue San Agustín: *Ex hoc morbo cupiditatis in spectaculis exhibentur quaeque miracula. Freaks*: son los tiernos, inermes «monstruos de feria». El desvío se hace aquí con respecto a la *species*, ya no por lo que hace al individuo. El monstruo es ese cruce caprichoso entre especies diversas de la naturaleza, un coletazo del monstruo acuático vencido, mas nunca del todo dominado. Su estilización estética se encuentra en el llamado *art brut*, que intenta conscientemente descifrar el fresco lenguaje del niño, del loco y del primitivo. Aquí están estas deliciosas, y sin embargo inquietantes *Mejillas con hoyuelos* (*Dimple cheeks*, 1955; técnica mixta y collage con alas de mariposa). El cuerpo monstruoso, desfigurado, está por así decir «trufado» de alas de mariposa, símbolo pagano del alma, de la liberación final del cuerpo: una creencia vuelta irónicamente contra sí misma. Paso continuo, vertiginoso del otrora bien establecido límite entre forma bella y materia dispuesta, entre bulto y colorido, entre cuerpo y alma, en fin.

Lo más bajo y lo más alto intercambian casi cómicamente sus funciones, como se aprecia en esa «monstruosa» instalación del *arte povera*: *La Venus de los trapos*, de Michelangelo Pistoletto. Aquí, las «especies» entremezcladas son las de los propios géneros artísticos e históricos. La propia Venus tacha y niega con su materia grosera lo que afirma con su forma divina. Dechado exterior de hermosura, la estatua es de cemento revestido de mica, para que brille fosforescente en la oscuridad, como si de un reclamo de Las Vegas se tratase. Y todo ello rodeado del estallido multicolor y blando de los trapos, vestidos en

harapos en contraste con la blanca desnudez de la estatua. Desechos de la vestimenta humana, desechos de la historia, desechos de los dioses. Instalación que desestabiliza.



Dimple cheeks. Dubuffet. 1955.



La venus de los trapos. Michelangelo Pistoletto.

Sigamos leyendo a San Agustín: *Hinc ad perscrutanda naturae, quae praeter nos est, operata proceditur, quae scire nihil prodest et nihil aliud quam scire homines cupiunt.* ¿Recordamos la contundente afirmación anterior: *Deum et animam scire cupio?* San Agustín se asombra de que, en cambio, los hombres no deseen otra cosa que conocer los secretos de la naturaleza, los arcanos de ese mundo que él desprecia, y cuyo conocimiento en nada aprovecha. Pero es que el ojo seducido, fascinado, no busca provecho sino pérdida: no continencia, sino derramamiento. El ojo quisiera olvidarse de sí: no solamente ser en lo otro, sino «ser otro». Leamos, como contraste, las palabras de otro santo, éste fingido por la imaginación perversa de Flaubert. ¿Qué desean ver los ojos de San Antonio, cuál la única tentación ante la que ansía sucumbir?: “*J’ai envie —exclama— de voler, de nager, d’aboyer, de beugler, de hurler. Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être en tout, m’émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, couler comme l’eau, vibrer comme le son, briller comme la lumière, me blottir sur toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu’au fond de la matière, — être la matière!*”¹⁶

16 FLAUBERT, Gustave. *La Tentation de Saint Antoine. Trois contes.* Paris 1994, p. 313.

¡Ser la materia! Entrega al mundo, sin retorno. Fusión con los flujos primigenios de la vida. La idea fundamental del pensamiento occidental (y no solamente del cristiano) ha sido que la naturaleza, o bien es ella directamente la raíz de todo orden, o bien es la manifestación de la ordenación divina: *natura signatura Dei*. Como en la Epístola a los Romanos (1, 20), nos servimos de la escala cósmica (y sobre todo de los cielos eternos, que otorgan la medida) para que, *per ea quae facta sunt*, ascendamos a su Hacedor; para que recorriendo el orden de lo visible podamos acceder a lo Invisible, transformándonos de videntes en *oyentes de la Palabra*. Todo ello se va ahora al traste, cuando ni siquiera se intenta disimular la curiosidad malsana con el nombre de “ciencia”, sino que el ojo pretende identificarse monstruosamente con todas las especies, copular con ellas hasta descender *ad inferos*, al seno monstruoso de la $\chi\omega\rho\alpha$. Es el *barro desafiante*, *Challenging mud*: la imagen del *Happening* de Kazuo Shiraga, con ocasión de la primera exhibición en Tokio del Grupo Gutai (1955). La lucha, el conflicto amoroso (Hölderlin) entre el barro de una tierra en germen y el cuerpo humano llevan a una fusión orgiástica, representada aún con mayor brío por la huella del cuerpo desnudo de Ana Mendieta en la tierra, según una de sus *Vulcano Series* (1979). Esa impronta, escultura al revés, vaciado de carne (*earth-body sculpture*) es rellena luego con hojas, semillas y tierra; sobre el conjunto se vierte luego pólvora, que se inflama como queriendo establecer la estrechísima afinidad entre la tierra madre y la mujer: el máximo de los *arcana naturae*: el fuego viscoso de la tierra frente al frío azul del cielo.



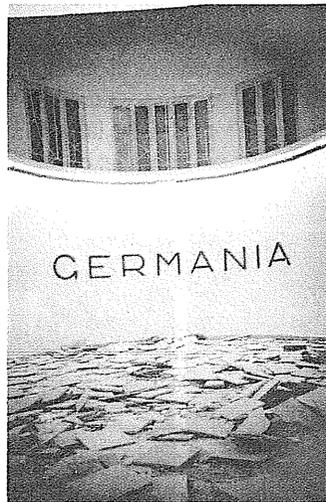
Challenging mud. Kazuo Shiraga. 1955.



Vulcano series. Ana Mendieta. 1979.

San Agustín, en cambio, extraviado *in hac tam immensa silva* busca afanoso cortar y arrojar de su corazón, literalmente *prescindir* de todo lo mundano, y sobre todo de esa terrible coincidencia de carne, fuego y tierra que, en lugar de engendrar nueva vida, destruye la vida verdadera, la vida del espíritu. Pero las “insidias y los peligros” no han terminado. El Santo avisa también de la concupiscencia de quien se complace en *theatra*, en “espectáculos teatrales” que no serían sino el simulacro perverso, deformado, de la *Geselligkeit*, de la sociabilidad que buscaba cimentar Kant mediante la belleza. Esos espectáculos cortan en cambio la raíz misma de la «comunicabilidad». En términos de una «transestética de los residuos», dichos espectáculos –poco edificantes, a la verdad– son los *happenings* y las *performances* en los que se disuelve el principio del Estado–Nación, esa

sustancia divina, esa realidad efectiva de la Idea con la que soñara Hegel. Ahí está, como ejemplo señero, la instalación *Germania*, de Hans Haacke, en la Bienal de Venecia de 1993, es decir: 60 años después de la toma del poder por Hitler. Ningún símbolo mejor que éste para expresar la rotura, el quebrantamiento de ese *substratum* sobrenatural y sobrehumano deseado por Kant para cerrar perfectamente el sistema. Lo que se nos ofrece es la imposibilidad misma de todo espectáculo, por hundimiento del suelo. Los espectadores son invitados a invadir el recinto para que se escuchen sus pisadas sobre los escombros, siniestramente peraltadas por altavoces. No es posible marchar ni avanzar: *piétiner sur place*. Recuerdos de un país roto que una vez quiso ser el corazón generoso de los pueblos (Hölderlin). ¿Dónde está la sublimidad de la guerra, “llevada con orden y respeto sagrado a los derechos civiles” como exigía Kant? Revulsivo del orden, contraorden: *Gegenwort*. Es la «contravoz» que ahora, tras Auschwitz, nos piden Haacke y Paul Celan.



Germania. Hans Haacke. 1993.

La seriedad trágica y grave de Haacke y su admonición relativa al pasado pueden verse bien complementadas por la sátira de Cady Noland, *Deep Social Space* (1989): una corrosiva radiografía de los ideales norteamericanos y su forma de vida al presente. Barras metálicas de gimnasia, equipo de equitación, barbacoa, cadenas y hojas metálicas impresas, apoyadas en las paredes de la sobrecargada habitación. En las hojas, fotografías de Patty Hearst, la hija del magnate (las cadenas recuerdan el secuestro), una de las primeras «víctimas» afectadas por el llamado “síndrome de Estocolmo”. El desorden heteróclito de la habitación no solamente no alivia, sino que agrava la sensación de impotencia y desperdicio, allí donde el tedio se va aproximando peligrosamente a la repugnancia (*Anekelung*, llaman los alemanes a esa sensación, que Kant asocia certeramente con la falta de sensaciones de la que adolece el espíritu (*Gemüt*), y donde se pone de relieve la vacuidad de la propia existencia (*Anthr.* § 14; VII, 151): tanto más desnuda, añadiríamos,

cuanto más sobrecargada de bienes de consumo y útiles para el *body-fitness* se halla nuestra estancia. Ridiculización de la vida cotidiana. A través de toda esa abundancia se muestra, *brilla por su ausencia* aquello que falta. Espectáculo de la nada, nadería que oculta púdicamente restos de vidas a medio vivir.



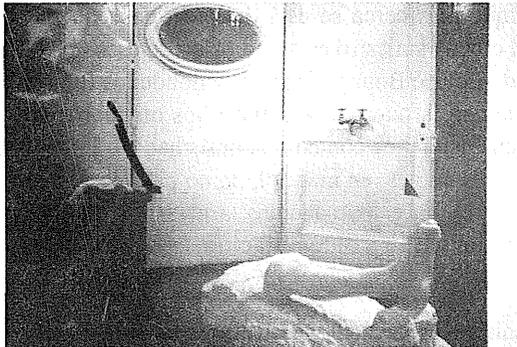
Deep Social Space. Cady Noland. 1989.

Esa impresión de agobio se tiene igualmente ante la instalación de Stuart Brisley, *Leaching out from the Intersection* (1981), donde la colada ridiculiza todo intento de salvar aquellos puntos en los que más cerca se está del puro desecho: habitación–lavandería, matadero, hospital. O el cruce –siniestro en su asepsia– de esos dos últimos ámbitos, en la impresionante *Cell III*, de Louise Bourgeois (1991), donde los fluidos: la sangre o el agua (grifos inútiles, colocados en la puerta), la carne y los miembros son tratados de forma inversa a como vimos en Pistoletto: contenidos desechables, inmundos y contaminantes son realizados en materiales nobles, en mármol, como para perpetuar el momento mismo de la mutilación y la sangre. Obsérvese además la presencia inquietante del espejo, que «inmiscuye» al espectador en la contemplación «serena» de la clínica–matadero claustrofóbica.

Tales son los terribles «espectáculos teatrales» que obligan al ojo a sumergirse en la sangre y el hedor, en los abismos de nuestra finitud, de nuestra *ruina*, de eso que San Agustín pretendía evitar centrando el ojo de su alma en un Dios inmóvil, en una suerte de almohada o *repoussoir* (Cfr. *Inquietum est cor nostrum donec requiescat in te, Domine*). Pero todavía nos resta una vuelta de tuerca. Así, concluye el Santo: *nec anima mea unquam responsa quaesivit umbrarum; omnia sacrilega sacramenta detestor*. Buscar la respuesta entre las sombras de los muertos: prácticas espiritistas de las que San Agustín nunca gustó. Y sin embargo, ¿qué otra cosa que indagar por entre las sombras del pasado hacemos todos nosotros al leer los viejos textos, al contemplar las viejas pinturas y esculturas, al dialogar en fin –como decía Ortega– con la Isla de los Muertos? Sin embargo, la estética transgresora y *abyecta*, de camino voluntariamente desviado del bien [...] y del mal, no pretende en absoluto dominar el presente y el futuro conociendo los dictámenes de las almas muertas, sino interiorizar piadosamente el rasgo común del sufrimiento y la mortalidad. No es necesario estar muerto para ser una sombra de sí mismo: de los ideales no cumplidos, de



Leaching out from the Intersection.
1981.



Cell III. Louise Bourgeois. 1991.

las expectativas abortadas, de un pasado tardíamente rechazado (y siempre es tarde para el rechazo y el arrepentimiento). Algo de eso nos transmite el desolado paisaje escogido para la *performance Instant Temples*, de Milan Knizak: una cantera abandonada, cercana a Marienbad; la fingida crucifixión de una mujer desnuda, sus formas blancas y muelles incogruentemente surgiendo del yermo artificial, dejado por la mano del hombre. De nuevo la sensación de algo que no está en su sitio, algo que causa pavor (*entsetzt*, diría un alemán) por estar desquiciado (*Entsetzen*). Una burla dolorosa, no sólo para el cristiano, sino quizá y sobre todo para quienes querían fundar una laica religión solidaria con los pobres aquí, en la tierra, sacando de ella sus tesoros y poniéndolos a disposición de la sociedad. Lo aquí representado es el fracaso del último relato de emancipación (la *performance* es de 1970–71, poco después de la llamada “Primavera de Praga” y del “socialismo de rostro humano”).



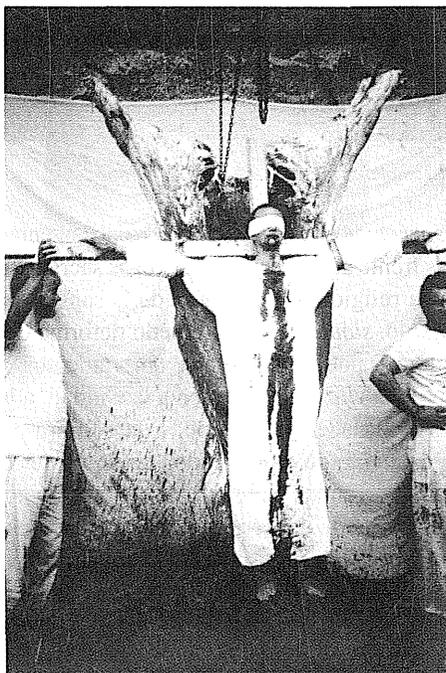
Instant Temples. Milan Knizak. 1970-1971.

Omnia sacrilega sacramenta: expresión de la más alta tentación, de la más peligrosa, casi como si estuviéramos frente al Anticristo. Pues esos sacramentos que rozan lo sagrado pretenden restaurar la vieja religión de la carne y de la sangre, patrocinados como están, piensa el Santo, por el Diabolo, *simmia Dei*: el remedo deforme de Dios. Sin embargo, San Agustín no tiene en cuenta que pueden celebrarse «sacramentos» que, en su travesía en el mar del dolor, pasen entre la *Scylla* de la sujeción a la Unidad, a la Norma y al Bien Sumo y la *Caribdis* del elogio del placer y la carne, a la sombra –querida o no– del Mal. Sacramentos que hablen en efecto de lo «sagrado» como misterio tremendo de comunión en el dolor, de acompañamiento en los *tránsitos*, de aceptación de la fragilidad de la carne y de la desesperación ante la muerte del ser querido. Sacramentos de transgresión del bien y del mal: aceptación de la latencia en nosotros del caos primigenio.

Pero también aquí, para terminar este largo periplo, debemos establecer una gradación que tendrá, también, casi funciones de recopilación de todas las actitudes estéticas aquí examinadas. Y así pasaremos de la representación sacrilega –entre sarcástica y neopagana– de la muerte del Justo (en este caso, del propio artista) a la conciencia de la imposibilidad de imaginar la propia muerte, o del elogio –entre impúdico y gozosamente reivindicativo– de las propias secreciones a la «redención» final, obtenida al fin de la «redención» por cargar voluntariamente con la muerte del otro en una vida para siempre «tocada», afectada por esa fisura. Un final muy significativamente cercano a aquel ideal por el que pugna la ardiente alma agustiniana, pero obtenido no por apartarse escrupulosamente de los senderos de la perversidad (perversidad, naturalmente, respecto a la abstracción rectilínea de una Ley impuesta), sino por introducirse resueltamente en ellos, en fin, por atreverse a soportar la muerte en el alma y los estigmas del sufrimiento ajeno en el cuerpo propio.

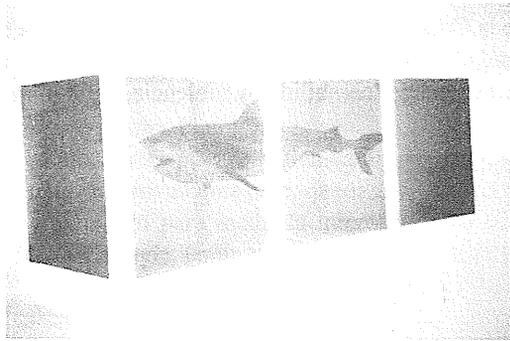
El primer paso corresponde a una fotografía de una *performance* inolvidable de Hermann Nitsch (*80th Action*, 1984) en Prinzenorf, Austria, donde el artista, manchada de sangre la túnica blanca, está crucificado simbólicamente delante de un buey abierto en

canal, como en el conocido cuadro de Rembrandt. Es importante resaltar cómo la línea de sangre que mancha la túnica (ideal de pureza y castidad) sigue la línea vertical de las abiertas entrañas del buey. Además, aquí interviene por vez primera (al contrario de la «anestésico» clínica–matadero de la Bourgeois) el olfato, el más agresivo de los sentidos, el paroxismo diríamos del oído, ya que los vapores avasallan el interior del hombre y le recuerdan su origen terrestre y la fragilidad y excepcionalidad de su postura de *anablepa*: el animal que mira hacia arriba.



80th Action. Hermann Nitsch. 1984.

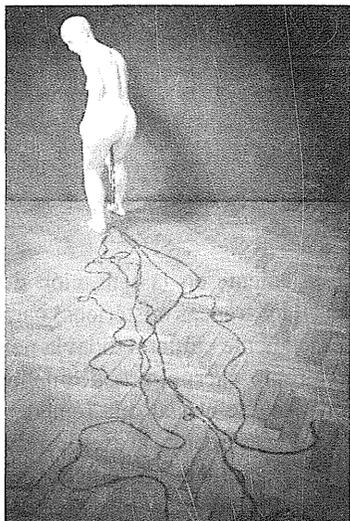
El segundo paso se da en la contemplación de ese imponente tiburón tigre, sumergido en una solución de formaldehído en una piscina de cristal y de acero. Damien Hirst tituló a la instalación: *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991). La incongruencia de decir “no existo” mientras estoy existiendo queda patente en esta indecisión entre la realidad y la representación «artística», una indecisión cercana ya por ello a los linderos de la repugnancia, pero contenida todavía (en una situación análoga a la de la estancia de Bourgeois) gracias a la asepsia de la presentación: a su sobriedad científica, casi diríamos a la pureza y castidad de esta muerte, suspendida *como si* el animal depredador (“si está muerto, lo perdono”, dice del rebelde Thomas Müntzer el Obispo en *Le diable et le bon Dieu*, de Sartre) hubiera conseguido para siempre, también él, su *corpus gloriosum*.



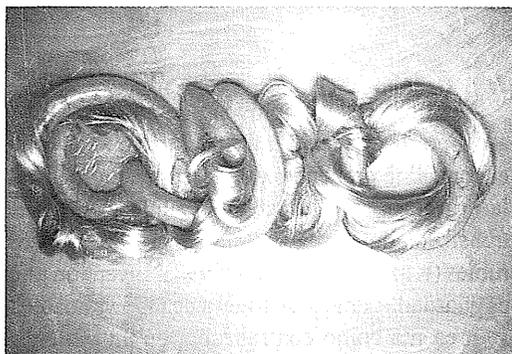
The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living. Damien Hirst. 1991.

Los tres ejemplos siguientes nos sumergirán necesariamente en la sensación de asco, por la que tendremos necesariamente que pasar (como en los trances místicos) para encontrar la «redención» terrestre. En principio aparece púdicamente cubierta todavía por la orgullosa reivindicación feminista de los desechos del propio cuerpo, artísticamente transformado el reguero de sangre de la menstruación en bolas de cristal que remedan rubíes (Kiki Smith; *Zug*, de 1993). Inversión plena del asco: aquí la secreción, la excrecencia es guardada como si se tratara de algo valioso, de la misma manera que el desnudo femenino se presenta como contrahecho, en un violento escorzo que rompe la imagen tradicional que el varón tiene del cuerpo femenino como «objeto de deseo» y a la vez – contradictoriamente – como conjunción perfecta de formas bellas. El segundo caso lleva al paroxismo (hasta darle la vuelta irónicamente) esta reivindicación *genérica* de lo extraño y aun repugnante para el varón. Se trata de una fotografía (siendo el «original» una transparencia Cibachrom, más cristal, acero y aparato eléctrico) en la que podemos constatar la verdad del aserto kantiano sobre lo asqueroso. Aun sabiendo que se trata de un confesado «fraude» (*fake*): la reproducción de una reproducción que a su vez juega (como en el caso de la Familia Boyle) con la fibra de vidrio para remedar el intestino de una cerda, la yuxtaposición del supuesto tubo digestivo–excretorio (lo más bajo) con el cabello artificial, rubio y seco (lo más alto: el bucle como síntoma de la espiritualización del amor) constituye un genuino “rizar el rizo” (*Loop my Loop*, de Helen Chadwick, 1991). Doble espiral, doble hélice como un sacrilego ADN, con manchas de supuesta sangre, en doble manifestación de atracción y de repugnancia del cuerpo femenino en su interior y en su exterior. Orgullo de pertenecer a la tierra y de reivindicar el residuo que es la propia figura simbólica, el «imaginario» de la mujer: *simmia simmii Dei*, imitación carnal de la imitación diabólica de Dios. Y, por ende, paso a la reconciliación por doble negación dialéctica, como Hegel sabía. Pero antes es preciso pasar por el trance quizá más duro de todos: la representación de la putrefacción del propio cuerpo, comido por los gusanos. Una paradójica *Action postume* (1974), de Gina Pane, a quien ya conocemos por su *Psyche*. Tremendo sarcasmo de aquello que en el *Fedón* exigía Sócrates del filósofo: que su meditación y su vida fueran una *praeparatio mortis*. Pero aquí la muerte no es presentada con la jovialidad del sabio que toma la cicuta, ni como el *genio* que baja abatida su antorcha o como el Cristo que bendice

a sus enemigos desde la Cruz, sino como una vuelta de la tierra a la tierra. Y sin embargo, es admirable la serenidad reflejada en los rasgos de la artista, el delicado equilibrio que aquí se muestra entre extrema vulnerabilidad y violencia, entre mascarada y masoquismo, en fin.



Zug. Kiki Smith. 1993.



Loop my Loop. Helen Chadwick. 1991.



Action postume. Gina Pane. 1974.

La última, definitiva retorsión: la vida entera es tomada como residuo: residuo de esperanzas, frustraciones e ideales que surcaron transversalmente la existencia, hiriéndola, alzándola o abajándola. Aceptación plena del residuo como tal: transgresión de la transgresión, verdadera *muerte de la muerte*. Aquí resulta ya indiscernible si el sacramento es sacrilego o dolorosa, pavorosamente cristiano. El título ya no es sarcástico, como en el caso del «retablo» de purpurina de Louise Nevelson y su *Royal Tide V*. Se trata del *Tríptico de Nantes*, de Bill Viola (1992): una proyección de video donde también el sonido es primordial (también aquí se da un blando susurro, más angustioso y siniestro empero que el descrito en el Primer Libro de los Reyes). Con el tríptico cae por tierra la hegemonía del ideal metafísico de la pureza pétreo, de la inmovilidad estatuaría. Mas no para sustituirlo

por una en el fondo fácil sumisión “al sentido de la tierra”, es decir para una celebración anacreóntica de la carne y los sentidos, sino para aprender la dura lección del *continuum* «vida–muerte», para descifrar en los rasgos descarnados del moribundo el presagio del nacimiento. *Nupcia que es tránsito*. Platón no es vencido, sino solamente «desplazado», sacado también él de quicio. La aséptica e higiénica afirmación de la οὐσίη incolora, amorfa e intangible: el ente entitativamente ente, queda ahora desvelado en su verdad. Era la Muerte, necesaria sin embargo para medir la intensidad de la vida. Y a las mientes vienen unos versos de Luis Cernuda, en un poema no en vano titulado *Mutabilidad*:

*Alma, deseo, hermosura
son galas de las bodas
eternas con la muerte:
incolora, incorpórea, silenciosa.*



Triptico de Nantes. Bill Viola. 1992.

La vida es recuerdo constante de la muerte (Quevedo, mas también Knizak, en su *Instant Temples*), lucha amorosa con ella (Hölderlin, Cernuda, mas también Nitsch y su *Action*), interiorización (Chadwick) y exteriorización (Hirst, Gina Pane) de la muerte. Todo ello viene recogido en este verdadero «auto sacramental» de Bill Viola, celebrado entre paños negros, como en las tinieblas de la *passio christiana*, y con la entrada repentina a una estancia bañada de luz avasalladora, como en los Misterios eleusinos. Disolución hiperromántica de la propia personalidad, del propio yo, al pasar por los trances extremos de la ausencia de color por exceso y por defecto, por derramamiento y por invaginación. Allí, en el interior del «templo» electrónico, vuelve el ἐπιτετής, el “iniciado” a sentir el temor sagrado ante la revelación de la identidad de la vida y la muerte, en cuanto estadios, estaciones de un *continuum* del que todos estamos prendidos, al que todos estamos sujetos. Ahí se encuentra el genuino *sustrato* común a la Naturaleza y a al Hombre, a la necesidad y a la libertad, que Kant buscara en vano por los vericuetos de una ética formalista. En el ala izquierda del tríptico asistimos al nacimiento del hijo del propio Viola; en el centro, una figura sumergida en un líquido amniótico se debate espasmódicamente entre la vida y la muerte sin renunciar en ningún momento a la lucha, en fantástico contraste con la falsa placidez del tiburón tigre de Damien Hirst; y en el ala derecha, la placidez de la muerte de una anciana consumida, al borde de la espiritualidad plena.

La tecnología de la «realidad virtual», al servicio de la ἀϊσθησις pura, separada de toda regla y norma que no sean las emanadas del propio dolor solidario. Lágrimas reales para una tensión repetida, para una transición en la que vida y muerte se reflejan e intercambian sus funciones, sin que esa confusión buscada entre representación «electrónica» y objeto «natural» susciten –como sostenía Kant– la sensación de asco, mas no por haber sobrepasado o eludido esa violenta emoción, sino por haberla transfigurado a través de la confesión mutua del carácter irremediamente residual de nuestra existencia. Derivas, muñones de nosotros mismos que, como en Empédocles, a través de la φιλία van vinculándose con otros jirones hasta formar la bella cadena solidaria de los desechos del mundo, de los desechos que forman el mundo:

σάρμα εἰκη κεχυμένων κάλλιστος [...] ο κόσμος.¹⁷

17 La lucha erudita en torno a la lectura correcta de este enigmático Fragmento 124 (según la numeración de Diels–Kranz) de Heráclito favorece significativamente en sus dos versiones la interpretación «transtética» aquí realizada. Diels propuso en efecto leer el primer término del fragmento como σάρμα. En este caso, la versión sería: “El cosmos más bello, como desperdicio de lo que se echa al azar.” En los manuscritos se lee empero σάρξ (Cfr. la controversia en E. Zeller – R. Mondolfo, *La filosofía dei greci nel suo sviluppo storico. I–IV: Eraclito* –totalmente reelaborado por Mondolfo–. “La Nuova Italia”. Florencia, s.a., p. 26), y así Friedländer o McDiarmid proponen leer: “el más bello (se entiende: de los hombres) es carne compuesta de partes esparcidas al azar” (como un remedo de las doctrinas de Anaxágoras y Empédocles). En la mucho más reciente edición de *Die Vorsokratiker*, de Jaap Mansfeld (Reclam. Stuttgart 1983) se acepta la lectura σάρξ y, teniendo en cuenta que κόσμος puede significar también “orden”, se vierte (traduzco al castellano): “La ordenación de lo diseminado [o volcado] al desgaire es [...] la más bella.” (Fr. 125; I, 281). Para hacer el tema aún más complejo (y sugestivo), el ya citado *Dictionnaire grec-français* señala *sub voce* que σάρξ es “carne”, y por extensión “cuerpo”; en lenguaje eclesiástico significa también: “deseos de la carne, concupiscencia, la naturaleza corrompida, el mundo”. Si aplicáramos estas acepciones a la versión del fr. 124 tendríamos un hermoso aserto «transtético», sólo en apariencia tautológico: “El más bello mundo (en el sentido de “orden” y “legalidad”, F.D.) es como el mundo (en el sentido cristiano de “enemigo del alma”, F.D.) de lo esparcido al azar (o sea: de los desechos, F.D.)”. La diseminación plena de la concupiscencia (y de la más «espiritual»: la de los ojos), al impregnarse del olor y comulgar con la carne macilenta y destrozada, mas también con la virginal de la novia y la inocente del recién nacido, la concupiscencia invertida en saber, en la comprensión de que el dolor supremo futuro es parte integrante de la felicidad de ahora, y de que la felicidad suprema llevará integradas en sí, irresolubles y para siempre, las muchas muertes, los muchos dolores ajenos asimilados solidariamente, hechos carne de la propia carne: todo eso conlleva una *communio* genuinamente *spiritualis*, en la que las dos versiones del fragmento heraclítico se intercambian y dicen quiasmáticamente la verdad plena: el cosmos más bello es el resultado de la diseminación completa de la carne–desperdicio, del σάρκωμα (“como una herida que se cierra”, informa puntual y poético Alexander; p. 1274). Las heridas de la carne dejan huella en el Espíritu. O mejor: el Espíritu es la conjunción, el plexo de las heridas de la carne. *Q.e.d.*

ESTÉTICA HERMENÉUTICA Y HERMENÉUTICA DE LA IMAGEN. LA ARTICULACIÓN DE IMAGEN Y LENGUAJE EN H.-G. GADAMER Y G. BOEHM.

Por: **Javier Domínguez**

Universidad de Antioquia

RESUMEN. *El artículo expone el significado y los objetivos de la Estética hermenéutica, representada en la filosofía de Gadamer, y de la Hermenéutica de la imagen, representada por la Teoría del arte de Boehm. Ambas propuestas tienen sus raíces en la filosofía y el arte contemporáneos, pero permiten una experiencia nueva de la Historia del arte en general. El interés de ambas propuestas se resume en dos aspectos: evitar aislar la imagen de la comprensión en que siempre nos movemos, y evitar que el forzado lenguaje discursivo de la interpretación suplante la imagen artística.*

PALABRAS CLAVE. *Estética y hermenéutica, Hermenéutica de la imagen, metáfora, imagen, diferencia icónica, lectura del arte.*

SUMMARY. *This article exposes the meaning and aims of Hermeneutic Aesthetics, expressed in Gadamer's Philosophy, and those of Hermeneutics of Image, represented by Boehm's Theory of Art. Though both proposals root in Contemporary Art and Philosophy, they suggest a new experience of the History of Art in its wider sense. Their main interest is to avoid the isolation of image from the spheres of comprehension with which we are acquainted, and to avoid as well the supplanting of artistic image by the rigid discursive language of interpretation.*

KEY WORDS. *Hermeneutics, Hermeneutics of Image, metaphor, image, iconic difference, reading of art.*

"Si queremos comprender la historia del arte haremos bien en recordar, siquiera por un momento, que las imágenes y las letras son, verdaderamente, una misma familia".¹

I. Aclaración terminológica previa.

Estética hermenéutica no es automáticamente Hermenéutica de la imagen. La Estética hermenéutica designa la actitud perceptiva de la Hermenéutica filosófica frente al arte en general, y cubre por lo tanto el amplio espectro que cobija desde la arquitectura hasta la poesía. La Hermenéutica de la imagen, en cambio, si bien tiene su fuente en el rasgo comprensivo e interpretativo de la Hermenéutica en cuanto tal, centra su interés en las artes plásticas, en las artes visuales, en las experiencias que ya no cuadran en los géneros tradicionales de la escultura y la pintura, pero que siguen pasando en lo decisivo por la visualidad. La Hermenéutica de la imagen hace parte de las Ciencias del arte, y en el caso de la propuesta que expone el presente trabajo, la teoría de Gottfried Boehm, tiene una

1 GOMBRICH, Ernst H. *Historia del Arte*. Decimoquinta edición revisada y ampliada. Madrid: Alianza Editorial, S.A. 1992. p. 30.

particular vinculación con la Historia y la Crítica del arte, sobre todo de la pintura. “Estética hermenéutica y Hermenéutica de la imagen” trata de un encuentro productivo entre filosofía y ciencia, y en especial, entre Filosofía del arte y Ciencias del arte de la imagen visual. El rasgo hermenéutico constituye el puente que las acerca y las distingue, así como la imagen misma, que puede ser tanto metáfora, imagen del lenguaje, como imagen en el sentido visual e icónico originario.

Desde muy antiguo el “ser para el texto” ha circunscrito la dimensión de la Hermenéutica; esta acepción, correcta en buena parte desde el punto de vista metodológico, tiene el problema de restringir la Hermenéutica al rango de una disciplina auxiliar. En la tradición humanística, cuya primera gran constelación fue la Ilustración griega, de la que nacieron la sofística y la filosofía, el puesto de la Hermenéutica congeniaba en igualdad de condiciones con la Dialéctica y la Retórica. El suelo común de esta cultura es el mundo de la palabra, como la situación primordial en la cual el hombre capta su existencia. Bajo esta comprensión de la existencia humana, la experiencia fundamental no es ya la del sujeto racional de un modo de pensar causal, sino la de una existencia interpelada por el sentido, y en tal condición, orientada a sus inquietudes próximas. El lenguaje humano, y con su praxis, la Hermenéutica, ocupa aquí una posición decisiva para la estructuración de la comprensibilidad y del mismo entendimiento: ser es lo que puede ser comprendido; verdadero también es lo verosímil; lenguaje es primordialmente habla, secundariamente texto fijado; el habla puede ser figurada, y en ella tienen su elemento la metáfora y la imagen, las cuales, “textual” o “iconográficamente”, pueden afirmar algo y significar otra cosa, pero en tal desvelar y ocultar articulan el hacer decir y el hacer ver, el mostrar, no el demostrar.

En el espíritu de esta tradición de pensamiento y experiencia, que por razones obvias pasa al trasfondo en una cultura de la racionalidad, del texto y la tecnología, como lo es nuestra cultura desde hace ya considerable tiempo, aparece la propuesta de la Hermenéutica filosófica y el hincapié que hace en la lectura en cuanto tal. La lectura es el ejercicio primario de la traducción, y ésta es, en su naturaleza más propia, comprensión absorta en el asunto, ya sea discursivo o iconográfico, y por lo tanto, la actividad más participativa por parte del sujeto o de los sujetos incursores en el acontecimiento. Leer no es deletrear; el paradigma que la lectura representa para la Hermenéutica filosófica en general mantiene su vigencia para la Estética hermenéutica, y la razón que para ello da Hans-Georg Gadamer, es la intensa cooperación por parte del receptor, como individuo o como público, en el encuentro o ante la representación de la obra de arte, y que no es otra cosa que su respuesta. La “lectura” es el acontecimiento mismo de la comprensión. En ella la obra encuentra o reencuentra su lugar y su sentido en el mundo de la vida: en sus satisfacciones, sus vicisitudes, sus expectativas, su memoria, sus anhelos, y encuentra también, en el seno de las Ciencias del arte, su objetividad.

Ciertamente, esta terminología no ha sido del gusto de todos y ha sido ocasión de frecuentes críticas. Ya desde 1960, cuando apareció *Verdad y Método*, maneras de hablar

como “ontología de la obra de arte”² o afirmaciones como “la estética debe subsumirse en la hermenéutica”³ arrancaron críticas precipitadas. Se pasó por alto que la intención era polémica, y no doctrinaria, como debe colegirse del contexto en que aparecen. Una “ontología de la obra de arte” tiene sentido en un contexto de discusión donde el interés de la filosofía de Gadamer es recuperar la pregunta por la verdad en la obra de arte, frente a las abstracciones ya consuetudinarias a que indujo la estética kantiana desde fines del siglo XVIII, y a la cual apelaron los esteticismos de la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX. Estas posiciones pueden llamarse abstracciones, pues su interés en la obra de arte se concentra exclusivamente en lo formal, en lo cual cifran su cualidad estética. La estética vivencial, a pesar del misticismo cuasirreligioso con el cual suele referirse a la experiencia de la obra de arte, incurre también en el formalismo; en realidad la obra sólo es para ella ocasión de un desbordamiento subjetivo, pues lo que importa es el modo como soy afectado, fuera de eso, todo momento comprensivo, de sentido común, de objetividad histórica, de ocasión, se considera estéticamente intrascendente.

Por la misma razón, quien absolutiza lo estético como un ámbito de por sí, protesta por la drasticidad de la crítica gadameriana: “la estética debe subsumirse en la hermenéutica”. Sin embargo, esto no significa un plan programático de sojuzgamiento de la experiencia del arte al régimen discursivo de la filosofía. El espíritu de la crítica en tal expresión es, primero que todo, recuperar la auténtica dimensión de la experiencia del arte, su dimensión comprensiva y su lugar natural en el mundo de la vida o de la praxis humana, y en segundo lugar, tal como lo denota el contexto donde aparece, abogar por una actitud de integración juiciosa del arte del pasado o de orígenes culturales diferentes al nuestro, a las condiciones de vida de nuestro mundo actual, frente a la actitud historicista y reconstructiva, que a nombre de la fidelidad a las condiciones de origen de la obra, la deja en el pasado y, en tal sentido, la descalifica como obra de arte actual y la convierte en objeto de documentación histórica. Para hacer gala de vanidad objetivista eso está muy bien, pero no lo está para hacerle justicia a la historicidad de la obra de arte, que no es lo mismo que su historiografía. La complejidad de la restauración arquitectónica en el horizonte de un urbanismo actual, la escenificación de obras de teatro de culturas del pasado que ya no existen o de culturas actuales distintas a la nuestra, la interpretación de obras de música concebidas para instrumentos ya inusuales, la exposición de pinturas o esculturas en espacios ajenos a su función original habitual, todos estos casos ponen de presente la bondad del espíritu de integración de la Hermenéutica, frente al espíritu de reconstrucción de la conciencia histórica y del esteticismo exotista que encarna.

De todos modos, en la subsumición de la estética en la Hermenéutica, como alternativa crítica al esteticismo, late una posible ambigüedad que es necesario allanar. Ello se debe a que históricamente existe un mal precedente: el romanticismo y su absolutización del arte fue una respuesta crítica a la autonomía estética en que cristalizó el

2 Cfr. GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977. p. 143 ss.

3 Cfr. GADAMER. *Op. cit.*, p. 217.

espíritu de la Ilustración moderna, y la filosofía del arte de Hegel es a su vez un correctivo de las expectativas románticas con su absolutización del arte en una cultura intelectualizada, desfavorable ya a la naturaleza intuitiva de su verdad. La posible ambigüedad puede formularse así: ¿reproduce la Estética hermenéutica actual el modelo anterior de una estética de contenido tipo Hegel? La respuesta es negativa, a pesar de las innegables afinidades que como filosofías del arte comparten frente a las teorías estéticas, cuyo énfasis recae en el modo de ser afectado y no en el contenido de la obra de arte.

La quintaesencia del planteamiento hermenéutico sobre la experiencia del arte se resume en lo siguiente: una obra de arte que pretende algo más que agradar, gracias a la calidad de su configuración, tiene algo que decirnos, es decir, despierta o responde a preguntas, condensa o desencadena experiencias y en ello mediaciones de sentido. Ahí descansa lo sorprendente de su decir y la tarea apremiante de tener que reconsiderarlo siempre de nuevo, con la expectativa de hacerlo comprensible para uno mismo y los demás, sin que ello se tenga que lograr algún día de un modo objetivo y definitivo, tras de lo cual la obra perdería su interés. La experiencia del arte como experiencia de sentido, y por lo tanto, como un logro de la comprensión, distingue la concepción hermenéutica de las teorías que han opuesto arte y conocimiento, sensibilidad y comprensión, entendimiento y estética.

La filosofía del arte de Hegel, modelo de las estéticas idealistas de contenido, podría suscribir lo anterior. En realidad, Hegel, no sólo reconoció la orientación de sentido que hay en toda experiencia del arte, sino que la articuló con la formación histórica del espíritu humano y su modo intuitivo de representarse el mundo y su realidad. Si bien eso es un gran logro, Hegel y Gadamer extraen consecuencias distintas para la posición del arte en este proceso. Exigencias sistemáticas de la posición idealista comprometen a Hegel con una filosofía de la historia de la historiografía del arte, que terminan por rebasar la verdad en el arte, en favor de una verdad ya no intuitiva sino conceptual, ya no artística ni religiosa sino sólo filosófica. Hegel clausura un proceso de autocomprensión de la razón que comenzó con el pensamiento griego, que refiere la razón tanto a la facultad del hombre como a la disposición de las cosas o al orden del ser, y culmina en el idealismo moderno con su filosofía de la historia, es decir, con la convicción de la racionalidad de su curso y la inteligibilidad de sus procesos. La característica común de esta concepción de la razón es que ésta aflora allí donde el pensamiento se encuentra consigo mismo: en lo matemático y en lo lógico puros, en la articulación sistemática de lo diverso bajo la unidad de un principio. Según esta concepción, la esencia de la razón radica en la absoluta posesión de sí misma, en el poder rechazar los límites que imponen lo extraño y la accidentalidad que marca los hechos. La filosofía de la historia del idealismo comprometió a Hegel con esta visión de la razón que es por sí misma; dicha filosofía sería su máximo perfeccionamiento: el curso de la historia humana no es el escandaloso *factum brutum* del azar y la arbitrariedad, sino que hace inteligible y visible la razón en ella.⁴

4 Cfr. GADAMER, Hans-Georg. *Mito y Razón*. Barcelona: Paidós, 1997. p. 13-22, en especial, p. 18 s.

La posición de la Filosofía hermenéutica es radicalmente diferente; es una filosofía cuya racionalidad se ha forjado tras el fracaso de la exigencia idealista de reconocer todo lo real como racional, que llevó la metafísica a su fin, y a la razón misma a su devaluación. La razón no es posesión de sí misma sino —aunque nos cueste reconocerlo— respuesta: “La idea de una razón absoluta es una ilusión. La razón sólo es en cuanto que es real e histórica [...] Su autoposibilitación está siempre referida a algo que no le pertenece a ella misma, sino que le acaece y, en esa medida, es sólo respuesta”.⁵

Para Gadamer, por consiguiente, en el mito, en el arte, en la filosofía y en la ciencia hay respuestas racionales humanas legítimas de por sí, y no son las únicas. Esto no lo pudo asimilar la Estética idealista, y de esta nueva constelación saca partido la experiencia del arte en la Estética hermenéutica, pues para ella, el arte no es una producción arbitraria de nuestra imaginación, sino una respuesta consumada, en la que sin cesar la existencia humana, siempre confrontada e inquieta, se comprende a sí misma. La Estética idealista, en cambio, al esperar de la experiencia del arte una integración pura de sentido, la falsea, pues en vano ha de esperarse de una auténtica obra de arte una plenitud semántica que ponga su sentido a disposición. El objeto estético, la obra, resisten toda pretensión de ir más allá de su apariencia, de prescindir de su presencia como cifra de su sentido. Para la Filosofía hermenéutica, el pensamiento que piensa la idea no es de por sí la forma suprema y más adecuada de la verdad. Esta arrogante autocomprensión de la filosofía, de tan larga data y con filósofos representativos de la talla de Platón y Hegel, o de orientaciones tan sólidas como el Racionalismo, es la responsable de la deslegitimación filosófica del arte, la idea, en último término, de que la obra de arte es sólo un portador de sentido, una especie de carta o de noticia, que una vez leídas y entendidas se pueden arrojar.

Hecha la anterior aclaración sobre el espíritu de la Filosofía hermenéutica y la Estética con que se apresta a la experiencia del arte, puede retomarse finalmente su relación con la Hermenéutica de la imagen. Según el espíritu hermenéutico, ambas comparten el interés por captar el sentido de la obra de arte, pero se trata fundamentalmente de una comprensión que permanece cabe la obra, y no de una trasposición de su sentido a una formulación para ser transmitida discursivamente. Captar el sentido de una obra de arte no es trasponer su pretensión en una notificación de ello. Esta manera de proceder prescinde de la obra, la hace superflua; lo admirable de una obra de arte es precisamente su carácter de acontecimiento de atención permanente, pues en sí articula una tensión irreducible de profundidad e infundabilidad de su sentido. El ahí de su configuración, el logro de su visualidad, más que el ser hecha según un plan, es lo que atrae nuestra atención hacia ella y sustenta esa reciprocidad cuyo juego hace que el sentido de la imagen no se realice sin mí, sin el receptor, y no obstante, no podemos ser arbitrarios con ella, sino que, como un dictamen, hace que nos ciñamos a su pretensión, a su horizonte. Esta comprensión, cuya dinámica requiere el intento reiterado de volver siempre de nuevo a la imagen —pues su sentido nunca se deja objetivar en el ir dejando firme paso a paso el proceso, hasta

5 Cfr. *Ibidem*. p. 20-21.

redondearlo cumplidamente—, puede ejemplificarse en la actitud de Gadamer, como representante de la Estética hermenéutica, y en la de Max Imdahl, historiador del arte e inspirador inmediato de la Hermenéutica de la imagen que propone Gottfried Boehm.

El ejemplo de Estética hermenéutica en Gadamer lo da él mismo, al responder a un entrevistador en una larga y reposada conversación sobre el papel de la experiencia del arte en la maduración de la teoría de la Filosofía hermenéutica. Más de treinta años ha colgado en su despacho un pequeño cuadro de Serguei Poliakov (1906-69) de su época de madurez, tras forjar su estilo propio luego de sus productivas relaciones con Kandinsky y Delaunay. Durante todo ese tiempo el cuadro ha sido una compañía que ha exigido de continuo la pregunta pensativa: “¿qué veo ahí?”. La actitud perceptiva, la inquietud estética de Gadamer puede reconocerse en la siguiente afirmación: “Siempre miro y miro, aunque no escribo ninguna interpretación”; Gadamer ve esto o aquello, no sabe qué, pero “así habla el cuadro constantemente conmigo. Miro siempre de nuevo hacia él. Me obliga a volver siempre de nuevo”.⁶ Ese “así habla el cuadro constantemente conmigo” no es más que el cumplimiento de ese misterioso poder de las imágenes, que no son tanto imágenes porque las vemos, sino porque nos miran. Propio del gran arte es esta manera de “hablar”, y propio de nosotros los abiertos a su lenguaje es sentirnos concernidos por él y dejarnos decir algo.

Esta misma experiencia básica la reconocemos en el meritorio estudio de Max Imdahl sobre el *Guernica* de Picasso. La diferencia entre Gadamer e Imdahl consiste en que Imdahl sí tiene que escribir una interpretación. Como historiador del arte y como crítico tiene que aportar una mediación científica, profesional, de lo que dicha obra es y significa, pero no para acrecentar el patrimonio de las Ciencias del arte, sino para poner su cultura al servicio de la experiencia intransferible e indiferible que le está reservada al que se confronta con la imagen monumental del *Guernica*. La Estética hermenéutica empareja al filósofo, al científico del arte y al receptor inquieto, individual o público. La Hermenéutica de la imagen requiere la cultura del juicio estético, la metodología y la objetividad de las Ciencias del arte y la publicidad de la Institución Arte, donde todos vuelven a ser reunidos en una comunidad que convoca al juicio reflexionante pero no lo uniforma, que comparte el sentimiento pero no lo nivela con el rasero del igualitarismo.

Esta proximidad y diferencia sutiles entre la Estética hermenéutica y la Hermenéutica de la imagen aparecen con claridad en el aparte que Imdahl le dedica a las cuestiones de la interpretación, esa reflexión metodológica que antecede y acompaña su trabajo científico con el arte, consciente de sus compromisos con la objetividad y de los imprevisibles de la experiencia del encuentro directo con el *Guernica*. La primera preocupación tiene que ver con el debido tratamiento de la relación entre motivo e imagen, la segunda, con la ineludible descripción de la que hay que echar mano, y la tercera, con el objetivo mismo de la interpretación, esto es, con el cometido de la Hermenéutica de la imagen en cuanto tal.

6 Cfr. Hans-Georg Gadamer im Gespräch. Hermeneutik, Ästhetik, praktische Philosophie. Hrsg. von Carsten Dutt. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1995. p. 59.

Para apreciar adecuadamente el *Guernica*, la interpretación que se propone la Hermenéutica de la imagen tiene que comenzar por reconocer en su debida importancia la relación entre su figuratividad y el motivo. Sobre la configuración del *Guernica* no se puede hablar como se habla de un cuadro cubista cualquiera, donde la relación entre motivo e imagen es indiferente. La crueldad del bombardeo a Guernica no es un mero motivo que dé ocasión a la invención de una imagen creativa y llena de fantasía, pues esto banaliza la intención terrorista del acontecimiento. El *Guernica* es una imagen, un cuadro, que como obra de arte está al servicio del motivo, y por lo tanto, la visualidad de su configuración no tiene valor por sí misma como disparador de la fantasía. En segundo lugar, la Hermenéutica de la imagen no acomete su tarea partiendo de la mera impresión del *Guernica*, sino que, como corresponde a las Ciencias del arte, debe hacerlo con criterios objetivos, y ello significa, con referencias teóricas y sistemáticas. La conciencia metodológica tiene que superar aquí una prueba difícil, pues tiene que acometer la interpretación sin incurrir en soluciones objetivas que suplanten la experiencia de exponerse al poder del cuadro, pues aunque la interpretación tiene que echar mano de la descripción, subsistirá siempre una diferencia infranqueable entre la intuibilidad del cuadro y el procedimiento discursivo de su esclarecimiento. Hace parte de la Hermenéutica de la imagen conocer y reconocer esta diferencia irreductible: la experiencia inmediata de la intuición misma que el cuadro *Guernica* desata, jamás podrá conseguirse con el solo discurso interpretativo, por coherente o sistemático que sea. No obstante, y por último –y este es el aspecto en donde más se compenetran la Estética hermenéutica y una Hermenéutica de la imagen–, el espíritu de ésta es jalonar la interpretación de la imagen hasta las fronteras de lo decible, y en esta frontera hacer consciente la evidencia superior de lo intuitivo en ella, inalcanzable por cualquier explicación. En ello hay en realidad la visión penetrante de lo que hace la esencia de una obra de arte.⁷ Para la Hermenéutica de la imagen de Imdahl, esto significa aprestar el ver comprensivo que capte en su debida pretensión la imagen; para la Estética hermenéutica de Gadamer, ello es realizar debidamente la hermenéutica, la comprensión interpretativa, donde los conceptos o el discurso de que se vale no resultan temáticos en cuanto tales, sino que “desaparecen tras lo que ellos hacen hablar en la interpretación. Paradójicamente una interpretación es correcta cuando es susceptible de esta desaparición, y sin embargo, también es cierto que, en su calidad de destinada a desaparecer tiene que llegar a su propia representación. La posibilidad de comprender está referida a la posibilidad de esta interpretación mediadora”.⁸ Eso es la Hermenéutica de la imagen que propone Imdahl: una interpretación mediadora que puede desaparecer, pues se diluye en una nueva experiencia del *Guernica*, esta imagen asombrosa del arte del siglo veinte.

II. La Idea de una Hermenéutica de la imagen.

La necesidad de una Hermenéutica de la imagen es quizá tan antigua como la percepción del poder de las imágenes, y en tal sentido, su justificación no responde al

7 Cfr. IMDAHL, Max. *Picassos Guernica. Eine Kunst-Monographie*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1985. p. 52 s.

8 Cfr. GADAMER, H.-G. *Verdad y Método. Op. cit.*, p. 478.

deseo históricamente tardío de su contemplación estética en el arte, sino a la experiencia muy humana y arcaica de sentirse mirados o vigilados por ellas. La imagen inicialmente no es arte sino una mediación poderosa entre vivos y muertos, entre las fuerzas visibles y las invisibles, entre humanos y sobrehumanos. Inicialmente, la imagen no es por tanto un fin en sí mismo sino un medio de adivinación, defensa, embrujamiento, curación o iniciación, en resumen, una prenda de supervivencia. Este poder de la imagen no ha desaparecido aún. La agresividad de la Ilustración en su afán por liberar de la ignorancia, considerada por ella el caldo de cultivo de la superstición y de los poderes que medran en ella, sigue encontrando en la imagen un poder indomable. La razón de ello reside en que la imagen es una mediación originaria de sentido y, como tal, una realización humana insustituible.

En la teoría del arte, sin embargo, la propuesta de una Hermenéutica de la imagen sí es algo reciente. En 1960 apareció *Verdad y Método*, de Hans-Georg Gadamer, y esta obra se constituyó en la credencial de presentación de un nuevo modo de pensar filosófico, la Filosofía hermenéutica. En torno a sus reflexiones se desencadenó un movimiento de reformulación de los conceptos y las metodologías de las ciencias humanas, en especial, de las ciencias filosóficas, de la historia y del arte. En el dominio de estas últimas, Gottfried Boehm propuso en 1978 por primera vez y en el espíritu del modo hermenéutico de pensar, una Hermenéutica de la imagen.⁹ Un modo de pensar hermenéutico en el sentido actual y nuevo de este antiguo término no es sólo una posición metodológica en el sentido meramente instrumental. Se trata en realidad de una concepción del pensamiento, del lenguaje, de la verdad y de la mediación de sentido en toda comprensión posible, que corrige hábitos intelectuales dominantes muchas veces durante siglos, otras veces hábitos típicamente modernos, que si bien históricamente tuvieron su necesidad, también pusieron al descubierto sus limitaciones, en especial, las limitaciones propias del objetivismo.

La novedad de la Hermenéutica de la imagen de Boehm consistió en introducir la reflexión hermenéutica de nuevo cuño en la Historia del arte. Su gran reto era implementar en sus conceptos y en su metodología una actitud ante la imagen que lograra captar su mediación de sentido en la estructura de su visualidad. Que el arte es un lenguaje o que los lenguajes del arte son muchos ha sido una cuestión de vieja data; lo original en el intento de Boehm era el abandono de la idea de lenguaje que operó en esas concepciones, cuya iconoclastia constitutiva bloqueaba de entrada la experiencia de la imagen como imagen. El arraigado modelo del lenguaje articulado, proposicional y escrito, y la transposición de estas estructuras discursivas a las de la imagen son dos atavismos logocentristas, que al anticiparse a su percepción o enfilarse tras ella para pretender su explicación, convierten la imagen en algo superfluo.

Hay que ser muy conscientes de las dificultades que hoy se afrontan al abordar la naturaleza de la correspondencia entre palabra e imagen. Negar dicha correspondencia en favor de la imagen ha sido una posición frecuente pero equivocada. El celo de sus

9 Cfr. BOEHM, G. *Zu einer Hermeneutik des Bildes*. En: *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Hrsg. von H.-G. Gadamer und G. Boehm. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1978. p. 444-471.

representantes, que ha terminado por convertirlos en “centinelas del misterio estético”, del “don gratuito” y la “pura presencia”,¹⁰ lo que ha hecho en realidad es deslegitimar la pretensión de comprensión del arte, a cuya esfera pertenecen la crítica y la interpretación, las Ciencias del arte y la praxis artística en general, tanto la productora como la receptora. Esta posición pasa por alto que las palabras justas sobre una imagen son palabras cuya legitimidad procede de la “legibilidad” de la imagen misma, esas palabras son “portadoras de indiscutibles efectos de cognoscibilidad”; son palabras cuyo vínculo con la imagen es dialéctico, inquieto, abierto, sin solución, y sin embargo, palabras debidas.¹¹

La posición de Boehm asume esta tensa correspondencia entre palabra e imagen. Según sus propias palabras, “la alteridad de la imagen ante la palabra no significa su incomprendibilidad, sino que señala un problema hermenéutico: cómo se deja describir un sentido para el cual es un hecho que en su exposición discursiva sólo se muestra mediatamente, pero cuya interpretación verbal al mismo tiempo es insoslayable, si se quiere hacer comprensión sobre él”.¹² Sea cual sea el nombre que se le dé a la mediación de sentido que realiza la imagen, las imágenes no representan simplemente porque son imágenes; el proceso de su reconocimiento no es un proceso aislado entre los diferentes tipos de comprensión, pues no tiene éxito sin competencia perceptiva y lingüística. No existe un lenguaje universal sólo de imágenes y si lo hubiera no mostraría gran cosa, por lo reducido o por lo banal. No hay que pensar entonces como algo negativo que un lenguaje de imágenes no pueda alcanzar las posibilidades de representación sin el lenguaje discursivo.¹³ Otro tanto le ocurre a éste: también el lenguaje discursivo es inconcebible sin imagen, en este caso, sin un metaforsismo constitutivo y fundamental, punto de contacto y tensión para lo significativo y lo visual, lo discursivo y lo tácito, la palabra y la imagen.

El interés filosófico en las imágenes y el de su transformación en el arte.

Es innegable que ante la variedad de las imágenes y de las experiencias con ellas no es fácil delimitar la particularidad de la pregunta filosófica por la imagen. Hay imágenes pintadas, pensadas, soñadas; hay pinturas, metáforas, gestos; hay espejo, eco, mimo. Sea como metáfora, como categoría de las artes plásticas o como acontecimiento electrónico de simulación, las preguntas fundamentales se dirigen a lo que las hace elocuentes, al cómo se dejan acuñar significativamente y emerger para el ánimo humano en tantas y tan

10 Cfr. DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994. p. 42

11 Cfr. DIDI-HUBERMAN, George. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997. p. 123

12 Cfr. BOEHM, G. *Die Hermeneutik und die Wissenschaften. Zur Bestimmung des Verhältnisses*. Op. cit. p. 51

13 Cfr. DANTO C., Arthur. *Abbildung und Beschreibung*. En: *Was ist ein Bild?* Gottfried Boehm (Hrsg). München: Fink, 1994. p. 144

diversas formas de materialidad; se dirigen a su comportamiento en cuanto modos no verbales de expresión eficaz frente al lenguaje y su universalidad. Naturalmente que esta problemática rebasa la reflexión que la filosofía por sí sola y en particular puede hacer al respecto, y por fortuna la filosofía misma, al menos la de espíritu hermenéutico, ya no es un fortín amurallado sino un espacio abierto de fronteras comunicativas con las artes y las ciencias, es una teoría que no se pertrecha contra la experiencia sino que cifra su apertura en el trajín atento con ella. La orientación al *logos*, en especial a cierta comprensión de él, le impidió a la filosofía durante siglos prestarle a la imagen la misma atención que le prestó al lenguaje. Para aprovechar un tópico de Hans Blumenberg y aplicarlo a la filosofía contemporánea, la consciencia del pensamiento de su deber con la metáfora se ha constituido apenas recientemente en la nueva disposición de la filosofía. Una Hermenéutica de la imagen tiene que ser, por lo tanto, un trabajo de colaboración conjunta entre filósofos, teóricos e historiadores del arte, investigadores del lenguaje, la comunicación y la cultura.

Pero así como la filosofía tuvo que padecer una crisis en su pretensión de verdad y conocimiento para verse obligada a replantear la naturaleza del lenguaje y encontrar en su propia constitución la componente de la imagen, en el arte ocurrió otro tanto. El arte moderno, luego de esa revolución permanente a que lo destinó el movimiento romántico del siglo XIX, y que vertebró las vanguardias del siglo XX hasta el estallido de su teleología de la novedad progresiva, hacia los años sesenta, ha modificado drásticamente la noción de imagen. La diversificación de sus modos de representación, la fluidez en las posibilidades de configuración y en las propuestas de sus formas le dan a la imagen del arte en el momento actual una omnipresencia que era inalcanzable con la imagen del cuadro móvil tradicional.¹⁴

Gottfried Boehm ha destacado este fenómeno de transformismo y transformación de la imagen como rasgo sobresaliente del arte del siglo XX en la exposición TRANSFORM (Basel, Suiza, 1992). Este título y el cuño inequívoco que le da su subtítulo, "Cuadroobjetoescultura", sintetizan la existencia visual híbrida del arte de nuestro siglo. Muchas y muy importantes obras tienen todos estos formatos de la imagen artística tradicional, pero no se adscriben a ninguno de ellos de modo puro o excluyente. Este sacudimiento de los géneros artísticos tradicionales es digno de ser pensado, pues no ha dado lugar a géneros nuevos que ejerzan otra vez una normatividad para el arte, sino que ha establecido la permeabilidad de las fronteras entre ellos como bastión libertario del artista contemporáneo en la determinación autónoma de cómo se hacen y cómo son las imágenes en un arte vivo y actual. El resultado de esta búsqueda urgente de nuevos procedimientos configurativos, tras el estallido de las regulaciones de los géneros artísticos, es denominado por Boehm "imágenes más allá de las imágenes".¹⁵ En esta expresión resuena no sólo la reflexión que asumió el arte moderno, que para experimentar qué tanto resiste la obra tuvo que ponerse a prueba a sí mismo vanguardia tras vanguardia, sino que resuena

14 Cfr. BOEHM, G. *Die Wiederkehr der Bilder*. En: *Was ist ein Bild? Op. cit.* p. 11 y 12.

15 Cfr. BOEHM, G. *Bilder jenseits del Bilder. Transformationen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. En: *Transform. BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert. Kunstmuseum und Kunsthalle Basel. 14. Juni bis 27. September 1992*. Basel: Buchbinderei Flügel, 1992. p. 15-21.

también la reflexión y el trabajo del arte contemporáneo con la imagen. “Imágenes más allá de las imágenes” es un pensamiento que quiebra la idea del modelo especular de la imagen que ha simplificado tantas veces su problemática, y suscita una especie de resonancia de las imágenes entre sí, que pone de presente una estructura de lenguaje vivo y dinámico entre ellas.

La Hermenéutica de la imagen y la Historia del arte.

Aunque el tránsito entre la percepción visual de la imagen y la comprensión ha sido la experiencia original, cotidiana y permanente en que se han movido desde siempre el contemplador de imágenes y el intérprete, la necesidad específica de una Hermenéutica de la imagen sólo comenzó a perfilarse con el giro del arte en su fase moderna. En este sentido la Historia del arte tradicional no ofrece modelos. La idea misma de “hermenéutica” en la comprensión tradicional era muy pobre, era sólo una preceptiva de la comprensión de textos, no era un modo de pensar, como lo es en la actualidad. No se había experimentado tampoco la incommensurabilidad del proceso en que se encuentran y se diferencian los regímenes del lenguaje y de la imagen. El tratado de las **Imágenes** de Filóstrato en el helenismo antiguo, si bien tenía como fin proporcionar un sistema de referencias para la identificación del contenido de las imágenes, no se puede considerar aún como una “Iconología”. La razón de ello está en lo que había ocurrido en dicha cultura: los mitos antiguos se habían convertido en imágenes, y la necesidad del momento era recontarlos por necesidad de erudición. Las peculiaridades del lenguaje y de la imagen no se ponen aquí a prueba, y tampoco se pondrán durante los siglos que rija la **Poética** de Horacio con su debatida afirmación “*ut pictura poesis*”. Es cierto que su doctrina poética fundamental no era la idea de que un poema tiene que ser gráfico y descriptivo como una pintura, pero esta analogía fácil favoreció el hecho de que se pasaran por alto las diferencias. Quince siglos más tarde, el gusto renacentista por parangonar las diferentes artes favoreció poderosamente la exaltación de la pintura –como ciencia, no como arte (Alberti, Leonardo)–, pero el espíritu del Humanismo impuso el tema literario en las artes como una especie de término de comparación, reafirmando con ello el antiguo principio de la imitación. En estas condiciones, la imagen sólo podrá ser reproducción, resonancia, o ventana para ver a través suyo, gracias al puente presupuesto que tiende el lenguaje entre ellas y la realidad.

Si bien desde el Romanticismo el arte ya no contó con los favores de la Teoría de la semejanza y él mismo se propuso imágenes de valía propia, una reflexión que le hiciera justicia a la imagen y que involucrara en ello la revisión de la Historia del arte, sólo comenzó a gestarse avanzado el siglo XIX. Gottfried Boehm destaca en esta dirección el trabajo de Konrad Fiedler, y en particular el escrito de 1887 “Sobre el origen de la actividad artística”.¹⁶ Su gran mérito reside en la teoría de la visualidad pura. Fiedler libera la visión del rol pasivo que le habían asignado la Teoría del conocimiento y la Teoría del arte, y descubre su actividad autónoma y su cooperación con la mano en la actividad humana, para lograr

16 Cfr. FIEDLER, Konrad. *Escritos sobre Arte*. Madrid: Visor, 1991. p. 169-290.

contenidos de conocimientos superiores. La visión es en sí movimiento de expresión que unifica intuición y *poiesis*, sus productos los denomina Fiedler “*Sichtbarkeitsgebilde*”, “formas de la visualidad”, y sus logros supremos son las imágenes de la actividad artística humana. Según sus propias palabras,

[...] estamos engañados mientras creamos poder poseer lo sensible-real como un sensible completo en cualquier figura de nuestra conciencia. [...] tampoco el objeto visible, a pesar de su visualidad, puede pertenecernos sin más como imagen visual desarrollada. [...] el hombre debe el desarrollo de sus imágenes visuales a grados superiores de existencia únicamente a una actividad, a través de la cual se crean figuras visibles contrastables. Esta actividad no es otra que la artística.¹⁷

Y en un pasaje posterior continúa:

Estamos totalmente acostumbrados a reducir a otras esferas de nuestra vida espiritual e intelectual todo el material de realidad que nos proporciona la vista, en vez de esforzarnos por desarrollarlo como tal. Mas sólo cuando somos capaces de oponernos a este hábito, cuando aislamos la actividad del sentido de la vista y llenamos con ella todo el espacio que le corresponde de nuestra conciencia nos enfrentamos a las cosas de este mundo como fenómenos visuales en sentido propio.¹⁸

Una visión por la visión misma es algo tan específico como la teoría por la teoría misma; el arte y su cultura de la visualidad y de la imagen ganan en estos planteamientos de Fiedler una perspectiva nueva. La Hermenéutica de la imagen puede contar aquí con un pensamiento fundacional.

La pintura de principios de siglo tematizó deliberadamente los medios de la imagen. Paul Klee, quien se había familiarizado con los escritos de Fiedler, luego de su publicación en 1905, se coloca en su tradición. Asume con toda seriedad su idea de que para el artista el mundo es sólo apariencias, y que a diferencia del filósofo o el científico tal apariencia no es algo accidental. Fiedler y Klee explotan la riqueza del pensamiento kantiano sobre la naturaleza de la experiencia estética, donde la intuición de la imaginación se pone al comando de las facultades cognoscitivas y en juego libre con ellas descubre la visualidad pura de lo dado o la crea y la recrea plásticamente en el arte. El esfuerzo del artista consiste en permanecer en la visualidad de la apariencia, expresándola siempre de nuevo sin dejarse determinar por el concepto pero sin darle tampoco la espalda. La idea de Fiedler sobre el artista, según la cual “[...] sólo quien consigue permanecer en la intuición a pesar del sentimiento y sobre la abstracción demuestra oficio artístico”,¹⁹ pues sólo así se destaca y se mantiene el carácter visual ostensible de las representaciones, reaparece en su espíritu en los escritos pedagógicos de Klee de los años de actividad en la Bauhaus, al explicar la abstracción en la pintura. De 1925 son las siguientes consideraciones:

17 Cfr. *Ibidem*. p. 207.

18 Cfr. *Ibidem*. p. 215.

19 Cfr. *Ibidem*. p. 74 s.

[...] como pintor, ser abstracto, no significa abstraer de las posibilidades objetivas y naturales de comparación, sino que, independientemente de éstas, ello obedece a la puesta en libertad de relaciones pictóricamente puras. Ejemplos de posibilidades de comparación: lo representado se ve como una mujer, como un gato, una flor, un huevo o un dado. Relaciones pictóricamente puras: de claro a oscuro, color con relación a claro y oscuro, color a color, largo-corto, ancho-angosto, agudo-rombo, izquierda-derecha, arriba-abajo, de frente-detrás, círculo a cuadrado y rectángulo.²⁰

Según Klee, el ojo conduce la práctica de este ejercicio en la búsqueda del máximo desarrollo de la energía de lo pictórico puro; es una maestría del artista en la configuración de lo visual y no una característica del mensaje que el cuadro contiene.

Otro gran contemporáneo de Klee, Wassily Kandinsky, se enfila dentro de los autores modernos que aportan a la constitución de una Hermenéutica de la imagen. Dentro de todos sus escritos, el publicado en 1926, **Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos**, merece una mención especial. El punto de interés para la problemática de la imagen es la concentración de Kandinsky en el “carácter objetivo de los procedimientos pictóricos”, y en la arquitectónica y la poética de la intuición artística. Esta actitud corrige el hábito tradicional de traducir la imagen hacia “afuera” y guía la visión hacia su dinámica interna para percibir su “gramática”, según la expresión que Kandinsky solía emplear para dar a entender la organicidad del lenguaje visual de la imagen.²¹

El aporte más significativo para una Hermenéutica de la imagen lo encuentra Gottfried Boehm en la teoría de la imagen del Historiador de arte y activo estudioso del arte moderno y contemporáneo, Max Imdahl (1925-1988). Su “Ikonik” o “Icónica” pretende realizar una interpretación de la imagen diferente a la milenaria iconografía de la tradición y a la sólida metodología del siglo XX, en particular la de Erwin Panofsky (1892-1968), inspirada por Aby Warburg en 1912. El presupuesto de estas ciencias es que lo icónico se deja traducir discursivamente: la tarea del intérprete consiste en retrotraer la exterioridad de los fenómenos icónicos a la inmanencia del significado lingüístico, comprobable en fuentes literarias o documentación histórico-cultural. La gran limitación de estas premisas es la degradación de la imagen a un fenómeno derivado del sentido, cerrándose así por principio a su originariedad. Para Max Imdahl, en cambio, el tema de la Icónica es la imagen como una mediación peculiar de sentido que no se deja sustituir por nada. Esta insustituibilidad, además, no se deja discutir abstractamente sino que hay que intuirlo, hay que ser capaz de captar la evidencia de sus constelaciones, pues lo icónico se realiza y se representa en lo figurativo y lo no figurativo, tal como lo muestra con evidencia el arte mismo, la plástica en la infinita variedad de sus obras, pero como también lo comprueba Imdahl en experimentos de su propia investigación.²²

20 Cfr. KLEE, Paul. *Die Ordnung der Dinge. Bilder und Zitate zusammengestellt und kommentiert von Tilman Osterwold*. Stuttgart: Hatje, 1979. p. 132. Cfr. PARTSCH, Susanna. *Paul Klee*. Köln: Taschen, 1994. p. 27.

21 Cfr. KANDINSKY, Wassily. *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. Barcelona: Paidós, 1987.

22 Cfr. IMDAHL, Max. *Ikonik. Bilder und ihre Anschauung*. En: *Was ist ein Bild? Op. cit.* p. 300-324, especialmente p. 305.

Es innegable el logro descriptivo que proporciona la teoría de la interpretación de Panofsky al distinguir niveles preiconográficos, iconográficos e iconológicos, para abordar una miniatura del arte otónico de la iluminación de libros, por ejemplo *La Pasión de Cristo*, del *Codex Egberti* (S. X-XI). Pero se le escapa el sentido icónico de la imagen, cuyo contenido es la intuición como una reflexión sobre lo intuitivo de la imagen y lo figurativo posible en ella como totalidad. Lo icónico en ella es lo que la destaca ejemplarmente en la Historia del arte, lo que la libera de la función ilustrativa o documental y la hace valer por ser imagen original. Su evidente simultaneidad escénica no es comprensible de suyo, ni está simplemente dada por la totalidad material de lo presente, sino que consiste más bien en una especial estrategia de efecto dramático que, ni puede ser sustituida por narración – el texto del evangelio en este caso –, ni tiene tampoco suceso en hecho empírico alguno. Intuir este sentido de la imagen, lo icónico en sus contrastes, lo no realizable de otra manera o por otro medio, tal es el asunto de la *Icónica* de Imdahl, para lo cual lo figurativo o no figurativo de la imagen, tema tan dominante en el debate pictórico sobre figuración y abstracción, sale del primer plano.²³ De hecho Imdahl pone a prueba esta cultura de la intuición icónica en obras tan distintas entre sí en los géneros de la pintura, como las miniaturas medievales, *El beso de Judas*, de Giotto (1305-1306), *El molino de Wijk*, de J. van Ruisdael (h. 1670), *Ángulos rectos convergentes*, de F. Morellet (1956), *Dibujo 76/10* y *Escultura espacial, KVI*, de N. Kricke (1975), por sólo dar algunos ejemplos.

La intuición icónica revoluciona la Historia del arte, la Crítica de arte y la experiencia estética; al dejar de reducir el arte a sus condiciones de surgimiento y concentrarse en el poder peculiar de representación de la imagen, las acerca de nuevo para mejoramiento de cada una. La competencia perceptiva de la intuición icónica ayuda a hacer consciente la capacidad de la imaginación del espíritu humano para fundar imágenes, es decir, fenómenos cuya densidad informativa es inalcanzable de otra manera, imágenes que logran representar intuitivamente lo inintuible. La intuición icónica se dirige a la cualidad icónica, a la estructura de la imagen que concentra en sí las perspectivas de sentido que captan, retienen y fomentan la contemplación o la mera observación atenta, y cuando es necesario, desencadena las palabras del juicio estético reflexionante, pues expresarlas se hace demanda insoslayable de la imagen misma al que se confronta con ella, se deja mirar y se cruzan las miradas.

Hermenéutica filosófica y Hermenéutica de la imagen.

La ubicación teórica de la Hermenéutica de la imagen de Boehm está determinada por la filosofía y el arte del siglo XX. La metáfora y la imagen se han convertido en la filosofía contemporánea en temas de una importancia comparable a la del concepto y la argumentación. Dentro de este panorama, el aporte más cercano a una teoría de la imagen, tal como la concibe Boehm, es el de la Hermenéutica de Gadamer. No obstante este reconocimiento explícito, las motivaciones más inmediatas provienen de las experiencias del arte del siglo XX con la imagen. Con la modernidad, en el arte que irrumpió a principios

23 Cfr. *Ibidem*. p. 308.

de siglo se gestó un cambio de la conciencia artística sin precedentes, que convirtió la reflexión y la transformación productiva de la imagen en parte esencial del trabajo artístico mismo. Boehm lo ha esbozado a grandes rasgos en el proceso que va de la imagen-objeto del cubismo y la irónica despedida de la pintura de Duchamp, al desmonte programático en obras como las de Pollock, Newman y Beuys. Ahora bien, el destacado interés de Boehm por una “ciencia del ojo y la imagen” explica su afinidad con el modelo de la Historia del arte como “Historia de la Icónica” de Max Imdahl. Es una tensión productiva entre filosofía, Ciencias del arte y experiencia del arte que no puede desarticularse; no obstante, vale la pena enfocar la atención en la relación con la filosofía. El interés de ello radica en el concepto de imagen que Boehm toma de ella, y en la noción de lenguaje que la acompaña.

La Hermenéutica de la imagen plantea el importante problema de cómo se llega a las obras plásticas a través de la palabra del intérprete. Encontrar la palabra interpretativa para una obra plástica no es desencadenar pensamientos a propósito de la imagen, sino introducir en una visión justa de la imagen misma. El tema “palabra e imagen” ha sido una constante preocupación del pensamiento. La filosofía misma lo ha abordado, pues la problemática de la imagen no es sólo una experiencia plástica y de la visualidad, sino también una experiencia en las palabras mismas, en la metáfora. La filosofía del arte de Gadamer se ha ocupado expresamente de lo que hay de común entre el arte de la imagen y el arte de la palabra, la plástica y la poesía; la Hermenéutica ha profundizado en la naturaleza del lenguaje que las une y las hace experiencias de mediación de sentido o verdad. Boehm, por su parte, no sólo ha recurrido a la noción Hermenéutica de la imagen, sino que ha puesto a prueba también la ayuda de la noción de metáfora para ello. La filosofía del arte que lo ha respaldado en este caso ha sido la de Arthur C. Danto, quien articuló los modos de ser de la metáfora y de la obra de arte en una dimensión productiva para el problema específico de la imagen visual, en particular para su estructura fundamental de contraste. Sintácticamente, la metáfora se caracteriza por una ambigüedad productiva que la libra de resolverse con una simple comparación; con ella fracasa todo intento de normalización lingüística, y en vez de ello, lo que hay que hacer es atender todas sus resonancias. Con pinturas complejas ocurre algo semejante. El observador puede percibir claramente sus componentes formales, iconográficos, biográficos, como en el caso de tantos cuadros figurativos, y no obstante éstos permanecen a veces incomprensibles. “Ver” imágenes tiene que ver con percibir resonancias, captar efectos visuales recíprocos y síntesis sorprendidas. Hay una cercanía innegable entre comprender una metáfora y una imagen. El inacabamiento, la apertura y la ambigüedad de la forma que les es común, compactan el certero efecto retórico que involucra afectivamente al oyente o al observador. Comprender una metáfora implica configurarla a partir de su diferencia interna, percibir según ella el fenómeno de contraste, cuyas colisiones y síntesis, alusiones y pautas conforman su potencial intuitivo y su fuerza espiritual inspiradora. Este contraste en la metáfora que inexplicablemente articula lo heterogéneo en una simultaneidad configurada lo denomina Gottfried Boehm **imagen**.

Ahora bien, apoyándose en los aportes de Imdahl, Boehm traslada la estructura de contraste de la imagen en la metáfora a la imagen visual, y la denomina “la diferencia icónica”.²⁴ No es una traducción forzada. La figuratividad de la metáfora, que es una imagen lingüística, tiene su correspondencia en el campo visual, inoperante sin distanciamiento; gracias a éste, la visualidad de su estar en frente aparece interrumpiendo el orden de lo parejo, contrastándose precisamente para perfilarse como imagen. Este contraste es fundamental para ella, pues no se trata en primer lugar de fenómenos particulares a la vista, sino de las condiciones del medio mismo. Gadamer ha afirmado también esta idea, y no sólo para el ver sino para el oír, lo cual involucra bajo la ley fundamental del contraste además de la imagen, la sonoridad del lenguaje y la de la música. Este contraste fundamental entretiene en toda obra de arte su presencia apremiante y las funciones acompañantes en el mundo de la vida. Según Gadamer, y éste es un vínculo decisivo entre la Hermenéutica filosófica y la de la imagen como la plantea Boehm, “[...] todo nuestro ser, igual que todo nuestro oír, se haya dominado por la ley del contraste. El entorno de todo lo que contemplamos también juega siempre”.²⁵ Boehm por su parte afirma: “lo que nos sale al paso como imagen, se basa en un único contraste fundamental, entre una superficie completa y abarcable por la vista, y todo lo que ella incluye en hechos internos”.²⁶ La relación entre el todo intuible y todo aquello interno en que se determina, el color, la forma, la figura, etc., es lo que el artista optimiza, es la visualidad que la cultura del arte y su historia desarrolla. Es la icónica que Boehm tanto aprecia en la Historia del arte que practicó Max Imdahl. Las reglas de la visualidad de la imagen cambian históricamente, están acuñadas por los estilos, los géneros y la demanda. Tengan el cuño que sea, lo importante en la imagen no es la profusión o la pobreza de detalles que reúne, sino la unidad de sentido que articula, y que como un mito –no como un enunciado– tanto la retiene como la brinda, tanto la encubre como la pone al descubierto.²⁷

Boehm cifra tanto en su concepto de la diferencia icónica debido al fecundo resultado que proporciona la idea de contraste que le es inherente, pues enfatiza la determinación recíproca y retrotrae la diferencia a unidad. Una prueba de su riqueza es la amplitud histórica de experiencias de la imagen que pueden ser acogidas sin desesperación, todo lo contrario, con la mayor fascinación. Boehm ejemplifica la potenciación perceptiva de la diferencia icónica contrastando la profusión miniaturista de los detalles en una obra como el *Jardín de las delicias*, de Hieronymus Bosch, y la pobreza pura de diferencias en un *Azul monocromo* de las obras de Yves Klein. Son dos extremos entre los cuales la historia de la pintura ofrece la escala de acentuaciones más diversa, para visualizar en imagen la sucesión y la simultaneidad, el límite y su desaparición, el realismo figurativo y la no objetualidad, el cuadro y su desmonte, la obra y el “objeto”. La abstracción en la pintura, por lo tanto,

24 Cfr. BOEHM, Gottfried. *Die Wiederkehr der Bilder*. En: *Wast ist ein Bild? Op. cit.* p. 29-36.

25 Cfr. GADAMER, H.-G. *Palabra e imagen (“tan verdadero, tan siendo”)*. En: *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Tecnos, S.A., 1996. p. 305.

26 Cfr. BOEHM, G. *Die Wiederkehr der Bilder. loc. cit.* p. 29s.

27 Cfr. GADAMER, H.-G. *Palabra e imagen. loc. cit.* p. 295.

según el punto de vista de la diferencia icónica, no obedece a imposiciones de una actitud extraartística e iconoclasta, sino a requerimientos del arte y de la imagen misma. Esto debe recalcarse frente a planteamientos corrientes en la patrocinada estética contemporánea de lo sublime, cuando la necesidad de representar tiene que confrontarse con lo irrepresentable. En palabras del propio Boehm:

lo que las imágenes son en toda su diversidad histórica, lo que “muestran”, lo que “dicen”, ocurre gracias a un contraste visual fundamental, que puede ser llamado por tanto el lugar de nacimiento de todo sentido icónico. Lo que haya querido representar un artista plástico en la oscuridad penumbrosa de las cuevas prehistóricas, en el contexto sacral de la pintura de iconos, en el espacio inspirado del *atelier* moderno, debe su existencia, su asequibilidad, a la comprensión y la fuerza de su efecto, a la optimización respectiva de lo que hemos denominado la “diferencia icónica”. Ella describe una potencialidad visual y al mismo tiempo lógica, característica de la peculiaridad de la imagen, que pertenece indefectiblemente a la cultura material, está inscrita insoslayablemente en materia, y en ello sin embargo deja aparecer un sentido que rebasa al mismo tiempo todo lo fáctico.²⁸

Este es el pensamiento medular del concepto de “diferencia icónica” sobre el cual Boehm propone su Hermenéutica de la imagen. La lógica del contraste pone en recíproca vecindad la dinámica del *logos* y la de la imagen, la de las imágenes del lenguaje como metáforas y la de las imágenes de las artes plásticas. Boehm se remite aquí expresamente al concepto de representación (*Darstellung*) que Gadamer había elaborado en **Verdad y Método**, primero, para fundamentar ontológicamente la imagen y librarla así del lastre de la idea de imagen como copia, y segundo, para caracterizar el modo de ser de la obra de arte.²⁹ Tras años de fructífero debate de Gadamer con sus críticos e interlocutores, este concepto de representación (*Darstellung*) fue sustituido por el de ejecución (*Vollzug*),³⁰ más acorde con la naturaleza del modo de ser procesual y medial del arte, y sobre todo, más acorde con la naturaleza del concepto de lenguaje, que es el concepto básico y común de la Hermenéutica filosófica de Gadamer y la Hermenéutica de la imagen de Boehm.

Una consideración breve de este concepto de lenguaje se hace necesaria en este punto, para delimitar la relación de la imagen y el lenguaje que cultiva la Hermenéutica, y la que han practicado en otras direcciones investigativas la tradición analítica y la semiótica, ambas hijas de la cultura científica moderna, frente a las cuales la Hermenéutica se ha distanciado críticamente.

Para percibir el alcance crítico de Gadamer con su afirmación “el arte es en la ejecución, igual que el lenguaje es en la conversación”³¹, hay que poner de presente la

28 Cfr. BOEHM, G. *Die Wiederkehr der Bilder. loc. cit.* p. 30.

29 Cfr. GADAMER, H.-G. *Verdad y Método. loc. cit.* p. 202. En realidad debe tenerse en cuenta todo el aparte titulado “El fundamento ontológico de lo ocasional y lo decorativo” p. 193-211, donde Gadamer examina el concepto de juego, de juego como representación, en todas las artes: poesía, teatro, música, escultura y arquitectura.

30 El texto de Gadamer *Palabra e imagen*, 1991, que hemos venido citando, pertenece ya al uso de “ejecución” (*Vollzug*), en vez de “representación” (*Darstellung*) (1960).

31 Cfr. GADAMER, H.-G. *Palabra e imagen. loc. cit.* p. 303.

confianza absoluta que la filosofía y la ciencia modernas –Descartes y Bacon por ejemplo– depositaron en el pensamiento metódico, y la desconfianza que alentaron contra las desfiguraciones del lenguaje para el conocimiento de la realidad. La diversidad de las lenguas era vista como un tropiezo para el pensamiento de un conocimiento único y universal, y debía sustituirse por lo tanto por una lengua *ad hoc*, la “*característica universalis*” que soñó la intelectualidad de los siglos XVII y primera mitad del XVIII. Según esta mentalidad, el lenguaje es sólo la “mera fijación y comunicación de lo que previamente ha sido pensado por el pensamiento”.³² Con esta idea de lenguaje no hay nada que hacer para concebir una relación íntima entre arte y lenguaje, y la razón de ello está en la abstracta separación que opera en tal idea de lenguaje como sistema de signos y articulación proposicional, en contraste con la idea hermenéutica del lenguaje como conversación viva, alentada por la retórica y la comunidad afectiva. Según Gadamer,

[...] el lenguaje no es sólo el lenguaje de palabras. Hay el lenguaje de los ojos, el lenguaje de las manos, la ostensión y la llamada, todo esto es lenguaje y confirma que el lenguaje está siempre allí donde unos hombres se relacionan con otros. Las palabras siempre son respuestas, incluso cuando son preguntas [...] hay incluso que preguntarse si las acciones simbólicas son antes que el lenguaje de palabras articulado. Pero ¿se puede hablar de antes y después, si todo es conversación?³³

Sólo a la luz de la idea de lenguaje como conversación en la que ya se está y hay que efectuar de continuo, el lenguaje, en la forma que sea, puede despertar y poner en acción y obra la intuición humana y el pensamiento con su fantasía. Pero para ello hay que devolverle a la retórica su validez original:

La retórica refiere a la totalidad del saber acerca del mundo concebido lingüísticamente e inserto en una comunidad lingüística, refiere al saber acerca del mundo con todos sus contenidos [...] Abarca el ámbito completo de la vida social: la familia y la esfera pública, la política y el derecho, el culto y la educación, el comercio y la industria; en pocas palabras: cualquier relación recíproca que los hombres establecen [...] el concepto clásico de retórica remite a toda la convivencia y al entendimiento mutuo, que discurre entre los hombres en formas simbólicas.³⁴

Sin retórica no hay estética, ni hay subjetividad en el sujeto para una intercomunicabilidad persuasiva. De hecho, históricamente, la Poética desde antiguo y la Estética desde los siglos XVII y XVIII han sido los ámbitos de la percepción y la comunicación subjetivas, donde el hombre ha salvado la relación afectiva e intuitiva con la naturaleza y con los otros hombres, frente al objetivismo antirretórico de la metafísica inicialmente, y al del metodologismo científico luego. Sin retórica no hay medio para la imagen –del lenguaje o del arte–, y la retórica sólo puede operar sin inhibición en la conversación del lenguaje vivo, en el lenguaje del mundo de la vida, que es donde se encuentran acción y habla.³⁵

32 Cfr. GADAMER, H.-G. *Acerca de la fenomenología del ritual y del lenguaje*. En: *Mito y Razón*. Barcelona: Paidós, 1997. p. 111.

33 Cfr. *Ibidem*. p. 78s.

34 Cfr. *Ibidem*. p. 77s.

35 Cfr. *Ibidem*. p. 90.

Cabe preguntarse por qué la filosofía del arte de la Hermenéutica insiste tanto en la dimensión ontológica y de verdad del arte. Esta preocupación también la tuvo el Romanticismo y la compartió la filosofía del Idealismo. Hay, no obstante, una gran diferencia. Para Romanticismo e Idealismo, hijos rebeldes de la Ilustración moderna, el arte había perdido su lugar, su obviedad, en el mundo de la vida. Por eso sus propuestas fueron también tan desmedidas: o estetizaron el mundo para volverlo arte, o pretendieron transformarlo con dirigismo estético o vanguardismo. La concepción hermenéutica del lenguaje como ejecución de una conversación en un mundo experimentado a través de la fuerza comunicativa de su retórica, implica de por sí el protagonismo del arte en dicho acontecimiento. La dimensión de verdad o su rango ontológico dejan de ser mistificaciones que más bien lo extrañan y se convierten en la obviedad de lo que alimenta la convivencia humana. Sin el arte, el hombre no puede hacer del mundo su casa, y en esta ocupación nunca concluida la Hermenéutica demanda para el arte una atención libre, la del gusto cultivado.

La idea del lenguaje como conversación puede parecer inadecuada frente a la silenciosa actitud que guardamos ante las obras de arte en una exposición, en una representación de teatro, de música, en un recital, o en la lectura silenciosa de una obra de arte literaria. Esta inquietud es casi inevitable ante la fuerza de los hábitos que han opuesto arte y lenguaje y que han insistido en el carácter concluso, cósico, de la obra de arte, concebida para la contemplación, para el escape del mundo de la vida. Pero la idea de la Hermenéutica del lenguaje como conversación, del arte como lenguaje, de la conversación como ejecución que hay que llevar a cabo, en la que hay que involucrarse y seguir hasta su fin, tiene su respaldo en la experiencia con las artes plásticas. El mutismo de la imagen no es una carencia sino su potencialidad y es lo que lo hace a uno detenerse y demorarse junto a ella, lo cual ya es una respuesta o una disposición en camino a ella. Si todo lenguaje es intercambio de alocución y respuesta y no sólo una estructura de palabras, eso es lo que se experimenta ante la presencia, el apremio y el poder de una imagen. Una auténtica imagen es una demanda de respuesta –al menos de atención–, y eso sólo puede resolverse en una conversación real, que no tiene que ser discursiva. Según Gadamer,

cualquier obra de arte, cuando le habla a uno, está demandando una respuesta inmediata. Quien se introduce en ella y se demora, contemplando o pensando, está ya enredado en una conversación y participa de alguna manera en algo otro, con lo que se busca un lenguaje común, como en cualquier conversación. Es como si la poesía o una obra de las artes plásticas tuviesen siempre nuevas respuestas y suscitaran siempre nuevas preguntas.³⁶

En una conversación de este tipo, inscrita en el lenguaje del mundo de la vida, la experiencia con la imagen, como en general con toda obra de arte, da lugar a una apropiación que no se refiere tanto al saber cuanto al ser. Si una obra de arte ha sido alguna vez una experiencia vital e íntima que nos ha cambiado, pertenecerá en lo sucesivo a nuestra experiencia del mundo, éste ya no podrá ser sin ella, o padecería empobrecimiento.

36 Cfr. *Ibidem*. p. 108.

El modo de ser de la obra de arte como ejecución es válido para la existencia independiente del tiempo de la imagen de la pintura y la escultura, para el flujo temporal de la obra de arte del lenguaje y de la música, y para el recorrido que requiere la arquitectura. A todos les es común la respuesta activa de una representación, de una ejecución comprensivo-interpretativa gracias a la cual la configuración poética que las hace obras de arte logra realizarse, aparecer y sustentarse por sí misma. Para esta temporalidad del demorarse que requiere la ejecución o la experiencia de la obra arte, Gadamer ha elaborado el concepto de **lectura**. Sin embargo, como la asociación tradicional entre Hermenéutica e interpretación de textos, lectura y lectura de textos, es tan poderosa e igualmente tan desorientadora, se hace necesario concluir con una breve consideración de este tema tan importante para una Hermenéutica de la imagen.

La concepción hermenéutica del leer y de la lectura está lejos del mero deletrear y del recitar. Su hacer tiene que ver más bien con la comprensión de un sentido cuya configuración o unidad la lectura articula y deja emerger. En la lectura de una imagen no se pone algo que no está en ella sino que se deja construir la concordancia interna de su contraste icónico. La lectura pone en movimiento una conexión interna, la articula de modo que en sus tensiones armonice:

Cuando leemos –dice Gadamer– vamos acompañando. Estamos imbuidos y al final, se ahonda cada vez más la impresión de que “así es”. Es como una fascinación creciente, que no cesa, y que incluso deslumbra con pasajeras turbaciones, porque la armonía del todo va aumentando y exige nuestro asentimiento [...] resulta absurdo preguntar al creador qué es lo que quiere decir con su obra, como es asimismo absurdo preguntar al receptor qué es propiamente lo que la obra dice. Ambas cosas van más allá de la conciencia subjetiva del uno y del otro. Cuando decimos “eso está bien” queda sobrepasado todo opinar, todo querer decir y todo saber. En ambos casos significa que “algo ha emergido”.³⁷

El énfasis hermenéutico en la lectura no obedece pues al hábito de textualizarlo todo, sino a la naturaleza del resultado de su ejecución: la lectura no es una reproducción repetitiva de lo dicho originalmente, cifrado en la existencia exterior de palabras, colores o signos escritos, sino una comprensión interpretativa libre, y sin embargo acorde a la obra, respuesta a ella, encuentro con ella. Basta recordar la cualidad interpretativa que gana la interpretación de una obra cuando su ejecución ya no depende de la partitura o el texto, sino que se apoya en la libertad que le proporciona la memoria. La lectura es aquí compenetración con la unidad de sentido de la obra. Si se simplificase la actitud de la Hermenéutica ante la obra de arte, y esto ha de reconectarnos con la Hermenéutica de la imagen de Boehm y su propósito, habría que recordar la siguiente consideración de Gadamer, que llama la atención por la sencillez de disposición y su antiintelectualismo:

[...] el desocultamiento de lo que emerge está guardado en la obra misma, y no en lo que digamos sobre ella. Sigue siendo siempre la misma obra, aunque emerja de un modo propio en cada nuevo encuentro. Es algo que todos conocemos. El que contempla una pintura busca la distancia justa en que ésta emerge correctamente. El que contempla una escultura tendrá

37 Cfr. Gadamer, H-G. *Palabra e imagen. loc. cit.* p. 295.

que dar varias vueltas a su alrededor. El que contempla un edificio acaba pidiendo “andar” por él, a fin de ganar distancias y vistas cada vez cambiantes y diferentes. ¿Quién es el que mantiene aquí la distancia? ¿Es que hay que elegir una posición propia a voluntad, y mantenerla después? Hay que buscar el punto a partir del cual “emerge” mejor. Este punto no es la propia posición.³⁸

Un temple afín es el que plantea la Hermenéutica de la imagen de Boehm. En primer lugar, evita dos peligros: 1) hacer desaparecer la imagen en el lenguaje discursivo; 2) aislar la imagen de la comprensión verbal en que siempre nos movemos. Su ideal es una interpretación que no culmina en un *logos* superior y ajeno a la imagen, sino que dispone la apertura de la percepción para experiencias siempre renovadas de ella.

38 Cfr. *Ibidem*. p. 297.

IDEAS Y VALORES

Revista Colombiana de Filosofía

No.106 Bogotá, Colombia, Abril 1998

CONTENIDO

MARTIN GUNDERSON
A MILLIAN ANALYSIS OF RIGHTS

WOLFGANG KUHLMANN
KANT, ROHS Y LA PRAGMÁTICA TRASCENDENTAL

PETER ROHS
¿CUÁL ES LA FORMA ADECUADA DE LA FILOSOFÍA TRASCENDENTAL?

JUAN JOSE BOTERO
DERRIDA Y LA CUASI-DECONSTRUCCIÓN DE LA FENOMENOLOGÍA

LORENZO PEÑA
RAZONAMIENTO E INFERENCIA RELEVANTE

ALEJANDRO ROSAS
FILOSOFÍA MORAL DEL NATURALISMO

DAVID PAPINEAU
TELEOSEMÁNTICA E INDETERMINACIÓN

Suscripciones: \$ 25.500 nacional, US\$ 33 internacional (incluye correo). Giro o cheque a:
Fondo Especial Ciencias Humanas - Cta. No. 012-03038-3 Banco Popular, Bogotá.

Dirección: Revista Ideas y Valores - Departamento de Filosofía -
Universidad Nacional de Colombia - Bogotá, Colombia.

E-mail: jadiaz@andinet.com
www.icfes.gov.co./revistas./ideasval/

TRÁNSITO Y OCASO DE LA IMAGEN

Por: Luis Fernando Valencia

Universidad Nacional de Colombia

RESUMEN. *En primer término, el autor expone el proceso mediante el cual los conceptos "imagen" y "representación" han perdido su sentido originario en la historia de Occidente; a partir de allí se ha creado una situación de crisis, denominada por el autor "crisis de la representación". Ésta se caracteriza por los siguientes aspectos: 1) el cambio del estatuto óptico de la imagen; 2) la pérdida de todo paradigma visual, con lo cual la imagen ha dejado de servir como intermediaria de sentido; 3) consecuencia de la anterior afirmación, las funciones metafórica y simbólica de la imagen han quedado inoperantes; 4) finalmente, se ha dado lugar a una saturación de imágenes. A partir este diagnóstico, el autor sostiene que vivimos actualmente en una "cultura fractal" u "orden de representación despótica", cuyos fenómenos afines son la estetización de los mundos de vida, la caída de la razón y de la historia. En segundo término, el autor analiza algunas obras del arte colombiano de los años noventa, en las cuales intenta mostrar el eco de la "crisis de la representación".*

PALABRAS CLAVE. *Imagen, representación, crisis de la representación, arte colombiano.*

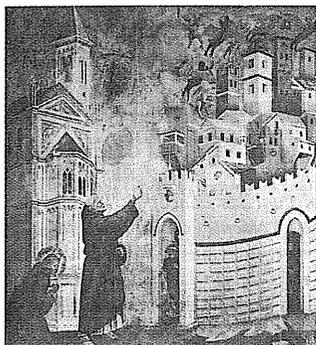
SUMMARY. *First, the author sets aside the process in which "image" and "representation" have lost their original meaning in West history. Thence, it has sprung a crisis the author calls «crisis of representation». It is defined by: 1. The change of the optical status of image, 2. The disappearing of any visual paradigm, so that the image will be no more a medium of meaning, 3. As a consequence, metaphorical and symbolical functions of image are now non-working, and 4. At last, there has been a saturation of images. From this diagnosis, the author holds that we presently live in a «fractal culture» or «order of despotic representation», whose akin phenomena are the aesthetisation of worlds of life, and the fall of reason and history. On a second stage, the author studies some works of Colombian art in the nineties, he takes as the echoes of the «crisis of representation».*

KEY WORDS. *Image, representation, crisis of representation, Colombian art.*

Asistimos al derrumbamiento del concepto de representación heredado de la cultura griega. Nunca antes en la historia de las imágenes de la civilización occidental, la condena platónica al artista imitador había llegado al grado de patetismo y vigencia que adquiere frente a la llamada realidad virtual. Dice Platón: "Ven ahora y observa esto. Decimos que el creador de imágenes, el imitador, no está versado para nada en lo que es sino en lo que parece. ¿No es así?"¹ La intensa ilusión referencial que pretende la realidad virtual con la creación de un ciberespacio, de una realidad simulada por imágenes, hace que la teoría platónica sobre la mimesis, esté muy presente en la época contemporánea. La perspectiva geométrica introducida en el Renacimiento, y que vinculó el saber científico del momento, nos hizo ver toda la producción pictórica preperspectivista como anticuada y defectuosa. Esto lo observamos en las obras de Giotto y de Fra Angelico. Así mismo, toda la tecnología de la realidad virtual podría hacer ver nuestra tradición icónica, desde la pintura hasta la televisión, como "imperfectos y poco satisfactorios artificios planos".² No es la muerte de

1 PLATÓN. *República*. 601c.

2 GUBERN, Román. *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama, 1996. p.7.



San Francisco expulsa a los demonios de Arezzo. Giotto. 1290.



El nacimiento de San Nicolás de Bari. Fra Angélico. 1437.

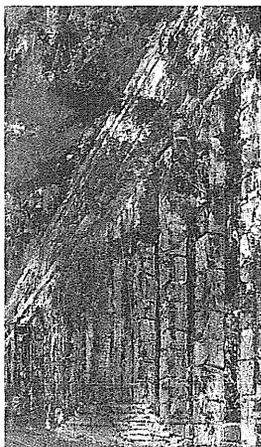
la pintura lo que está sucediendo, sino algo más profundo y definitivo: la caída de todo el sistema de representación occidental que llega hasta nosotros vía la escena del teatro griego, la perspectiva renacentista, el teatro a la italiana y el aporte impresionista.

La evidencia de este desmoronamiento es un hecho en todo el arte contemporáneo. Hay una suerte de desespero por la búsqueda de una visualidad inédita que no aluda a los parámetros clásicos de la representación óptica convencional. Esto lo vemos en la dramática caída de Grecia y en el estado moderno hegeliano, trabajados por Anselm Kiefer en sus apocalípticas visiones de una sociedad posnatural. En el ataque frontal de Georg Baselitz, que desestabiliza con sus figuras invertidas todo el plano de representación, en el regreso al gesto pictórico rupestre de A.R. Penck, que niega toda representación en profundidad. O en la demencial, extremista y sugestiva pintura de Gerhard Richter con sus agudos análisis fotografía-pintura como hecho mecánico y factura manual. También lo vemos en el arte colombiano; pues para acceder a las imágenes montadas de Carlos Salas, tenemos que deponer toda intencionalidad narrativa y aun metafórica. En la video instalación de Rolf Abderhalden, todas las categorías espacio-temporales son mutadas y el espectador experimenta la rutina como un tiempo infinito al borde de lo sublime. Y aun en imágenes aparentemente más convencionales, como la de Beltrán Obregón en "Rojo", el traslado de un soporte a otro genera un incremento de ser en la imagen, una valencia óptica de la imagen como diría Gadamer,³ que le da una potencia visual incuestionable.

La crisis no sería únicamente del estatuto óptico de la mirada occidental, sino que estaría también ligada a la capacidad de la imagen para servir como intermediaria, es decir, a su carácter simbólico y metafórico. Las vicisitudes de este itinerario están indefectiblemente ligadas a la tradición judeocristiana, desde su deslegitimación cuando el pueblo judío atravesaba el desierto y las imágenes estaban prohibidas, para evitar la contaminación de las culturas paganas sedentarias que atravesaban, hasta la prohibición expresa de la

3 GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1991. p.182.

veneración de imágenes, decretada por el emperador bizantino León III, el Isáurico, en el 730; y su validación por el Concilio II de Nicea en el cual se alegó que Dios había sido el primer creador de imágenes al hacer al hombre a su imagen y semejanza. De todas maneras, no se veneraba la imagen como tal, alegó el concilio, sino su remisión al prototipo representado, fenómeno que en latín era enunciado como *traslatio ad prototypum*. O sea que, en una sociedad ya secularizada como la contemporánea, este carácter remitido de la imagen tendría que ser revisado. Deleuze, en una línea de pensamiento que transcurre lejos de estas tradiciones, se refiere a la imagen no metafórica⁴ y alcanza a exclamar: “¡Ah!, miseria de lo imaginario y de lo simbólico, lo real siempre se deja para mañana”.⁵



Anselm Kiefer. *La escalera*. 1982.



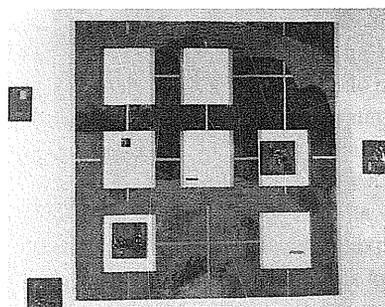
Georg Baselitz. *Comedor de naranjas II*. 1981.



A.R. Penck. *N-Complejo*. 1976.



Gerhard Richter. *Sin título*. 1984.



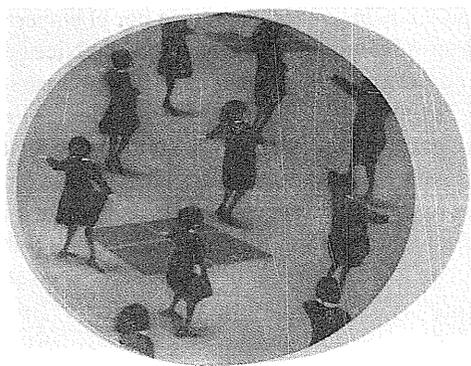
Carlos Salas. *Cometa*. 1993.

4 DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. Valencia: Pre-textos, 1980. p.7.

5 *Ibidem*, p.60.

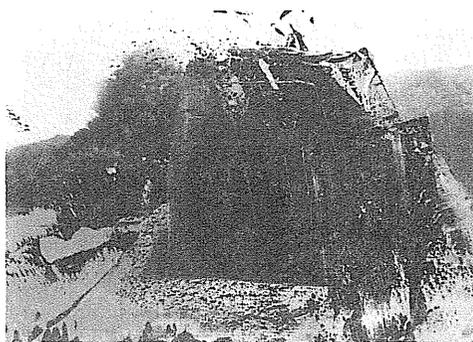


Rolf Abderhalden. *Camino*. 1997.

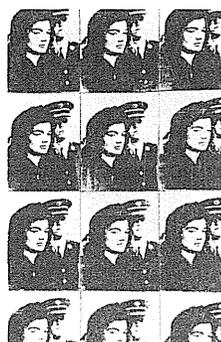


Beltrán Obregón. *Calentamiento*. 1997.

Pero el sistema no sólo se derrumba por la pérdida de su estatuto óntico y óptico, como en los dos casos que hemos analizado. También las imágenes pierden su potencia por su proliferación, por su contaminación infinita, en fin, por extenuación y exterminación.⁶ Este extremo de circulación indeterminada, este periplo orbital indiferente, va anulando en las imágenes su idea, su valor, su concepto, su esencia, su referencia, su origen y su final. Todo coincide con un modo fractal de dispersión. Entonces, el sistema de representación desaparece, porque no hay nada que ver, porque fue concebido cuando el arte tenía algo que decir, cuando necesitaba mostrar, cuando algo tenía que aparecer. Ahora, vagando las imágenes en su vacío de contenido, sólo tenemos la sensación de que algo ha desaparecido.⁷ En las imágenes de Warhol, no nada hay que interpretar, están vaciadas de contenido, pues son un ataque frontal a la interpretación misma. Esa es la grandeza de Warhol. En este desbocamiento, en esta locura y exceso, la imagen orbital, satelital, ya no se plantea como imagen-ser-fundamento, sino como imagen-aparecer, como un puro look, como un acto de apariencia en la aldea global.



Gerhard Richer. *Grupo de árboles*. 1987.

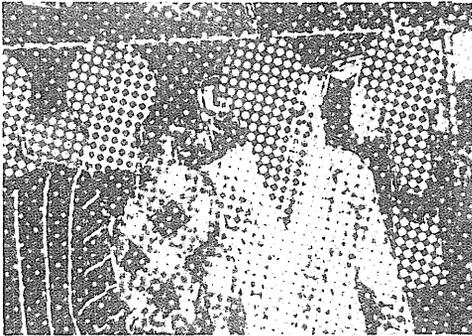


Andy Warhol. *Veinte Jackies*. 1964.

6 BAUDRILLARD, Jean. *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama, 1993. p.10.

7 *Ibidem*, p.23.

La pantalla del computador, como vehículo privilegiado de la imagen contemporánea, al ser formada por una trama de puntos, por el *picture element*, por el pixel, suprime la línea, que era el elemento básico en la representación de la perspectiva proveniente del Renacimiento. Además, si en una pintura tradicional, la luz que nos permite su exploración va de afuera hacia adentro, siguiendo la continuidad lineal que desarrolla la ilusión espacial, en la pantalla, la luz que nos permite operar, viene exactamente al revés, de dentro hacia fuera, contribuyendo así al desequilibrio del sistema de representación que nos ocupa, creando el fenómeno que le permitiría exclamar a Baudrillard: “Nada de lo que se inscribe en las pantallas está hecho para ser descifrado con profundidad sino para ser explorado instantáneamente, en una abreacción inmediata al sentido, en un cortocircuito de los polos de la representación”.⁸ La pantalla debe desocuparse para dar paso a la próxima imagen; es el mismo soporte para todas las imágenes que se sucederán, convirtiendo todo en juego, en conmutación *ad infinitum*, en circulación pura, como corresponde a una figura serial, a una imagen parcial, a una circunstancia segmentada, en una palabra, a una cultura fractal.



Trama de puntos. Pixel. Picture Element.



Portada de *Crítica y Clínica*, de Gilles Deleuze. Por Julio Vivas.

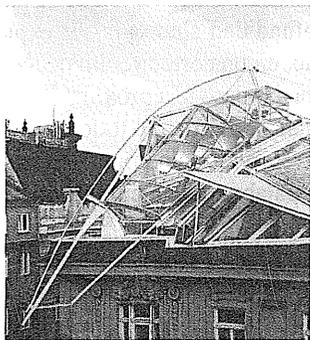
La estratagema deconstructiva propuesta por Derrida también nos ha creado conciencia de todo el sistema visual que se desmorona. Obviamente, el carácter de modelo y paradigma que ostenta el sistema de representación es presa fácil de esta estrategia que ataca la hegemonía allí donde ejerce violencia. Liberándose del poder que impone un sistema prefabricado, el arte entraría en un campo expandido de significantes, se liberaría de esa camisa de fuerza. La operación deconstructiva violenta el sistema y no permite ejercer control sobre lo narrativo,⁹ sobre un principio o un final, sino que simplemente explota la forma. Derrida ha manifestado la importancia de este tipo de análisis para las artes no discursivas, para lo que él llama las artes espaciales.¹⁰ Como sistema representativo de una

8 *Ibidem*, p.61.

9 DERRIDA, Jacques.. *Las artes espaciales*. Entrevista En: *Revista Acción Paralela*. Internet, p.3.

10 *Ibidem*, p.8.

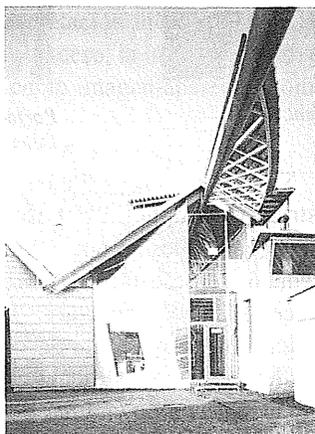
tradicción visual metafísica, la representación histórica es desestructurada¹¹ por la deconstrucción poniendo al descubierto la restricción que la misma perspectiva impone al concepto. Atacando la idea heideggeriana del habitar, Derrida amplía sus propuestas hasta lo que sería una arquitectura deconstructiva, lejos de los cánones del movimiento moderno.



Coop. Himmelblau. Remodelación de una oficina de abogados en Viena. 1983.



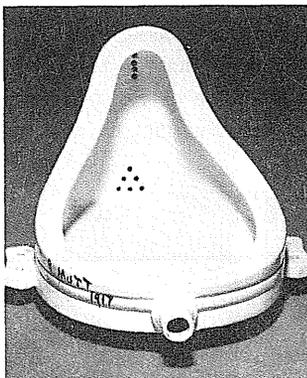
Frank O. Gehry. Casa del arquitecto en Santa Mónica. California. 1978.



Behnisch & Partner; F. Stepper; A. Ehrhardt Hysolar - Forschungsinstitut. 1987.

11 DERRIDA, Jacques. *La deconstrucción en las fronteras*. Barcelona: Paidós, 1989. p.17.

La caída de la idea misma de la representación, está acompañada por otros dos pilares que han sucumbido irreversiblemente en las sociedades occidentales: la razón y la historia. Si a esta situación le agregamos la llamada estetización de los mundos de vida como consecuencia de la extensión generalizada de los *media* y las industrias de la imagen (publicidad, diseño, etc), el arte atraviesa uno de los niveles más bajos de su historia. Duchamp en su momento lo manifestó así: “La totalidad del mundo del arte ha alcanzado un nivel tan bajo, ha sido comercializado hasta un grado tal, que el arte y todo lo que tenga que ver con él, se ha convertido en una de las actividades más triviales de nuestro tiempo”,¹² Bajo las formas del multiculturalismo y de la corrección política, las sociedades ejercen *su mea culpa*, su estrategia de acallar los remordimientos de conciencia en un fallido proyecto humanista, ofreciendo opciones de exposiciones a grupos minoritarios, donde el arte brilla por su ausencia, exhibiendo el pobre espectáculo de su banalización. El “populismo estético”,¹³ justificado por la accesibilidad a los circuitos comunicativos, acaba con la potencia de lo artístico para cambiar las formas de existencia.



Fuente. Marcel Duchamp. 1917.

Si lo que caracteriza la cultura contemporánea es la pérdida de su capacidad de representación, el arte está abocado a afrontar y asumir esa situación, sin tintes apocalípticos. Tendría entonces que adoptar una estrategia de resistencia frente a esa muerte de la cultura, indicando una ruta reflexiva, allí donde la banalización massmediática hace carrera. Sólo la conciencia que el artista ejerce en su obra, reconociendo como se tambalean los mismos cimientos de la visión occidental, lo llevaría, lentamente, a la creación de ese nuevo lugar fundacional donde el hombre se reconoce.¹⁴ Mientras se afianza ese espacio inédito que será el lugar de la representación de la cultura contemporánea, mientras surge y se consolida ese nuevo paradigma, la creación artística mostrará, en sus mismas realizaciones, la crisis

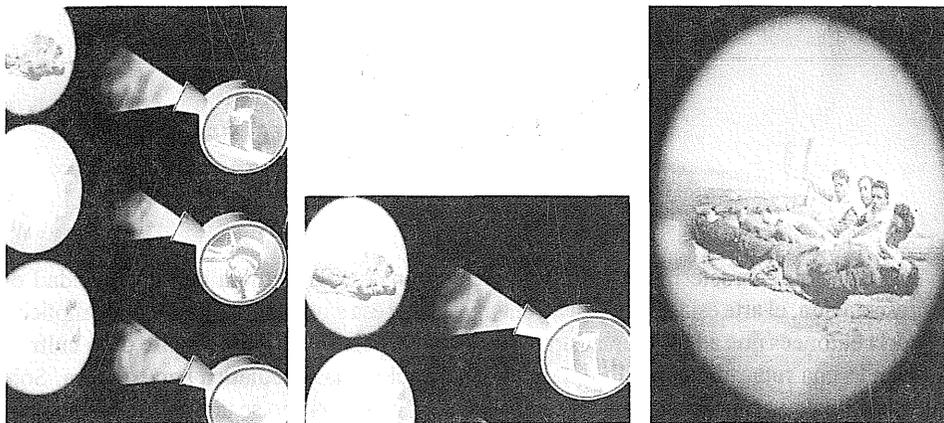
12 BREA, José Luis. *Un ruido secreto*. Murcia: Palabras de arte, 1996. p.125.

13 *Ibidem*, p.128.

14 *Ibidem*, p.135

de la cual es presa. Al mismo tiempo, mientras el sistema de representación se adapta a los vertiginosos procesos de comunicación, mostrará indefectiblemente, su situación a caballo, que viene de una lenta economía y se proyecta hacia la instantaneidad de las redes globales. Todo esto asumiendo los riesgos que todos los planteamientos iniciales poseen cuando se enfrentan a las tecnologías de punta.

Considero que hay en el arte colombiano, cuatro artistas empeñados en la búsqueda de este lugar para la representación, en la producción de un paradigma que viene a reemplazar el cubo escénico y todo el sistema visual que se tambalea. Son ellos: Rodrigo Facundo, José Alejandro Restrepo, Carlos Salas y Beltrán Obregón. El trabajo de Facundo "En la punta de la lengua" fue expuesto en el Planetario Distrital de Bogotá, a finales de 1997, en el concurso realizado en honor a Luis Caballero. Facundo no dejó que las imágenes se instalaran en una generalidad vaga, sino que escogió como contexto de su trabajo, hilo conductor de toda su obra, nuestra Colombia actual con todas sus vicisitudes. Lo que asombra entonces, es la magnífica mezcla que logró de esa estructura paralela entre la historia de un país como hecho público, y la vida personal como hecho privado que transcurre en medio del acontecer nacional. Con el poder que tienen las imágenes en nuestra actual videosfera, por encima de las ideas y los métodos, Facundo reconstruye el país, pero no ya con la retórica de las ideas, ni con la corrupción de los métodos. Lo hace simplemente con la imagen, que en nuestra videocracia es sencillamente la acreditación de lo real.¹⁵

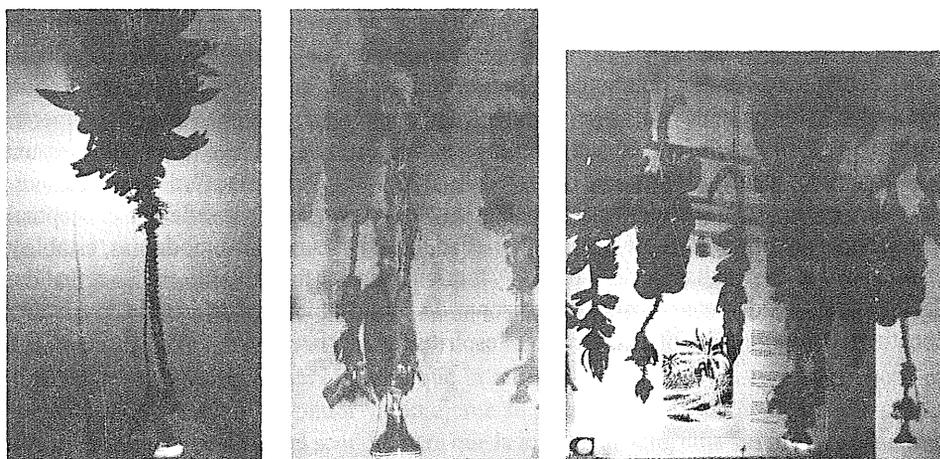


Evocación-Invocación. Rodrigo Facundo. 1997

En el fondo, esta exposición es una reflexión sobre lo público y lo privado. Y sería, según mi opinión, la mostración visual de la tesis de Habermas que sostiene que en las sociedades de la comunicación, lo público ya no se da de hecho como en la modernidad, sino que tiene que autoproducirse. El arte sería una de esas maneras de producción, y la

15 DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós, 1994. p.306.

exposición de Facundo un caso donde ello se logra. Lo más impactante de la exposición son los proyectores contruidos, al mismo tiempo que dirigen una imagen a la pared presentan al espectador dos caras de otras tantas imágenes sin ser proyectadas. En este punto se podría citar a Deleuze, quien afirma en *Mil Mesetas*: “Un grado de calor, una intensidad de blanco son individualidades perfectas [...] El clima, el viento, la estación, la hora, no son de otra naturaleza que las cosas, los animales y las personas que los pueblan, los siguen, duermen o se despiertan en ellos.” La exposición de Facundo no nos muestra en sus protagonistas las diferencias específicas del sujeto moderno, sino las singularidades anónimas del sujeto contemporáneo. Lo que sorprende también del trabajo de Facundo, es su fe ciega en la imagen, consecuente con nuestra era de videocracia, donde, como dice Debray, “podemos ignorar los discursos de verdad y salvación, negar los universales e ideales pero no el valor de las imágenes.”¹⁶



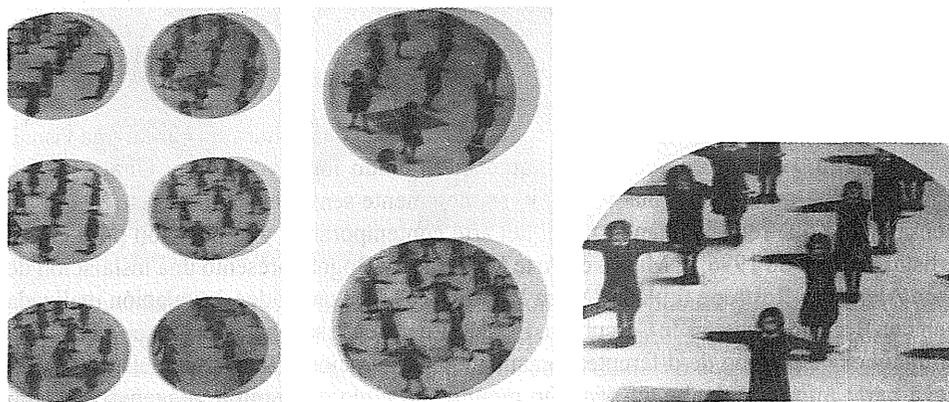
Musa Paradisiaca. José Alejandro Restrepo. 1996.

Empeñado también en construir sobre las ruinas de una cultura sin paradigma visual, José Alejandro Restrepo levanta un inquietante mundo local y político. Una reflexiva estrategia que, más allá de una percepción simplemente sensible, se instala en valores de pensamiento que reinterpretan el papel del arte contemporáneo y la posición política del artista. En abril de 1996, el Museo de Arte Moderno de Bogotá presentó una instalación de José Alejandro Restrepo titulada “Musa Paradisiaca”. Era una video-instalación realizada con una Beca de Creación de Colcultura. Estaba situada en la sala baja del Museo y consistía en racimos de plátano de diferentes tamaños y configuraciones, colgados del techo, y en cuya parte inferior colgaba un pequeño monitor desnudo que emitía imágenes que sólo

16 *Ibidem*, p.300.

podíamos observar en un espejo situado en el piso. Una penumbra sobrecogedora y el contraluz de algunos reflectores, creaban en todo el conjunto un aire de perplejidad y de extraña relación entre naturaleza y tecnología. El audio tenía un volumen bajo relacionado con las imágenes, que a su vez aludían a las masacres de la región bananera del Urabá colombiano.

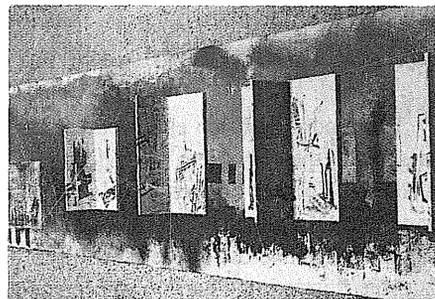
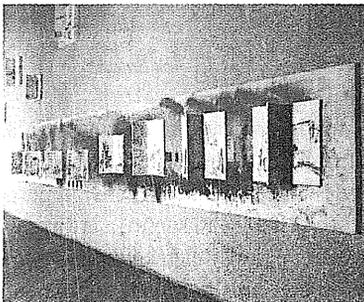
En su *Segunda consideración intempestiva* Nietzsche vio en el mito la consideración vital de cualquier cultura, y señaló la enfermedad del presente, el exceso de historia, como la destrucción de ese horizonte mitológico. La conciencia que Restrepo tiene de esto es total: “el mito es una máquina de tiempo para abolir el tiempo histórico.” Y a fe que lo logra con esta espectacular instalación. No cabe duda que la perplejidad que nos invade al ver este trabajo es su “fusión de horizontes”, pues conviven en él, desde Linneo definiendo las especies, pasando por Lévi-Strauss, hasta llegar –comprobamos con asombro– a las masacres de las bananeras, a las de ayer y a las de hoy. La investigación que realizó Restrepo para hacer esta obra, me parece una objetivación visual de esa aterradora frase de Baudrillard en “La transparencia del mal”: “ya que el mundo adopta un curso delirante, debemos adoptar sobre él un punto de vista delirante.” ¿O no es delirante la visión del enciclopedista chino que clasificó los animales en: a) pertenecientes al emperador, b) embalsamados, c) perros sueltos [...]” El espejo que Restrepo coloca para que podamos ver la pantalla, es una mediación a los medios, es un punto de vista delirante. “Musa Paradisiaca”, de José Alejandro Restrepo, entremezcla la tradición arcaica con la refinada agudeza de la reflexión conceptual, logrando una configuración de humor y seriedad, que sin las rupturas modernas, establece en otro sentido, la simultaneidad de pasado y futuro. Gadamer fue explícito en “La actualidad de lo bello”: “poder ir así, con ese horizonte de futuro abierto y de pasado irrepetible, constituye la esencia de lo que llamamos ‘espíritu’”.



Calentamiento. Beltrán Obregón. 1997.

En una reciente exposición titulada “Rojo sobre rojo”, otro artista colombiano, Beltrán Obregón, presentó unas sugestivas e intrigantes imágenes, denominadas “Calentamiento” (1997), óleo sobre madera. Es una clase de gimnasia en un colegio de niñas, filmada posiblemente en Super 8 y de la cual se han extractado fotogramas que son trabajados en pintura. Son imágenes pertenecientes a lo que Gilbert Cohen-Séat, fundador del Instituto de Filmología de París, llamó “iconosfera”, o sea, las formas derivadas del cine y sus formas conexas.¹⁷ Aun siendo imágenes figurativas, no es posible hacerlas partícipes del sistema de representación tradicional. Su formato ovalado se aparta de inmediato del encuadre normal, sugiriendo fases de la luna, o trayectorias orbitales, o desfases planetarios, lo cual le da al observador una distancia extraterrestre, que convierte una simple clase de gimnasia en un colegio particular, en extraños movimientos del género humano, observados por un espectador caído de otra galaxia. El trabajo pictórico está plenamente justificado, pues al tiempo instantáneo del cine, el artista ha agregado el detenido tiempo pictórico. Cierta frontera al borde de lo gráfico es superada con holgura.

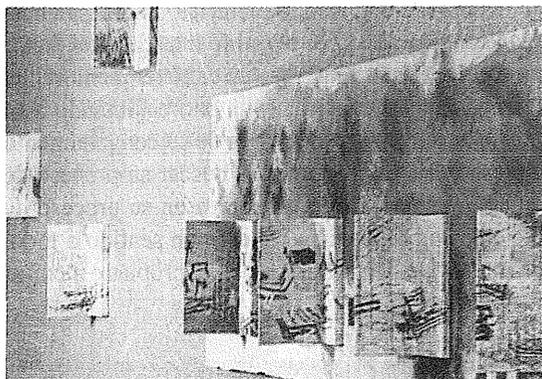
Estas imágenes de Beltrán Obregón están por fuera del marco-encuadre de la pintura narrativa formalizada en el Renacimiento y del escenario del teatro a la italiana, que el mismo cine adoptó desde sus comienzos. Allí donde la filmación de una sesión de ejercicios pasa rauda para describir un movimiento, el pintor congela la imagen, no ya con un *still* electrónico, sino con el disfrute lento de una operación plástico-pictórica. La consciencia que tiene el artista de la baja definición de la cinta grabada, le permitió introducir el factor “lentitud” que se convierte en decisivo para darle a estas imágenes un carácter memorable. La falta de compromiso visual que posee una filmación privada (un padre filmando a su hija, por ejemplo), Beltrán la convierte en un hecho público, a través de su congelamiento y montaje. Lo que ha hecho el pintor con esta serie de imágenes es buscar su proceso de encadenamiento, es entrar en el juego que la misma imagen le plantea en su proceso de liberación, donde el sujeto-pintor ya no ejerce su prepotencia dándole un sentido a todo, sino precisamente evitando el sentido, para que la imagen misma, elija sus propias e inéditas rutas.



La anfibia ambigüedad del sentimiento. Carlos Salas. 1989

17 GUBERN, *Op.cit.*, p.107.

Carlos Salas es paradigmático en este proceso de disolución de la forma y la representación que hemos venido considerando. Evitando el fetichismo de lo que se ha llamado “el proceso de la obra”, Salas desarma una obra que ya ha presentado, y con nuevos elementos, realiza otra obra que conserva huellas de otros momentos anteriores de su producción. En “La anfibia ambigüedad del sentimiento” de 1989-94-98, acrílico sobre tela, la imagen se va diseminando en una metamorfosis infinita, “donde la pintura no cesa de contemplar su agonía en los restos del espejo”.¹⁸ El artista como productor, pierde, conscientemente, el control racional de la obra y acepta el juego que le plantea el vagar-espacial del objeto-pintura; la obra como comunicación no posee un sentido determinado, ha hecho explotar el sentido, y el espectador como receptor, sólo entra en fragmentos de consciencia, en pequeños segmentos donde aún la obra permite la ilusión, lejos ya de algo que hay que descifrar, y más cerca de una deconstrucción infinita, opción alterna a la conciencia de la crisis de un sistema de representación.



La anfibia ambigüedad del sentimiento. Carlos Salas. 1989



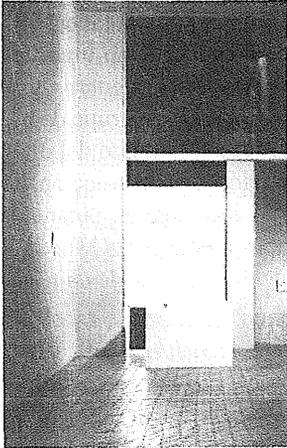
Sin más datos. Carlos Salas.

El mundo pictórico es la representación del mundo en dos dimensiones; Salas es consciente de que el objeto real, de tres dimensiones, pasa a ser objeto óptico de dos dimensiones. Toda su obra es la reflexión sobre a dónde va a parar esa dimensión perdida: ¿A un exceso de realidad como en la realidad virtual? ¿O a la magia, al sueño, a la “irrealidad total en toda su minuciosa exactitud”?¹⁹ Sobre esta segunda opción, Salas levanta su peculiar cartografía, donde imaginario e imagen se expanden en espacios amplios, donde su obra

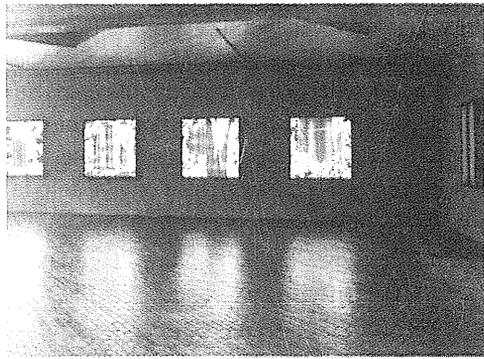
18 BAUDRILLARD, Jean. *Ilusión y desilusión estéticas*. En: *Revista Letra Internacional*, No.39. p.21.

19 *Ibidem*, p.17.

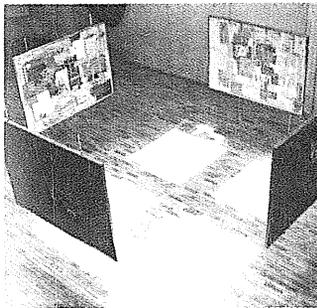
retoza enigmática y sin ninguna concesión a los circuitos comerciales. Nada en la obra de Salas se da por reproducción externa, a la manera del árbol-imagen, ni como en la reproducción interna a la manera del árbol-estructura; se da como ha hablado Deleuze del rizoma, por variación, expansión, conquista, captura, inyección.²⁰ La obra debe ser producida, construida, desmontable, conectable, alterable, modificable, con salidas y entradas, con líneas de fuga. La obra de Salas es acentrada, no jerárquica, no significante; sería, como agrega Deleuze, “una circulación de estados”.²¹ El trabajo de Salas es “una región continua de intensidades, que vibra sobre sí misma, y que se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un fin exterior”. Es, además de un rizoma, una meseta.²²



Espacio reservado. Danilo Dueñas. 1998.



Escenas de un campo de vacaciones. María Elvira Escallón. 1998.



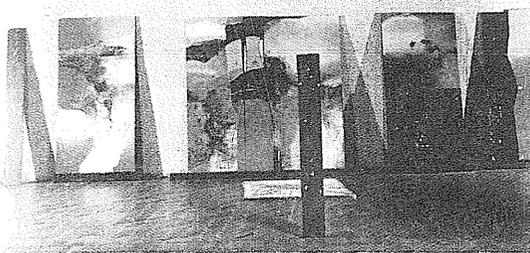
La docilidad de la vaca. Víctor Laignelet. 1997.

20 DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. *Rizoma*. Valencia: Pretextos, 1997. p.49.

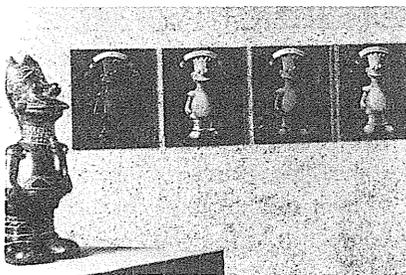
21 *Ibidem*.

22 *Ibidem*.

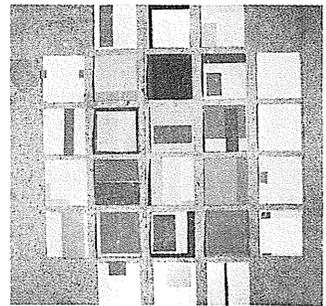
Otros artistas colombianos estarían también vinculados a estos problemas que Baudrillard nombra como la trampa de la representación, pero resistiéndose precisamente a caer atrapados en ella. Danilo Dueñas, con su obra “Espacio preservado” (1998), indaga sobre los procesos que desencadenaría el oficio de pintar, allí donde la voluntad del artista permanece casi al margen. Ana María Escallón, en “Escenas de un campo de verano”, realiza operaciones de conmutación donde la imagen no puede constituirse como sistema, se resiste a una intencionalidad de sentido y se precipita en lo aleatorio. Víctor Laignelet, con su sorprendente obra “La docilidad de la vaca”, propone un nuevo paradigma visual, inspirado en las remotas épocas históricas, donde el arte y el espacio eran una unidad total que vinculaba para su realización a toda la comunidad implicada, a todo un cuerpo social. Luis Luna, en “Ritos de inversión”, deconstruye el proyecto pictórico, vinculando a su visualidad “los colores ácidos de la pantalla y el brillo virtual del computador”.²³ Rafael Ortiz, con su obra “El costo de dejar las cosas así” utiliza un soporte tan intrascendente como un pañuelo, creando una extraña ambigüedad entre visualidad moderna y soporte actual. Nadín Ospina abandona el problema de la autoría, escogiendo un grupo de personas que interpretan para él, una serie de ideas pictóricas específicas. “Caminito del diablo” de Luis Fernando Roldán, abandona los conceptos de configuración, de construcción, dejando que lo netamente humano, en su crudeza cotidiana, se erija con neta espontaneidad. La pintura de María Fernanda Zuluaga se expande liviana y transparente por el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en fragmentos que ya sólo la mente del hombre puede unir, en tantas posibilidades como sujetos receptores existan.



Ritos de inversión. Luis Luna. 1997

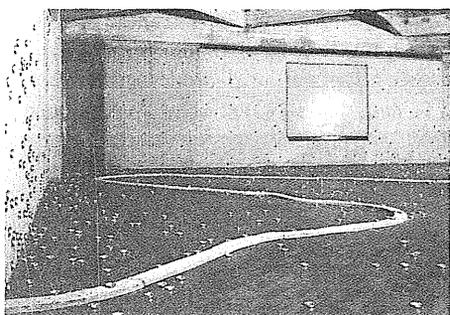


Dignatario. Nadín Ospina. 1997.

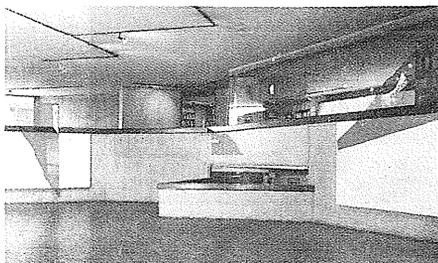


El costo de dejar las cosas así. Rafael Ortiz. 1998.

23 LUNA, Luis. *A través del espejo*. Catálogo. MAM, Bogotá, 1998. p.30.

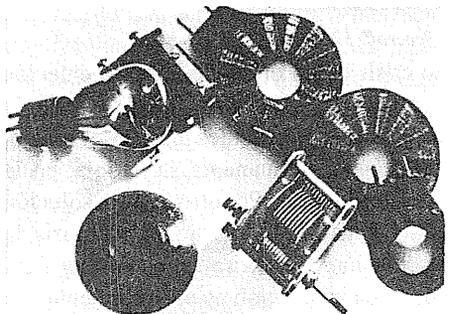


Caminito del diablo. Luis Fernando Roldán. 1998.

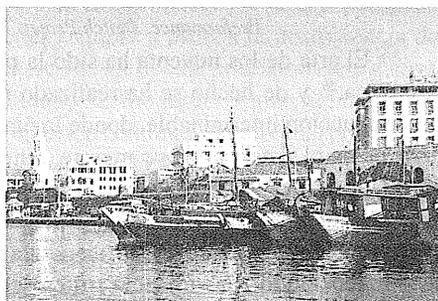


Vuelo de pintura. Maria Fernanda Zuluaga. 1998.

En veinticinco siglos hemos transitado por cinco estadios que nos muestran el itinerario de la imagen: 1) En un principio era lo real, el objeto existía independientemente del pensamiento. 2) El sistema de representación aparece, la imagen se acerca a la realidad, imita a la realidad. 3) La imagen se vuelve autónoma, el arte existe como construcción y configuración. 4) Estado de simulación donde la realidad imita a la imagen. Y 5) Un estado de hiperrealidad, donde los objetos acuden en masa a la imagen para ser transmitidos, codificados, noticiados, fotografiados, llegando a una saturación e intrascendencia, a la pura banalidad, a la neta circulación.²⁴ El arte entraría en lo que René Thom denominó, en su teoría de las catástrofes, “punto de histéresis, o sea, un punto de estabilidad tan total que la composición de las fuerzas en juego no determinan unívocamente la evolución del sistema, sus estados sucesivos”.²⁵ Después de la conmoción de las vanguardias históricas de la modernidad, que atravesaban los anillos convulsos del huracán, el arte se instala en el puro centro, en el ojo de la tormenta, donde después de atravesar los anillos tempestuosos, ya no existe nada, estamos en el punto cero, en la calma chica.



Componentes de una radio. Heinrich Freytag. 1929.



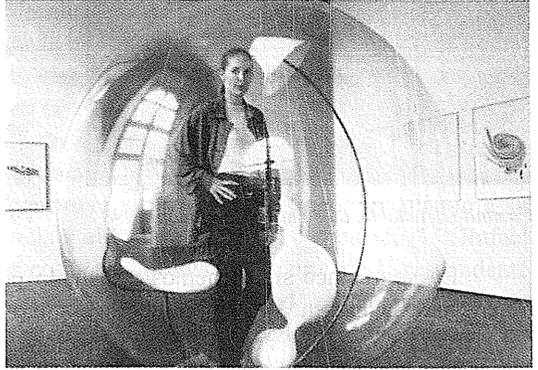
La imagen imita la realidad.

24 RODRÍGUEZ, Rosa María. *La sonrisa de saturno*. Barcelona: Anthropos, 1989. p.24.

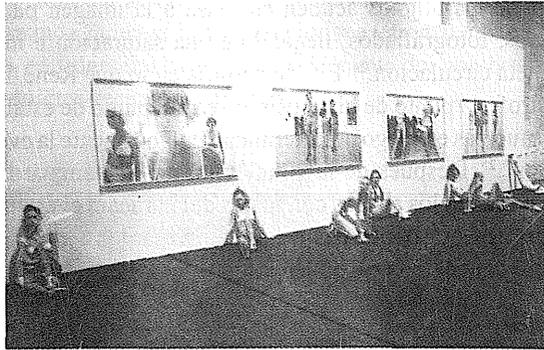
25 BREA. *Op.cit.*, p.162



Second beauty. Nancy Burson. 1982.



Mundo hueco. Dorothee Goltz. 1996.



Performance. Deitch Projet. Vanessa Beecroft. 1996.

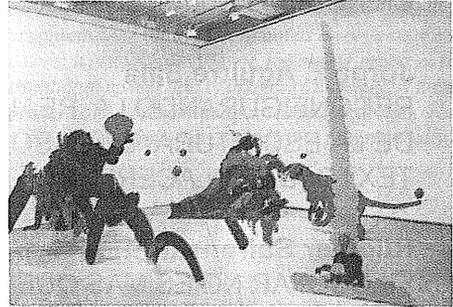
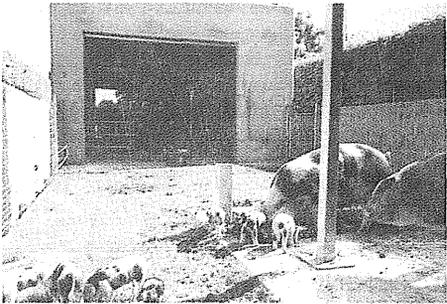
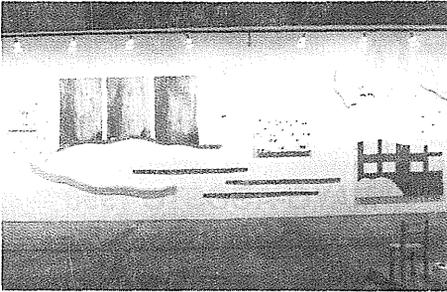
El arte de los noventa ha sido la puesta en crisis de un orden de la representación despótica,²⁶ y de hecho se ha realizado en dos grandes líneas de fuga.²⁷ De un lado, la deconstrucción interminable, donde la pintura no cesa de mirarse en los añicos del espejo, pero no para determinar su muerte, sino para prolongar eternamente su agonía, en la búsqueda de un significado perdido, de un reflejo, de una historia. Por otro lado, la solución es más radical, pues no existe ya búsqueda de significado alguno, no es necesaria la interpretación, sencillamente se abandona la representación y se entra en lo que Baudrillard ha llamado “olvidar la violencia crítica del sentido”.²⁸ La instalación no es únicamente una moda, es una manera más compleja de enunciación que permite sistemas menos cerrados y expresa la desestabilización de una visualidad hegemónica. Al artista le toca resistir el

26 *Ibidem*, p. 178.

27 DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. Valencia: Pre-textos, 1980. p.49.

28 BAUDRILLARD. *Ilusión y desilusión estéticas*. *Op. cit.* p.21.

orden de la representación, recomponer los fragmentos para volver a la matriz de donde surgen las cosas, no dejarse tiranizar por un significado que busca siempre la estabilidad de la vía signo-símbolo-significado. La alegoría como consciencia de la retoricidad²⁹ de todo discurso, sería una vía para cuestionar el orden generalizado de la representación.



Documenta X. Rosemarie Trockel. 1997

Meatball curtain. Öyvind Fahlström. 1996.

Entonces, ¿qué nos queda? Es necesario decirlo sin ambages: tomar partido por el arte, resistir a su neutralización, banalización y absorción en esa falacia que se ha denominado estetización de los mundos de vida. Incepar, poner siempre a prueba la insuficiencia del sistema de representación histórico, buscando el marco desde el cual podríamos reorganizar la experiencia genuina, la emancipación del ciudadano. Como motor y guía del mundo, el arte se revela como transformación permanente, evolución continua, negatividad productiva. Y así mismo como se ha sojuzgado, interrogado y sacudido la representación, el arte tiene que iluminar el lugar desde donde emergerá un nuevo estado de cosas, un inédito lugar para el espacio de la representación donde la obra de arte levanta la conciencia que el hombre tiene de sí mismo. En los tiempos de la simulación y la hiperrealidad, el arte, aún siguiendo la itinerancia del mundo de las apariencias, debe colocar sobre el platillo de la balanza su carta final, sus dados póstumos, o sea, ir más allá de la representación. Cosa difícil, por cierto, pero el primer paso para ir más allá de la representación, es pensar de modo completamente diferente.

29 BREA. Op.cit., p.177

REVISTA DE FILOSOFÍA

92

AÑO XXXI

NÚMERO 92

MAYO-AGOSTO 1998

ISSN 0185-3481

Mario Teodoro Ramírez.

CIENCIA Y HERMENÉUTICA SEGÚN GADAMER 115

Jorge F. Aguirre Sala

RECONFIGURANDO LA REALIDAD EN EL ESPACIO
DE LA ESCRITURA: EL CASO DEL GOCE COMO
TEXTO (DEL PLACER) 154

Rüdiger Safranski

FILOSOFAR NO ES MÁS QUE SABER PRINCIPIAR 174

Ma. Dolores Illescas

PENSAR EL TIEMPO DESDE LA ETERNIDAD 194

NOTAS 218

NOTICIAS 233

INFORMACIÓN 236

RESEÑAS DE LIBROS 241



UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA

IMAGEN DE LA DESTRUCCIÓN. ESTÉTICA DEL VÉRTIGO.

Por: Miguel Ángel Ramos Sánchez.

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN. *El cuño técnico de la cultura actual ha desordenado el marco tradicional en el cual la imagen podía persistir. El ojo ordenador y la representación contemplativa tradicional fracasan ante la velocidad vertiginosa con que nos inundan hoy las imágenes: el ojo ya no ve, sólo vibra. El autor propone una Estética del vértigo, cuyo propósito es volver a lograr un encuentro entre la concepción tradicional de las imágenes, lo cual significa hoy una defensa de la pintura, y la presencia evanescente propia del vértigo técnico de las imágenes actuales. Esta Estética del vértigo aboga de nuevo por una facultad de juzgar reflexionante, capaz de afrontar la finitud con sobriedad y pragmatismo.*

PALABRAS CLAVE: *Imagen, conciencia estética, estética.*

SUMMARY. *The traditional context for images has been discomposed because of the main technical stamp of nowadays culture. Images fall over us hastily, and as a consequence the eye works not as an organiser nor does the usual contemplative attitude. The eye sees no more; it just vibrates. Hence, the author proposes an Aesthetics of Vertigo. Its purpose is to conciliate the traditional conception of images (which means today a defense of painting) and the vanishing character proper to the present images technical vertigo. This Aesthetics pleads for a reflexive faculty of judgement, able to face finiteness soberly and pragmatically.*

KEY WORDS: *image, aesthetic consciousness, aesthetics.*

La doble horizontalidad del representar.

En la escena final de *2001, a Space Odyssey* (1968), Stanley Kubrick siente la necesidad de expresar el fin del viaje argonáutico del astronauta David Bowman y para ello diseña una de las más certeras experiencias de la imagen moderna: sobre un plano-contraplano, un sueño alucinatorio de imágenes deshiladas hacen que el ojo del viajero vibre, se agite, casi se desvanezca frente a la experiencia de la representación, frente a unas imágenes seriadas por un sistema al que no es posible oponer ninguna contrapartida. No existe ya visión clara y distinta, sino una percepción bastarda, compuesta por mezclas espacio-temporales, por la diferencia entre espacio y tiempo, por la velocidad. Nuestro siglo y nuestra modernidad han interpretado mediante testigos artísticos esa experiencia de los límites en los que toda imagen persiste, de quien quiere comprender un espacio y tiempo ya no extáticos, sino en perpetuo cambio. A esa metamorfosis veloz del mundo hay que unir una segunda: la contrapartida de quien mira, la certeza de quien observa, que ha sido también difuminada. A la multiplicidad de un mundo en cambio tecnológico corresponde el relato de la multiplicidad psicológica, perceptiva, corporal del observador. El ojo que vibra. Dos movimientos enfrentados a tal velocidad que no facilitan las detenciones y reducciones a los que estamos acostumbrados en la estética clásica. Estas páginas intentan narrar este encuentro que define la mirada moderna; intentan hablar sobre el vértigo de la

representación, apoyándose en la concepción más tradicional de las imágenes. Una estética basada en el punto de vista como lugar de contacto de una conciencia, en bucle sobre sí misma y devolviendo así unidad a las percepciones, con las diferencias que tienden desde este instante a simular unificaciones móviles, pragmáticas, de los datos de la sensibilidad, propone la existencia de dos niveles horizontales. Una primera delimitación se situaría en el horizonte de la muerte, el acontecimiento insospechable, donde las certezas terminan y es imposible toda diferencia en cuanto ya no es posible llevar nada más allá, donde la posibilidad se abre por completo configurándose como movilidad infinita, *posibilidad de la posibilidad*. Éste es un horizonte escondido, donde lo inminente se confunde con lo que es posible presentar, reino de la indiferenciación o *afuera absoluto*. El segundo horizonte correspondería etimológicamente a lo que es posible presentar como delimitado, habitando y generando una línea simbólico/problemática mediante la construcción y lectura de la imagen, del lugar del pacto temporal entre posibilidad abierta y presencia definidora. Como tal, su función es hacer presente aquello que escapa a toda definición dentro de lo finito, conservar la esencia abierta en las presencias, que tienden en esta función a declarar su tensión a representar lo escondido, detrás de lo representable y aun de lo pensable. Desvelar la luz mediante figuras que a la vez permitan la opacidad, necesaria para que los objetos que atienden a un sentido que los excede puedan ser presentados a la vista. La oscuridad extrema del primer horizonte, la muerte literal, tapada por el segundo, es semejante a una luminosidad extrema, como la luz pura y la oscuridad pura serían esencialmente idénticas. La imagen, como charnela que posibilita la habitación del mundo construye su figura paradójica en este giro –luz, sombra, oscuridad– que debe construir para el *horópter* (para quien crea un punto de vista en el cual comprende la apertura del primer horizonte), su primera inminencia que llamaría a presencia el pliegue de indiferenciación luz–oscuridad en la cual se construye la indiferenciación extrema del segundo. Las relaciones primeras de este punto de definición –donde se sitúa quien mira– serán con objetos que en su multiplicidad quieren congregarse en un primer lugar de unidad: la imagen, para desembocar en la llamada al desorden absoluto de la muerte (orden absoluto al mismo tiempo), como espacio–tiempo donde todas las posibilidades se producen simultáneamente. Lo simultáneo y lo instantáneo serán las dos formas de autopresentación que el espectador inmóvil en el punto de vista conjuga como instancias semejantes, aunque antagónicas, de aparición de las dos fuerzas en conflicto: la expansiva, que tiende a desdibujar lo separado, y la contractiva, donde la unidad tiende a concretarse mediante detenciones. El desarrollo paralelo a la tierra de las líneas móviles de definición de un territorio desde un punto de vista, posee una contraposición en la verticalidad que crea la sistematización que supone proponer un lugar de concentración. Desde la asunción de la verticalidad, primera definición plástica de la vida como aquello que se opone a ser asumido por lo *ctónico* y que se resiste a acumularse en ello, lo vertical –aquello que va a la cumbre– se convierte en vértice, lugar de rotación de lo real, lugar de confinamiento y definición del mundo. La pareja vértice–vértigo queda asumida en la figura del conocimiento que transforma a la figura del *horópter* en una substancia inquieta, que debe crear cumbre en lo horizontal por medio de las imágenes para poder atisbar las inminencias sucesivas que los horizontes ocultan. La pareja de

conceptos en movimiento es la de aplazamiento, como creación de diferencias – etimológicamente la similitud es reseñable– y el emplazamiento, la situación o disposición de un centro para el pensar.

En la composición de distancias de un componente al que definimos por obstrucción a la mirada, por contraste cromático con el fondo y situación tacto–espacial, se establece un punto fijo donde esas recurrencias encuentran contrapartida. Si definimos la esencia del objeto como su movilidad, separada de las abstracciones o violencias metafísicas que suponen su esencialización, las cuales promocionan a la vez nuestra capacidad de conocimiento, la contrapartida generada en el sujeto también corresponde a esta movilidad. Mediante la introducción en el logos filosófico de la *duda* (doble especular), el sujeto ya no está en la base de la sujeción de los fenómenos. Se produce el vértigo, tan común a las figuras de nuestra modernidad, y que podríamos definir como una variación doble, simultánea desde el objeto y el punto de vista, que supone una presentación o antesala de la variación infinita, desde infinitos puntos de vista al tiempo, en la que se presenta lo real. Cumbres de desvelo, pero cumbres soportables, que lleven la inquietud a efecto y proporcionen sosiego en la movilidad del deseo, en la exacta definición de la quiebra que nos sería insoportable. La tendencia a la sistematicidad proviene de esta combinación de distancias entre horizontes y vertical, de giros mesetarios y proposición ficticia de cumbres. Aplicando a la imagen de giro que seguimos, las fuerzas de atracción y expansión se transforman en la sistematicidad, en fuerzas de convergencia de datos y de control de la diversión (doble), divergencia o diversidad de éstos. En el horizonte, como respuesta, encontramos la amplificación del punto de vista propuesto como centro, vértice de la mirada y vértebra del cuerpo, génesis a su vez de vértigos, hacia una tensión acumulada de puntos que esconden y al tiempo revelan una inminencia simbólica. En ella el cielo y la tierra parecen pactar en algunos paisajes, confundirse en otros, diferenciarse con una nitidez humana, aclarando siempre la naturaleza escindida del observador al comparar la distancia de separación con lo imposible de conocer directamente.

Nos acercáramos a una nueva descripción de horizonte, al decir que es una ampliación en la forma de conocimiento, en la forma de aspiración y de configuración de las ideas de una persona o de un grupo de personas, una tentación a ser sobrepasado, como quiere la definición que Bataille propone para el límite, el *horos* griego que presta raíz a la definición aquí defendida. Establecida la distancia y la necesidad inquieta de superarla, los sistemas de construcción de cumbres para la mirada del hombre semejan *horizontes artificiales*. Si ampliamos hasta lo artístico el uso astronómico de este objeto, para el que la mirada es un espejo mantenido horizontal empleado para observaciones experimentales, hasta la necesidad de doblez, de pliegue mimético de las apariciones mantenidas en tensión, lo que ellas no pueden contener o circunscribir, como en las antiguas disputas iconoclastas, sino imprimir como ausencia, en la realidad de la *homoiosis*. La disputa clásica entre iconoclastas e iconóduos se fundamentaba en la confianza, en la capacidad de las imágenes para encerrar o representar el misterio del mundo, el más allá divino. El aprisionamiento del rostro y la diferencia entre grabar (*graphein*) y cercar (*perigraphhein*), expresa la

característica de definición espacio–conceptual de los medios de representación (Baudinet, 1989, 153). La *hemoiosis* como concepto puede ser actualizada en este punto de nuestro estudio a través de las palabras de las *Antirréticas* de Niceforo el Patriarca, que explicitan la diferencia entre inscripción y circunscripción:

«Tanto y tan bien que hay circunscripción cuando hay perímetro y determinación de un objeto contenido y definido, o bien cuando existe delimitación de una cosa dotada de comienzo y de movimiento, o también cuando se da comprensión de un objeto de pensamiento y conocimiento. Lo que no entra en ninguna de estas categorías es incircunscritable» (Baudinet, 1989, 160).

El uso experiencial de objetos, disposiciones, movimientos o pensamientos conforma la gradualidad que este contacto de necesidad entre horizonte y punto de vista disponen. La relación es conflictiva, pues la hemoiosis que produce no es una identidad completa –lo que supondría una desaparición de las distancias– sino un parecido formal «que indica una dirección de la mirada y no un lugar de reconocimiento» (Baudinet, 1989, 153). El observador pasa a ser testigo de una dirección, y como ordenador del transcurso secuencial de los acontecimientos, comienza a configurar una historia de los hechos, como señala Rocco Ronchi al recordarnos la coincidencia en la raíz de historia de los sentidos de *id > ver*, ser testigo e *historie >* indagación, búsqueda, investigación (Ronchi, 1996, 5 ss.). Los objetos arrojados hacia la historia crean las huellas o los vestigios a seguir para configurar el mundo en un orden relativo. El espejo como símbolo de este horizonte artificial, colocado contra el ojo, dobla las presencias creando una nueva realidad, paralela a la vez que más elevada espacialmente que la actual. El ojo recibe de este uso una nueva figura, recibe la herida al ser tachado, rasgado por este juego de espejismos que circulará entre lo congelador del reflejo y lo aleatorio del *murmullo*, la alucinación de presencias que siempre se muestran a distancia y que comportan ruido sobre la claridad de lo perceptible, introducción de desorden o desmesura. Los materiales se disponen como escalas que deben ser arrojadas y que por ello deben poseer una entidad fantasmática, *membranosa*, sólo existente en cuanto separa, sólo posee identidad dentro de la relacionalidad que quiere expresar, y expresan sus diferencias de organización en relación con los efectos de asalto, a la *trانشhorizontalidad* que propugnan, a través de las funciones de diferenciación y sistematización que los constituye internamente –como lenguajes– y de las asunciones de indiferenciación que deben salvaguardar, para que su tensión se encuentre siempre desplegada hacia lo no contenido en ellos. Tienden la unificación necesaria al referirse a esta doble horizontalidad, pero en ella nunca encuentran el sentido acabado, completo, la explicación última de sus pasos, ya que si el movimiento sucediera de esta forma determinada, los lenguajes perecerían en el enfriamiento y el horizonte desaparecería al ser algo ya visto, ya determinado. El horizonte es móvil, conjunción de puntos vistos desde otro, privilegiado por el pensamiento que tiende a la identificación en la unidad, prometiendo un más allá siempre invisible, siempre renovado en su ilimitación constitucional.

La imagen, como presentación de lo eternamente inminente, de la promesa rota del horizonte, imagen dividida según las especificaciones del problema concreto que quiera

dilucidarse y de las virtualidades perceptivas que despierta, es en ese dividir *membrana*, en cuanto sólo en esa repartición de las cargas surge la presentación de un algo que sobrepasa la pura fisicidad de los medios presentados, haciéndolos atender al suplemento que les acompaña, a su membranización en cuanto desrealización en la promesa fantasmal de lo no contenido e incontenible en ellos. Materiales que en esa estrategia de *diversión* como plegado, que llamamos arte, son distraídos en favor de un más allá del horizonte nunca presente, siempre con sentido. Un más allá que siempre es un abismo, el lugar donde ya no existen referencias, donde el espacio y las distancias se presentan sin relación: «La primera respuesta al abismo es el vértigo. En el vértigo somos presas del espacio todo, él mismo caído en el abismo de una desbandada universal y en torno a nosotros» (Maldeney, 1975, 150). Oculto en la respiración y en la explicación que los manuales dan de ella, se encuentra un conflicto doble: la oxidación u oxigenación de la sangre que es fin de la hemoglobina y medio, puente, transvasadora de oxígeno a los tejidos. El momento en que lo exterior se convierte en carne y sangre es lo que conocemos por *ósmosis*, literalmente, el empuje de, en este caso, un gas, para traspasar una membrana plasmática y hacerse cuerpo, instante abstraído del tiempo e imagen del tiempo mismo en el que el exterior o la materia se hacen abstruso, es llevado a lo escondido, replegado en el tiempo interior de la duración bergsoniana. Según Bergson, el cuerpo es un conjunto de costras resistentes, de pedazos de materia detenidas en un periodo de tiempo por un filtro tenaz. La Sensibilidad, tal como Kant nos la presenta (*KrV* A 19, B 33), es un término de relación para esta figura, punto medio o membrana golpeada por las sensaciones que proceden de los fenómenos, traspasada por y de su materialidad. Desde esta paradójica membrana los fenómenos serán *organizados* —hechos órgano u organismo— por el entendimiento. Espacio y tiempo son el tejido imposible de esta membrana, las figuras del conflicto, escisión perpetua en la que el cuerpo no alcanza jamás equilibrio, despedazado y creado por este tránsito. Dos caras, en el conocimiento «sensación» y «concepto» o «intuición y pensamiento», unidas y siamesas en una misma forma que toma prestada su materialidad de la torsión que enfrentan estas dos infinitudes y las configura como punto en movimiento. De uno a otro infinito, su encuentro sólo puede ser una figura que genera una violencia sobre los hechos, como la de una cinta de Moebius, dos perfiles reunidos por el conocimiento. La membrana plasmática en la que la sangre se reúne con el oxígeno posee el mismo tipo de inmaterialidad o de existencia prestada, sólo existe si el exterior permanece, la desaparición de uno de los términos sería también la de su medio. Cada figura se encuentra fuera de sus goznes, el oxígeno tendido hacia la hemoglobina, separada a su vez del aire por la selección molecular de la membrana que al tiempo procura la desaparición de los compuestos tóxicos, nitrógeno y ácido carbónico, para que realmente es(x)piremos muerte, expulsemos el peligro. *Aire fijo* es la curiosa denominación que la química antigua daba al ácido carbónico, en el que la petrificación, *la completa inmovilidad*, como gustaba repetir Pascal, es la muerte.

La pintura es la llave de la mirada, una de las más veraces estrategias de disminución de la intensidad de los materiales que propone esta asunción, llamada de lo presente a lo oculto, mediante los medios de la bidimensionalidad. Imagen reducida a lo plano y sus medios, asociada en el fresco a los soportes de la habitación, techo y suelo —protecciones—

y que desde el viaje de su concepción tectónica a su moderna presentación como cuadro, nos proporciona una trayectoria para la escritura de la aventura de la mirada moderna. Aceptando que la mirada es el órgano privilegiado para el primate defectuoso y antinatural que somos, la pintura es la realización máxima del entrecomillado de esa función, su máxima puesta en entredicho. En «comillas» también trasluce el sentido membranático: todo objeto es, al tiempo, lo cortado y la cortadura, la voz media entre el acto, la acción y el vacío que se construye entre ambos momentos. Los datos inmediatos de la conciencia por vía visual, la luz que se concreta en diferencias cromáticas —semiopacidades— y que se abstrae hacia la opacidad de su integración consciente, en líneas de profundidad en primer caso, en diferencias objetuales de fondo y forma en un segundo periodo, para formular la relacionalidad de un mundo al asociarse a la perspectiva cultural, de la memoria y el lenguaje. El camino de la pintura coincide con el camino de la dificultad frente a lo habitual, que tiende a sofocarnos en la inconsciencia. Es, por negación entonces, búsqueda de una conciencia más alta a través del reflejo que ésta produce en los materiales *provocados* al frente, al igual que en la relacionalidad que ellos pueden provocar en otra mirada, en otra lectura de disposiciones materiales, dispuestas hacia el diálogo como casas que desprenden humus para la inquietud y la pregunta. La relación es, pues, determinada para el arte por una referencia continua a los datos primeros de nuestra conciencia y, desde ellos, de nuestra concepción del mundo, pero devueltos y reintegrados en bucle, ya que percepción y lenguaje son co—originarios. Desde esta perspectiva el arte posee un poder determinante en los cambios de concepción de los ordenamientos posibles de lo «real», pues abarca y crea la pregunta en su arco máximo, tiende fundacionalmente hacia ese momento, y así podríamos también hablar de una característica *artística* en filosofía y religión, o hablar del arte como una de las más completas y complejas formas de pensamiento, al utilizar las figuras más flexibles para el análisis de las concepciones del mundo, como observamos cuando reconstruimos la forma de pensamiento de una civilización perdida a través de un fragmento de su arte. La capacidad de concentración de un poema, de un ídolo o de una máscara para representar el ideario colectivo de un pueblo, son prueba de este poder de resumen, como defendemos ahora, constitutivo de la esencia primera del arte, generador del recorrido que abarca desde los datos iniciales de la conciencia a los más ocultos de la memoria de la especie.

El primer paso de la pintura, como proceso de reducción fundamental de la mirada del que se han suprimido la ambientalidad que determina en algún modo la arquitectura y la escultura, así como el movimiento que caracteriza a las formas de la presencia real, tanto como a sus parientes cinéticos modernos, será el extrañamiento ante la presencia de la luz desnuda. Por supuesto, un camino. La circularidad de un recorrido que se plantea para que una vez paseado sea la condición de la movilidad la que modifique las perspectivas sobre cada punto y sus relaciones. En el principio la luz, invisible si no es a través del recorrido que la *extraña*, haciéndola ausente, y desde esa distancia creada o ganada con artes, permite una vuelta a un comienzo ya modificado. Las detenciones crean en el extremo, la oscuridad, y en segundo término, su combate con las goetheanas semisombras del color. En el principio, sin posibilidad de ser alcanzada, fuera del sentido étimo de percepción (fuera de alcance)

se encuentra una luz incolora, pues precede a todo color, a toda objeción. La línea y el poder de diferenciación que ella conlleva, se asimila al choque de esa luz que se difunde, que se propaga «sin resistencia ni pérdida»: «La identidad de la imagen y el movimiento tiene por razón la identidad de la materia y la luz. La imagen es movimiento como la materia es luz» (Deleuze, 1983, 92). Este fenómeno natural básico, de excitación y respuesta, es una manifestación, para Goethe, de la separación y el contraste, la mezcla y la fusión, la exaltación y la neutralización, la adición y la distribución, es la gran y primera instancia distribuidora, la que señala las diferencias al crear líneas que delimitan la posición y disposición de los objetos en nuestro enfrentarnos constante a ellos. La primera gramática depende de una *deíctica* que nos enseña las distancias *hasta* los objetos, para deslizarnos mediante el reconocimiento inmediato y sutil de las gradaciones de color que el aire introduce entre los objetos, en la distancia y (o)posición que guardan entre ellos. Al igual que el aprendizaje de un idioma comienza por el establecimiento espacial de las diferencias, un sistema relacional demostrativo, esto/aquello, yo/él, comienza por nuestra propia movilidad e in/dependencia con respecto al exterior. El dibujo nacería en este paso, como una abstracción de esta territorialización, de los poderes de definición de la pintura reducidos a la calidad de contraste del color. Los objetos, descritos por una línea son representaciones de su capacidad de ser o estar separados de un fondo: la línea representa la paradójica membrana que diferencia y une, la asunción del color en el recorrido humano del trazo, memoria de un movimiento provocado.

La figuración visual plana nace en este extremo que aclara el dibujo, como pretensión humana de concebir una representación pura de la luz, mediante la fijación química – seguimos aún la *Teoría de los colores* de Goethe– de la fugacidad de esa luz invisible. En su término, es una representación *ritualizada* del comportamiento de nuestro conocimiento en relación con la luz, la preparación experimental de probetas de luz lenta donde pueda observarse la acción de lo peligroso en cuanto inexperimentable. En este punto la pintura tiene que ver con la visibilidad, con la substancia que la luz presta para que el proceso de percibir sea posible, y para que las separaciones originales, los juicios, comiencen. Pero también tiene relación la pintura con el hacer posible la visión, ya que los procesos de relación que plantea son paralelos al conocimiento; nuestra capacidad experimental de entender las relaciones que nos exceden, en cuanto presentidas, es hacerlas patentes, sentidas, asentadas en una configuración experimental de materiales arrojados para adivinar y dominar el mundo que se crea en este acto.

En el fondo de todo deseo humano hay una necesidad de unificación como huida de la multiplicidad cancerosa de los fenómenos, en los que deberíamos habitar sin guía de la reflexión, si la facultad de unificación que las imágenes que lanzamos como bastones para indagar las esencias de la realidad no nos cubrieran. El afán de negación, la negatividad hegeliana, es la fuente del proceso por el que podemos acogernos a una astucia con la que terminar nuestro poder y violencia de extracción de datos de la realidad, como hacemos de ella una morada. La imagen percibida tiene su fundamento último y primer momento en la *capacidad de reducción*, seguida de una concreción relacional del hecho sesgado hacia

una posible línea de desarrollo; el mundo reducido a su mapa para evitar que nos perdamos en sus devaneos, mucho mayores de lo que –literalmente– pudiera imaginarse. Anhelos fáusticos y desmesurados –fuera del alcance de lo humano si no fuera lo humano ese estar fuera de sí continuo– por inmortalizarse a través de las presencias y compañías de lo otro; inmortalidad prestada a cada una de las presencias que se intentan salvar de lo cambiante para descubrir en ellas asideros, figuras –la *idea* platónica sería su arquetipo de alejamiento hasta fuera del mundo– con que comenzar la apoteosis de aquello que soporta y sobrevive en la intempestividad y alocalización. La imagen debe conservar su fondo jánico y paradójico, por un lado salvando la multiplicidad de las apariencias, que son tomadas en consideración y creadas en su diferencia por el poder de expresión de lo individual que duerme en el arte: tentación del instante, creación de la diferencia específica de cada hecho, construcción de la individualidad insobornable por la tendencia tranquilizadora de su inserción en algo que la sustente, que permanezca tras su carga de devenir descompuesto, que no encuentra cuerpo en el cual detenerse y convocar duración ficticia. Salvar los fenómenos mediante su inserción en entidades manejables y a la mano, sería el fondo técnico de todo intento de reducción asociado a imagen. Su reversibilidad procura desde su uso marcado por la concreción de algún poder, hasta el desvanecimiento en ella de cualquier tentación de intencionalidad. En cuanto reducción de una multiplicidad de engaño y peligro a una unidad controlable, configura la creación de un valor, según el criterio que la lectura de Nietzsche hecha por Heidegger confiere a éste, un punto de vista. Y desde él puede crearse –creerse– la apariencia sistemática del mundo, en el que se pliegan los aspectos posibles, infinitos, de los fenómenos, hasta la imbricación de las posibles relaciones con uno de ellos centrados por una decisión o primer corte de valorización. Como en cualquier relato mitológico, es la pragmaticidad del valor el que constituye el fundamento de su creación y perdurabilidad. Por mitológico entendemos, desde la creación paradójica de cada imagen, atendiendo a la presencia constante de un fondo reversible, la creación de una serie de conexiones que posibiliten un relato globalizador, desde el que se tienda a explicar la totalidad y ordenación de los puntos del horizonte, que no debemos olvidar, corresponden al desarrollo de *una* mirada sobre una serie compleja de fenómenos, que, lejos de ser cómplices prediscursivos de nuestros fenómenos, aparecen en cuanto tales en el instante de ser observados, ofrecen sus aspectos al convertirse en espectáculo. «Es necesario concebir el discurso como una violencia que hacemos a las cosas» (Foucault, 1970, 44), y esa violencia es interesada, posee un ser intermedio que la direcciona para convertirse en un apoderamiento, o generación de poder, sobre la realidad a través de sus imágenes. Técnica y arte, unidas en su principio como medio de afianzamiento del conocer sobre el medio, comparten esta función, «mágica» en su esencia, de sustitución de lo real por su imagen. Para el pensamiento mitológico, tal como lo define Cassirer, se produce una adecuación absoluta, sin fisuras, entre la cosa representada y lo que la cosa «es» en realidad (Cassirer, 1923–29, II, 63 ss.). Poseer la imagen, al igual que poseer la capacidad de crear imágenes, es una forma de control sobre el transcurso imprevisible de lo real.

Las características de la imagen, tal como se esbozan hasta este momento, vendrían dadas en primer lugar por la movilidad metafórica que produce, en el devaneo entre el ojo

y el espacio abierto por él. La imagen es en esencia viaje o comunicación de extremos, sus figuras míticas serían las de Caronte/Hermes, psicopompos fúnebres que ponen en comunicación los trayectos entre dos mundos, habitando exactamente en la grieta que no puede cerrarse, y que conserva el atractivo olor de la enfermedad (como en el caso de Filóctetes). Poner en contacto las dos orillas de lo hendido mediante una estrategia que arroja materiales y los ordena precariamente, es el caso de la artificialidad artística, que tendría su contravoz en la observación desinteresada, la interiorización de la naturaleza y de la propia percepción en las religiones menádicas. La figura media que navega por este río de separación produce reverberaciones de lo incomprensible, del más allá del horizonte sobre el que quisiéramos —estamos obligados a— alzarnos, reflejos que como membranas proporcionan el campo osmótico de la comunicación entre lo mostrado y lo oculto, base de la comprensión *simbólica* del conocer. El reflejo es identidad *quiasmática* entre lo distinguido en los cortes del conocimiento. El reflejo, la imagen y la demora que ésta proporciona sobre la velocidad infinita —relación sin medida ni *ratio* ente tiempo y espacio— de lo alejado de la posibilidad de conocer. La demora y la doblez del arte: multiplicación no facsimilar sino creativa del mundo, aumento de este mismo mundo con el lenguaje al que está unido y que en nuestra más cercana modernidad, previsiblemente anunciada desde principios de nuestro siglo por el giro lingüístico y la retórica nietzscheana, toma la entidad de una nueva naturaleza que, al reflejarse a sí misma, asume la disposición en bucle que funda nuestra desconfianza en el lenguaje, al disminuir la convencionalidad irreflexiva sobre su papel, tomando su misma condición de posibilidad como una de las preguntas radicales de nuestra civilización moderna. Cuando aumenta la autorreferencialidad de los signos disminuye su capacidad de explicación o de comunicación con lo eludido en y por ellos. De esta forma podrían analizarse las obras de Cézanne, en las que lo representado es ante todo la capacidad representacional de la pintura. El *work-in-progress* joyceano cambia sus personajes naturalistas por el más radical del lenguaje, aventuras y aperturas de las palabras, serían las sentencias que influyen con una vitalidad maligna en nuestra cultura. El ojo se siente reflejado en el horizonte artificial que, con el nombre de arte, es utilizado para ver más allá. Es a sí mismo a quien mira, como figura creada en ese mismo mirar. La reacción es evidente y moderna: vértigo.

La capacidad de unificación de materiales dispersos, diversos y heterogéneos, conduce a las posibilidades de control técnico sobre las esencias que se suponen más allá de ellos, la capacidad de percepción vuelve a coincidir con su aspecto étimo de captura. Desde la conciencia de una mirada *háptica*, en la que no existía distancia entre lo observado y lo real, que debía plantearse el problema de asimilar la capacidad táctil como la que nos produce mayor grado de certidumbre espacial, hasta la visual, asediada continuamente por la duda, los fantasmas, espejismos, sueños... nuestra modernidad ha pasado a una asunción de la duda cartesiana en la que la visión no es más que una imagen de aquello que al presente podemos o no conocer. Según arcaicas teorías de la *hapticidad* —introyección y extroyección luminosas— que planteaban el contacto físico de las partículas que objetos y ojo emitían (la celebre frase de Kepler, *Ut pictura, ita visio*, que muestra el engaño óptico último sobre el que la imagen descansa), la imagen abre nuestro desconocimiento e

inseguridad sobre el mundo: es decir, la imagen ya no corresponderá con exactitud al original. Descartes, cuyo *Discurso del Método* como establecimiento del sistema de la duda sobre la capacidad del conocimiento, auxiliado en último término por el salto irreflexivo de la fe, fue publicado en 1637 como prólogo a su *Dióptrica*, es el antecedente más claro de la asunción de esta duda como método racional por la filosofía kantiana. El sistema de formación de la imagen, o de captación última de las estructuras de presentación de ésta, será nuestra forma de relación con un mundo del que poco más podemos saber *en realidad*. Durante siglos el ojo ha sido objeto de privilegio en nuestra relación con el aparecer y lugar de estudio de toda relación, desde la perspectiva, óptica, psicología, teoría del conocimiento: quizás por la preeminencia física del canal procedente de nuestra situación erecta y que ha configurado a este órgano como el de mayor complejidad morfológica, que posee en el medio óptico dieciocho veces más neuronas que en el canal acústico, todo ello alimentado por la predominancia de la enculturación por la lectura y los medios visuales. El resto de los canales sensitivos se reparten un escaso diez por ciento del material informativo, que suplementan con una mayor ambigüedad en los datos y una mayor capacidad de evocación de contenidos no clarificados por la diferenciación intelectual, lo que ha hecho que construyamos el sistema del arte con relación a la diferenciaciones visuales, a la llamada sinestésica desde ellas a los componentes excluidos por la predominancia de esta mediación, a la vez que el olfato, el gusto, el tacto y el resto de los sentidos han sido degradados a un estadio inferior, cuando no obviados casi en su totalidad en la construcción de lo cultural. La relación clásica que establece Proust entre la memoria involuntaria y la evocación por parte de sonidos, olores, sabores o epifanías visuales, en lo mínimo serían un claro ejemplo de ello. En el pensamiento occidental, la pregunta por la visión ha sido desde los griegos una investigación por la certeza en el proceso de conocer, una instauración temporal de verdad que ha de esperar hasta la revolución científica del XVII para regresar al escepticismo de base, a la relativización del percibir y de la validez del conocer en que nos encontramos. Los campos etimológicos relacionados con la visión determinan una estructura completa de ordenación racional de los datos: la raíz indoeuropea *id* hace coincidir lo histórico con la idea, procedente de la visión (*vídeo*), a través de la imagen (*eidola*), al igual que la raíz *spek-* reúne las ramas de la capacidad reflectante o reflexionante de las imágenes con lo real en *espectáculo*, *especulación*, *escepticismo*, etc. Todas las teorías de la luz lo serán sobre el abismo perceptivo y más exactamente sobre los puentes que la razón dispone sobre él al nombrarlo como herida.

Hasta la llegada de Kepler, las teorías del ojo van a desarrollarse sobre la certeza del tacto, sobre la necesidad de que éste sea completado por el tacto para procurar seguridad perceptiva, al ser su naturaleza cambiante en sus componentes. Tamaño, color, distancia, forma e incluso cualidad dependerán del punto de vista, y necesitarán de la objetividad que el tacto ofrece al utilizar como centro e instrumento la referencia al propio cuerpo para formar una sensación que permanezca, capaz de formar substrato, constancia para la percepción y confianza en lo real. Deleuze, al recuperar el término *háptico* –*sustitución de óptico*, *formación del griego haptó*, tocar–, reivindica en la obra de Francis Bacon esta capacidad de formación intersensitiva, y en definitiva, de seguridad en las correspondencias

que se nos muestran, y que es la base de los más primitivos tratados sobre la luz: la visión es ante todo contacto real entre el ojo y lo percibido, sistema que se pliega y ofrece a un ojo ampliado en mano, tacto sutil del color, la textura, la movilidad, la sinestesia. Como antecedente de esta posición cabe citar la articulación de los conceptos de distancia óptica en la obra de Adolf von Hildebrand, quien en su obra de 1893 *Das Problem der Form in der bildenden Kunst (El problema de la forma en la obra de arte)*, asociaba a la pareja cercanía/lejanía, entendida como tacticidad/perspectiva, el conferir unidad a las imágenes que en la sensación más cercana son menos comprensibles. Wölfflin tomará esta idea en sus *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Conceptos fundamentales de la historia del arte, 1915)* como afirmación de la polaridad lineal/pictórico, demostrando en ella la primacía de lo visual sobre la percepción táctil, la que suponemos de mayor cercanía y por tanto prensil o absorbadora del objeto, la que produce la captación más completa de éste. Para Wölfflin, el arte, en este punto de predominio, detecta la primacía del aparecer sobre el ser, la necesidad de distanciamiento para la percepción y la cognición del mundo, producido mediante una ascensión gradual, que desde lo físico y erróneo –la múltiple «redondez corpórea»– del tacto llegará a la unificación perspectiva, desde un único punto de vista, que tiene en la figura de lo plano su componente central (Wölfflin, 1915, 57–65). Podemos retrotraer la revitalización del problema de la unificación, la certeza visual y la *hapticidad* hasta su aparición en el pensamiento griego, para determinar la búsqueda continua que las relaciones entre visión y verdad han determinado como *historia de la mirada*.

Si algo se persigue, fáusticamente, en estas páginas, es vislumbrar algo más allá de las imágenes concretas, mediante las cuales se han articulado las distintas decisiones artísticas, su composición en un *dispositivo relacional*, que debería identificarse con una imagen desprendida de toda concreción, aunque alejada de todo intento trascendental; definir el espacio intermedio que cada presentación concreta produce dentro de los distintos territorios artísticos, como puesta en dirección o en relación de las invariantes que las distintas imágenes han provisto. Pero la pregunta, con la que se abren estas páginas, sigue o debe seguir abierta ¿qué es una imagen? No existe una característica central en la imagen, a no ser que se tome la capacidad de salvaguarda de apertura de los sentidos, la multiplicidad virtual que procesa en cada objeto al convertirlo en espacio de plegado del mundo, como un lugar concreto. Siguiendo a Jiménez (1989, 195), se ha comenzado a definir la imagen como una instancia previa a todo desarrollo, sobre el que se fundamenta la posibilidad de conformación de sentido, en el que debe ser incluido también su capacidad antropológica. La imagen precede a la formulación del hombre, aun es su garantía, la posibilidad de su constitución como un plexo de conciencia que irradia y produce el movimiento que se identifica con lo vital. En su doble movilidad constitutiva, se sitúa en las fronteras de lo inhumano, en el horizonte hundido por lo irrepresentable, lo que excede cualquier frontera y sólo es sentido como inminente. Evidentemente, esta reflexión ha de producirse en las fronteras de un siglo caracterizado por un agrupamiento ecléctico y destructor de toda configuración direccional o moral para el uso de las imágenes. Las herencias de Plotino y de San Agustín, sobre las que descansan las reflexiones de Hegel y Schelling, y por ende, las estéticas de Heidegger, Sartre y Adorno, deben seguir siendo revisadas en cuanto

imágenes que *dan que pensar*, según la definición de Deleuze. Para los primeros autores citados, la imagen es una figura transversal, moralmente direccionada según las divisiones platónicas de alto y bajo, pero que debe ser comprendida desde la experiencia luminosa que la atraviesa. El simbolismo cristianizante de la luz es la base de esta caracterización separada por dos polos que se comunican en un juego de reflejos: el hombre es un reflejo de la luz divina, el *resto* o la memoria de la caída *por* la luz. El sistema de construcción moral cristiano tiene un sentido claro de dirección, al identificar la fuente de la que emana la energía de la luz en el cosmos ordenado con un único punto. El sesgo pedagógico de su estética es el que define como función única para la imagen ser el movimiento que conduce hacia ese punto. Todo varía si aquello que debe ser realizado como fundamento de dirección, la figura de Dios o la totalidad, se considera a la vez una creación humana. Todo cambia si la idea de totalidad es analizada desde la razón, o si se considera que la figura de dios no existe más allá de la creación humana. Este vuelco fue considerado la mayor desmesura bíblica, la promesa por la serpiente al hombre de ser como Dios, ejemplificada en estas páginas por la *hybris* fáustica. Si Dios es una imagen del hombre, o si los papeles puestos en relación por la tradición estética son intercambiables, nos encontramos frente al reflejo de un reflejo, frente a una imagen especular que derriba toda perspectiva dirigida desde o hacia cualquier punto. El proceso romántico de crisis, desde Goethe y Beethoven hasta su conclusión por Nietzsche o Webern, es la narración de esta *autonomía en las direcciones*, de esta especularidad o liberación mediante la imagen. Nuestro siglo vive y ha desarrollado esta situación que circula entre la autonomía y el autismo. Si los extremos en comunicación pierden su capacidad de situarse como entidades substanciales, lo que resta es el proceso que los comunica, la pura relacionalidad, la multiplicidad que la salvaguarda, la imagen como garante o motor de este *doble* movimiento, de este baile de fuerzas vital. Para Hegel la *relacionalidad* es ya el secreto de una construcción sistemática, todo pertenece en él al movimiento de la contradicción, evitando la linealidad cronológica del origen mediante la asunción de una simultaneidad topológica, en el que todos los acontecimientos dependen de su posición contradictoria en el juego de relaciones. La reinterpretación de la categoría aristotélica de relación, sitúa una visión del mundo a la que hay que añadir, además de que todo pensar sea una nota al pie de página en los escritos platónicos, la deuda que estos mismos tienen con el pensamiento pitagórico. San Agustín resuelve mediante un sistema numérico-rítmico el proceso de comunicación de este orden, donde dos polos se interrelacionan, jerarquizándose. Para el sistema hegeliano, la subsistencia de los extremos comienza a poseer una subsistencia neutra, tal que el valor de cada uno de ellos se produce solamente en referencia a su contradictorio o correlativo, generando en ese diálogo agónico una unidad superior. La intermediación o el literal interés –ser intermedio– cobra especial importancia. Ya no es la *dinámica* del proceso lo que resulta característico, en cuanto en ésta, como en la metáfora, subsisten los términos puestos en relación, sino la *energía* en la que se deshacen los polos y que en su infinito deshacerse y componerse crean toda posibilidad. Subsiste tras este gran vuelco, no la realidad ni el proceso de percepción de ésta, no la apercepción como formulación de la identidad, sino la *correspondencia simultánea de todos los puntos*, un vuelco perspectivo que obliga a toda imagen a estar

extrañada, fuera de sí. Subsiste el vértigo y las decisiones pragmáticas –detenciones que hacen eficaces los sistemas de conocimiento. Subsiste, por encima de las imágenes parciales, la *imagen* como categoría inmanente–inminente que resguarda el juego paradójico de apertura y cierre, de movilidad bifaz, de muerte y vida. La lectura de cada imagen parcial surge como el estudio de una instancia antropológica, que debe saltar hacia más allá de lo imaginado o imaginable del hombre, en cuanto el hombre y su reflejo constituyen una detención en este juego–flujo energético, un *pacto de habitabilidad del mundo*. La antimetáfora con la cual Deleuze define la objetividad cinematográfica aplicada particularmente al cine de Pier Paolo Pasolini, es la observación de este proceso de conformación, desde un punto *exterior* al que el juego especular tradicional está acostumbrado, por ejemplo, en el relato hombre–dios. La nueva objetividad que Deleuze encuentra en el medio cinematográfico, permite observar la velocidad de los intercambios, relaciones y acontecimientos, desde otra distancia diferente a la subjetiva. Formula, con ello, un ojo disuelto en la misma velocidad que se pretende observar. Este intento –imposible sin admitir disoluciones casi místicas– produce no obstante una leve variación de todo el sistema de percepción, una mirada transversal que intenta encontrar un punto diverso de observación, enfrentado al de Husserl, quien sigue manteniendo la substantividad de lo subjetivo. Volviendo a la imagen especular, tan común en San Agustín, surge para el pensamiento moderno la siguiente paradoja: si Dios es una imagen del hombre y el hombre una imagen de Dios, estos dos espejos enfrentados dan idea de cuál es esta relación: una «puesta en abismo» perceptivo, una multiplicación sin centros y sin detenciones, un cambio constante y metastático, donde nada se detendrá, donde, más allá de sustancias, hay superficies sobre las que se desliza una velocidad sobrehumana. La pregunta hecha imagen señala, desde su concreción, hacia una imagen transversal que permite el rastreo de los límites de ese horizonte abismático, del horizonte disuelto, negado en sí mismo, sin definición pero de clarísimos perfiles. Retomando a Lezama Lima, el «clarísimo laberinto».

La imagen tiene perfiles producidos por los rompimientos que la concretan, por tanto, y es la *parataxis*, el método ensayado por Adorno, la tentativa a la que el estudio de una división sistemática ha conducido: el ensayo de cortes paralelos que atraviesen diversas figuras para *entrever lo no figurable*. Los movimientos observados, jerarquizados según su importancia, elegidos o decididos como aclaradores de tendencia, se relatan a continuación.

«[...] hay una suerte de *combinatoria* de los signos centrales de cada civilización y [...] de la relación entre estos signos depende, hasta cierto punto, el carácter de cada sociedad e incluso su provenir.» (Paz, 1969, 48).

Octavio Paz da un nombre al medio de relación combinatoria que coordina las expansiones y contracciones que permiten a los signos convertirse en significativos. Mediante la pareja *conjunción–disyunción*, analiza las fuerzas de constitución y articulación interna/externa de los signos, situándose con ello en las cercanías de la definición que Deleuze–Guattari ofrecen sobre la determinación de los conceptos. Existe, para Paz, un doble movimiento, de oposición–afinidad, que procede de forma lógica antes que

cronológica. Un doble movimiento más allá de las taxonomías que lo definen: pueden llamarse fuerza de oposición/afinidad, implicación/explicación, plegado/despliegue, o, tomando un ejemplo ya utilizado, el que relaciona doblez/doblado, donde se puede observar que la relación de intransitividad lógica que supone se transforma, por un juego imaginario, en *transitiva*, esto es, sin jerarquía en sus extremos o simultáneo, permitiendo una doble dirección. Un signo es un resumen o una selección de una serie de componentes que se sitúan en proximidad y permiten, a través de las fuerzas de su cohesión, explicar mucho más que lo contenido físicamente en él. Pasa de ser un efecto de negación a ampliar su posibilidad de desplegar un *mundo direccional de sentido*. El menos es más en él, de forma paradójicamente transitiva: el más se convierte en menos, creando en este devaneo de polaridad un desequilibrio, en el que no prima cada uno de los vértices, sino el método dialógico entre «oscilación» –al que se ha asimilado el «método de la duda»– e «inmovilidad» –que vendría supuesto por un exceso de afinidad entre los extremos, por la desaparición o identificación de cualquiera de ellos con su contrario: «Los términos no son inteligibles sino en relación y no aisladamente considerados.» (Paz, 1969, 42 ss.). Además, la diferencia taxonómica, así como las variaciones de articulación o composición proporcional entre los términos *preparados para su puesta en relación por el artista*, definen la jerga o habla particular de cada uno de los autores, importante al referirse a lenguajes especializados como el filosófico o a espacios donde prima la creación de un estilo o un habla personalizado, como en el caso de la “creación contemporánea”. Es la *inestabilidad* o el establecimiento de diferencias de potencial lo que permite que existan intercambios de energía entre puntos situados por la decisión artística en la lejanía, separados de un *continuum* al que en último caso se refieren. La distancia *como factor cultural* es el fundamento de esta posibilidad de movimiento consustancial a la imagen. El desequilibrio mantenido, la proposición de conflictos irresolubles, si no es mediante pactos temporales o detenciones pragmáticas, es la causa de que esta doble movilidad se produzca entre objetos y sujetos, términos psicológicos y filosóficos de *señalamiento y armonización de la distancia*. En cada uno de los capítulos dedicados a un fragmento de la conjunción sistemática de las artes se ha intentado analizar *una* de las apariciones específicas de este doble sistema de movilidad, subrayando la importancia del ensayo goetheano «*La metamorfosis de las plantas*» como lugar común de referencia de autores distintos. La referencia a este sistema de contracción o expansión, sístole–diástole signico en cercanía con una metáfora vegetal, se encuentra también en las *Enéadas* de Plotino, obra capital para Octavio Paz. El movimiento de emanación que crea un retorno continuo en sus sistemas depende de un movimiento bifaz, que ha sido caracterizado por Plotino con una intensidad inédita hasta el momento, si bien sigue siendo en el pensador neoplatónico dependiente de un dualismo metafísico, esto es, jerarquizado en su dirección. Si la razón última para las *Enéadas* es la realidad como energía, vida que se desborda en una serie de exclusas de perfección, ésto se produce mediante un movimiento centrífugo o *proódico*, y una reacción *epistrófica* de concentración de la energía desatada, que se realizan según una cooriginariedad no cronológica, sino de carácter simultáneo (Igal, 1992, 31). Al igual que un vegetal llegado a su *acmé*, al momento más perfecto de su construcción, se derrama o engendra como una

diáspora sobre el mundo (Cfr. *Enéadas*, III, 8, 10, 5–14), cada uno de los signos hipostáticos del sistema sufre un proceso de concentración interior —del que surgirá la importancia de la *introspección* como medio de elevación agustiniana— que le permitirá liberar una actividad, literalmente explicadora o desplegada, de creación de su *hipóstasis* —o *prósopon*, persona agustiniana— con la que se inicia todo el proceso de intercomunicación del mundo. La concentración de fuerzas produce un movimiento necesario *ad extra*. Parafraseando a Paz, podría decirse que todo diálogo surge de un monólogo intensificado, que toda creación es el intento de salvar una lejanía, generando una intimidad intensificada por los materiales, por el movimiento de las formas. Las dos funciones del lenguaje para Paz, el monólogo y el diálogo, se transforman en su contrario, se confunden en un proceso de *comunicación y transformación metamórfica*, dejando de un lado su tradicional consideración separada: «La contradicción del diálogo consiste en que cada uno habla consigo mismo al hablar con los otros; la del monólogo en que nunca soy yo, sino otro, el que escucha lo que me digo a mí mismo.» (Paz, 1956, 261). El estudio que Octavio Paz hace del antropólogo Lévi-Strauss, concluye al definir este proceso de trastocamiento de los centros que crea una imagen de extrema relación, que debilita la importancia de sus términos, reflejándolos en igualdad: «el significado de la significación es significar» afirma recogiendo la definición de Peirce (Paz, 1967, 124). El crecimiento del mundo es espiral, sentido y sin sentido son dos imágenes de movilidad enfrentadas por un espejo. Ésta es la constitución radical de las imágenes que se desprende del estructuralismo y post-estructuralismo, y su afán por separar del centro jerárquico y tonal en el que la fenomenología husserliana colocó de nuevo a la subjetividad humana. Si la historia de las imágenes se ha constituido tradicionalmente como el lugar de articulación humana del mundo, un «monólogo interminable del sujeto» (Paz, 1967, 118), para Lévi-Strauss se produce una inversión de las alturas platónicas, es «la naturaleza la que habla consigo misma a través del hombre» (Paz, *Ibidem*). Es preciso aún dar una vuelta de tuerca en este proceso espiral, situando en plano de igualdad ambos términos, en un exacto *diálogo inestable*. Es la imagen quien habla, con una voz que incluye el silencio, a través de todas las detenciones de las vicarias imágenes concretas, de modo inmanente al mundo, creándolo en su deambular veloz. Habla y dice el silencio a través de todos sus procesos de constitución, en los que hombre y naturaleza son puntos de un movimiento vertiginoso. La imagen es la distancia entre intimidad y lejanía, entre monólogo y diálogo, que permite la existencia del flujo vital, la energía a la que envía Plotino la razón última de lo real.

La distancia captada conceptualmente es una herramienta que permite definir una de las funciones principales de la imagen: llenar armónicamente o mediante un intercambio plural de sentidos el espacio entre dos polos, que pierden *esencialidad* en virtud de su *metamorfosis* en flujo vital. La quietud que debe poseer lo esencial, separado del mundo y sus accidentes se transforma en devenir. Es reseñable la escasa atención que desde el campo de la estética se ha concedido a la distancia como herramienta conceptual, mediante la cual podría articularse la totalidad de los componentes que intervienen en la configuración de las ideas artísticas, analizando o delimitando las fuerzas que completan los alejamientos signícos o las distintas separaciones que representa cada función del arte. Así, la distancia

teológica entre dios y hombre crearía la posibilidad de definición del espacio imaginario, donde se prepara la necesidad de que tal separación se aminore o desaparezca. Este método de *detección de realidad* podría ser aplicado a las diversas categorizaciones de distancia sobre las que se basan las distintas escuelas históricas de pensamiento. La sociología se encontraría marcada por la separación entre individuo concreto y sociedad; el espacio entre lenguaje, norma y habla delimitaría nuevas formas de análisis estructural; la distancia psicológica permitiría un acceso a la obra de arte desde la teoría del conocimiento; la disparidad entre identidad y otredad haría posible un entroncamiento psicológico de la función imagen, etc. Entre los escasos estudios dedicados a este tema destaca el que en 1912 publicara Edward Bullough: «'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle», que de forma exploratoria intenta introducir, como una variante poco defendible de las teorías de la *Einfühlung*, la «antinomía de la distancia» como factor de ordenación estética. Destaca en este ensayo la afirmación de una necesidad: la que el artista crea en forma de un «máximo decrecimiento de la distancia sin su desaparición» (Bullough, 1912, 100). Sería necesario que esta tensión fuera complementada por Bullough con una visión de cómo el artista crea, al mismo tiempo, una separación que posibilita la reformulación de los lenguajes, un cambio de visión o de comprensión de lo real con efectos concretos, traumáticos, de vaciamiento de la normalidad. El artista crea y restaña la herida en la que se ha simbolizado esta separación, delimitando lo posible e introduciendo la intimidad de lo imposible. Este concepto de alteración de la normalidad le sitúa en las cercanías de otra serie de teorías directamente emparentadas con la distancia que dieron lugar al concepto de *Verfremdungseffekt* en el teatro de Bertolt Brecht (1898–1956), y que en castellano se suelen asimilar al concepto de “distanciamiento” o “efecto de distancia”. Su caracterización teatral es la siguiente: procedimiento para distanciar la representación de manera que el objeto representado aparezca bajo una nueva perspectiva que revele un aspecto oculto o demasiado familiar. Un *tomar distancia* para revelar la alteridad o para permitir que salga a la luz la otredad constitutiva del proceso de captación estética. Santo Tomás determina esta variación dentro del pensamiento agustiniano: la imagen ya no es el reflejo de lo divino, sino que la valoración de los componentes formales o creativos de los materiales es capaz de crear *luz*, de imantar el proceso desde el punto de vista humano. Pero la distancia tomada de forma concreta, esto es, dentro de su proceso de construcción, realza el valor del proceso de intermediación. Para San Agustín las formas que la luz presenta poseen una dirección prefijada, desde su irradiación divina hasta su filtrado en la materia: «[...] la luz nace en las tinieblas y las tinieblas no la abrazaron» (*De Trinitate*, IV, 2, 4). Por ello, el juego de distancias cubierto por la imagen depende de la identificación de los extremos: «Nos aproximamos o nos distanciamos de Dios no mediante intervalos espaciales, sino que nos aproximamos por la semejanza y nos alejamos por la disparidad» (*De Trinitate*, VII, 6, 12). El cambio en la concepción de la distancia se presenta aún con más claridad en la estética hegeliana, deudora de la nueva categorización efectuada por la crítica kantiana: «En esta relación con la objetividad, la luz no produce ya la luz como tal, sino lo claro y lo oscuro en sí mismos, ya particularizados, luz y sombra, cuyas múltiples figuraciones permiten conocer la figura y la distancia de los objetos entre sí y del observador» (Hegel,

1836–1838, 591). Lo que se produce en el movimiento es la definición precisa de la energía que lo recubre salvándolo de su vacuidad, no ya la salvación de las partes, imposibilidad a la que quisiera conducir la procesión cristiano–plotiniana.

Sigmund Freud toma también una conciencia concreta de la distancia. A través del término *sublimación*, analiza el comportamiento cultural en obras capitales como *Das Unbehagen in der Kultur (El malestar en la cultura, 1930)*, en términos de dilación efectuada entre las fuerzas instintivas y su satisfacción. La cultura aparece como el desvío o el mantenimiento de este espacio concreto, en el que los miembros de una comunidad restringen, reglada y coordinadamente, la posibilidad de satisfacción de sus tendencias subconscientes, mediante un aparato imaginario en el que se articulan diversos niveles. Desde un análisis de las significaciones que el sentido común confiere al término cultura, Freud interpreta que este mantenimiento conflictivo de una distancia antinatural, se encuentra presente en las series de imágenes que agrupan como polos al hombre y al dios, que ya ha situado en su labor de destrucción en plano de similitud especular. Dios encarna el ideal de omnipotencia y omnisapientia humano, los dioses son proyecciones ideales de la cultura, y el cuerpo del hombre es una construcción física que tiende a cumplimentar el deseo, que se lee en esta distancia a través de las prótesis técnicas: «Ahora que se encuentra muy cerca de alcanzar este ideal, casi ha llegado a convertirse, él mismo, en un Dios [...] El hombre ha llegado a ser, por así decirlo, un dios con prótesis.» (Freud, 1930, 35). La distancias insalvables de las cuales se defiende con el sistema de *dilación detenida*, que se asimilan a la imagen, son fundamentalmente dos, que en un juego distanciado generan series inferiores donde estas tendencias se encuentran en diferentes intensidades. Freud señala tres fuentes de sufrimiento –heridas– restañables por este semanteo sígnico cultural: la supremacía de la naturaleza, la caducidad de nuestra corporalidad y la insuficiencia de nuestros métodos de regulación de las relaciones humanas. La separación de lo natural es la base relacional de la conciencia: su *extrañamiento*. La apertura de la herida del conocimiento también es traducible como distancia –ésta son nuestras referencias a la *nadificación* sartreana. En este proceso de conocer como separarse de la naturaleza, surge la conciencia de la propia finitud, reflejada siempre mediante imágenes. El tercer punto reseñado por Freud señalaría al concepto de incapacidad humana, de limitación de la razón para controlar lo imprevisible. Sería, en definitiva, una derivación de los dos primeros, como lo son el resto de los ejemplos aducidos: las imágenes religiosas, las de articulación social entre individuo y grupo, la evolución libidinal del individuo considerado autónomo y libre, etc. Pero es importante reseñar que lo que define Freud es la *sublimación*, como derivación distanciada de una energía excesiva, procedente de un conflicto irresoluble, de esa herida irrestañable que cada actor del proceso de la imagen coloca en el límite exterior/interior. El alejamiento de la naturaleza coincide en el hombre con la aparición de la conciencia que le indica esa distancia irrecuperable, que desde este momento es de oposición y nostalgia: la conciencia es la herida que se autorrestaña incesantemente en la producción de movimientos de soldadura de esta distancia inalcanzable. Cada una de las fuerzas procedentes de la naturaleza genera diferentes conflictos en el hombre que se relaciona transitivamente con ellas. La agresividad del grupo, su subsistencia, la pervivencia individual, la angustia de la mortalidad,

la necesidad protésica de la *techné*, son fuerzas que pueden determinar formal o epocalmente diferentes productos artísticos, diferentes concreciones en imágenes que reenvían a esa necesidad hundida en el horizonte de lo irrepresentable, del cual naturaleza o totalidad y finitud o singularidad son derivaciones. El análisis de lo arquitectónico según estas direcciones, deudora del pensamiento de Vincenzo Vitiello en su «*Philia, dall'esperienza del dolore*» (1995, 117–145), es el establecimiento de esta imagen derivada en lo espacial de un conflicto básico, la reflexión del dolor, la articulación del mundo mediante formas que quisieran controlar la violencia, *al tiempo* que la presentación misma de que todo conocer es violento y paradójico, dependiente de la movilidad hegeliana de la contradicción. Si los términos dependen de su relación, sólo queda la valoración de su sistema de comunicación, una determinación de los poderes de construcción metamórfica que destruye, conserva y compone cada término con su contrario (Jiménez, 1993). La autorreflexividad debe hacerse patente también en la imagen, esto es, el ensimismamiento y el despliegue del mundo deben ser característicos de la relación. Si lo que define la transformación de los cuerpos en fuerzas es el devenir entre los puntos, dependiente de la contradicción, ésta ha de contener dentro de sí, en forma de bucle o espiral, a sí misma. La imagen se acerca en este punto a una composición paradójica. Mediante la imagen del *horizonte hundido* utilizada en la introducción se pretende afirmar esta idea. Sin punto de partida o sin centro, tan sólo afirmando el devenir metamórfico o vertiginoso, se producen no divisiones perfectas, sino mezclas graduales. La topología de Vitiello parte de este axioma: «El tiempo tiene la fisicidad del espacio» (Vitiello, 1995, 62), que podría ser asimilable a la que Deleuze crea para explicar la relación serial en las novelas de Proust: «El tiempo es exactamente la transversal de todos los espacios posibles, comprendidos espacios de tiempos» (Deleuze, 1964, 136). Esta substancia de mezcla es la que definen las tendencias a la exasperación temporal en música, y la mezcla espacio temporal ejemplificada con las vanguardias históricas que se asocian al principio de nuestro siglo: Schönberg o Webern, Klee o Joyce. La contradicción debe contradecirse a sí misma para producir movimiento, debe producir la máxima concentración de la distancia para que ésta se desborde en la reflexión del mundo. La contradicción indica la simultaneidad de dos movimientos: el nombrado como simbólico/problemático, del que es ejemplo el mallarmeano «golpe de dados», consistente en un arrojar materiales en busca de una composición positiva, *tética*, que decide una serie de posiciones; y su antagónico negativo, que indica la disposición abierta hacia el exterior, hacia lo no contenido ni contenible por la materia, que, sin embargo, se anuncia *a través* de ella y *sólo* mediante ella. La necesaria existencia de ambos materiales indica que la fuerza de la imagen será creciente en su intensidad, en virtud de su capacidad de generar símbolos o problemas positivados, hábiles en guardar la capacidad negativa de disolverse en el mismo acto que los determina. Dentro de la estética del vértigo referida, la creación de imágenes es valorada como la tendencia consustancial que éstas poseen a pervertir sus parámetros propios, la «tendencia a deslizarse de su 'pertenencia' a sus opuestos, contrarios o contradictorios» (Trías, 1991, 84). Volviendo desde este punto al inmediatamente anterior, Adorno nos explicaría la recurrencia paradójica de los dos polos, de su monólogo convertido en diálogo: «[...] la comunicación de las obras de arte con el exterior, con el mundo al que,

por suerte o por desgracia se han cerrado, se da por medio de la no comunicación, y en ello precisamente aparecen como refracciones del mismo.» (Adorno, 1970, 15). Tal afirmación es importante, al suponer la simultaneidad de la reflexión y la refracción, asimilable tanto a la teoría de la imagen basada en las teorías plotiniano-agustinianas, como a la teoría del conocimiento que ha servido de guía en la obra de Henri Ey. Algo se comunica en la imagen, pero siempre en la forma de algo oculto, transhorizontalmente abierto. Toda obra estética, por ello, depende de su proceso de constitución, al no estar encerrada en su pura constitución material, que mostraría un cuadro como una pura suma de colores y posiciones, una escultura como un amontonamiento de materiales, la música como una sucesión ordenada de sonidos alejada de todo poder de *evocación*. Pero es en esa constitución material donde se producen los espejos que determinan el movimiento del sentido, en el que materia y sujeto son puntos no centrales del proceso, sino *determinados posicionalmente como parte del juego procesual*. La relación entre la teoría del conocimiento, tal y como se ha resumido, y la imagen, vive de esos contactos de amplificación y reducción de los procesos de percepción, jerarquización o composición imaginaria, memoria, lenguaje y aperccepción. Este proceso que determina en su contacto la aparición de las obras, también vive vicariamente pendiente de su negación. Cada obra produce un reajuste axiológico de cada punto, delimitando con ello su especificidad, al disolver o aminorar alguno de sus valores—distancia. Ausencia perceptiva, ausencia de jerarquía paranoide, amnesia, afasia o disolución del yo son los cabos que completan el par conocimiento/agnosia, indicados por una imagen que vive de disponerse como efecto de disolución de toda posibilidad. Vive de un negarse continuo.

De este punto nace la siguiente caracterización de la imagen, su fundamentación pragmática como categoría de defensa contra la multiplicidad inasible e insoportable del mundo y el movimiento infinito de sus energías, y desde la interiorización de este efecto, caracterizado por la reducción o filtrado de los acontecimientos útiles para la vida. Realiza una nueva defensa contra la reducción de las distintas articulaciones de protección, que producirían, de no existir funcionamientos internos que así lo corrigieran, una falta de flexibilidad para hacerse con el mundo —como «enfriamiento» de los sistemas—. La concreción de las imágenes deriva, en un segundo nivel no cronológico, de la concreción del movimiento bifaz de la contradicción en una estrategia eficaz. En una de sus caras es un proceso de *reducción o simplificación*, como defensa ante una multiplicidad metastática. En la opuesta, de *ampliación o complejización*, que nos defiende al generar estructuras flexibles, capaces de apresar mediante la imagen y el pensamiento a ella ligada, el máximo de datos, de información, de variación y aleatoriedad. Por un lado, se crea un elemento concreto, que ha suprimido voluntaria, dolorosa y violentamente una gran cantidad de facetas de posibilidad. Por otro, se tiende a la revivificación de lo cerrado en la imagen por la conservación de su interacción con el fondo de provisión de sentidos, que atesoran las distintas formas que cada reducción da a lo múltiple. Lo informe nace por contraposición a la forma, y toda forma construida como simple ha de guardar la conectividad con lo que se encuentra escindido más allá de ella. En cada arte, al valorar axiológica y jerárquicamente un punto característico del proceso gnoseológico de la imagen, ésta se muestra determinada

y separada. Es posible hablar, por ello, de artes diferenciadas según la estrategia de conocimiento que propician, el valor o dirección que hacen predominar: sea el movimiento, el juego de luz–color, la espacialización de los materiales, la composición de sonidos, etc. Además, al pertenecer todas estas diferenciaciones a un lugar de movilidad común, al ser todas ellas dependientes de la imagen, pueden difuminar sus fronteras al jerarquizar gradualmente varios puntos del proceso. Así, por dar tan sólo un ejemplo, una instalación moderna conserva la frontalidad pictórica y la composición ambiental arquitectónica. Esta unificación por el fondo de la imagen permite un rastreo de las diferencias entre las artes – aquí tomadas según el criterio de Bellas Artes que se sitúa genealógicamente en el Romanticismo y la estética hegeliana– al igual que la posibilidad de su reconstitución sistemática, en un tablero estructural no exhaustivo, susceptible de ampliaciones y que, efectuado desde un punto de vista creativo, *permita pensar nuevos comportamientos artísticos*. La introducción de la fiesta como forma artística, por ejemplo, permite reflexionar sobre las posibilidades que produce la distancia actor/espectador, al igual que es posible en este esquema el uso de otras variaciones sobre la jerarquización del proceso cognitivo que generen imaginación sobre nuevos posibles desarrollos. La estereometría pictórica ha sido un campo sin desarrollo más allá de la cuasi diversión científica: ¿qué obras posibilitarían, qué imágenes surgirían de situar la atención sobre este hecho sin desarrollo histórico? Se podría hablar de cambios paramétricos que generaran imágenes resituando cada punto dentro del esquema que dirige la tradición de las artes, lo que permitiría una mayor flexibilización de los comportamientos artísticos, la reflexión sobre los movimientos de su especificación, sobre el que versa el primer punto de cada capítulo, y las formas características que producen el resto de los movimientos graduales. Ésta es, por otra parte, una de las preocupaciones fundamentales en la *escritura* de este trabajo: la posibilidad de que, de la forma de exposición de los temas y del movimiento del material, puedan extraerse los sentidos artísticos a los que atiende. Que la autorreferencialidad que se exige en cada punto examinado afecte también a la escritura sobre él, es decir, que pueda ponerse como contenido de sí misma, formando parte de la experiencia que pretende revelar. El principal escollo metodológico radicará en la multiplicidad de posibilidades que la obra de arte implica, que obligará a una escritura lindante con el peligro de la dispersión, al no atender a un único o unificador punto de vista. Cada obra habla de forma diferente en función de una ampliación eficaz de la experiencia, éste es el problema a afrontar. Una de las más fértiles obsesiones de Deleuze es su reinterpretación pragmático–empírica de la eficacia: el valor de un pensamiento, de una imagen, estará determinado por lo que pueda hacerse con ella o con lo que *ella pueda hacer*. El *penser autrement* que dirige su propuesta, es un intento de transvalorización de los centros tonales, de las funciones muertas, la modificación, en ocasiones mínima, de las perspectivas que provocan deformaciones complejas de lo normativizado por diversas tradiciones, como la Historia de la Filosofía, por ejemplificar una parcela en la que sus ganancias de territorio o creación de otras imágenes son manifiestas. Retomando el movimiento de simplificación/complejización, éste puede rastrearse en las decisiones que dividen los distintos capítulos, del mismo modo que en la reducción subsiguiente hasta obras concretas, historiográficamente entendidas. La posibilidad de que

a través del estudio y concreción de cada uno de los puntos seleccionados –y en esto siempre ha de producirse una cierta violencia en la selección de los datos, en detrimento de muchos otros que pudieran servir como ejemplos– se produzca una ampliación hacia el establecimiento de las características múltiples de la imagen, se ha dejado abierta a la posibilidad de composición de los diversos materiales. Es posible –o al menos sería deseable– atravesar las diferentes imágenes para que, disueltas o aminoradas sus distancias, aparezca inminente el horizonte múltiple y hundido de la imagen.

El movimiento de reducción/ampliación aparece, con ello, como un método de especulación sobre las posiciones que se detienen y fijan para que una función se produzca entre ellos. La abstracción, o separación mediante una decisión violenta de puntos de lo continuo, también está presente en la función maquínica de la imagen. Frente a la relación entendida de forma amplia, que abarca conceptualmente cualquier recorrido posible entre cualquier punto, la función crea el paso *exacto* entre dos puntos señalados. El análisis de una multiplicidad de funciones, por tanto, permitiría la ampliación de su campo de definición al de pura relación, independiente de los datos entre los que se produzca. La relación ofrece una mayor apertura hacia lo múltiple, reducida hacia lo unívoco por la función. Lo unívoco crea un espacio al que podrían retrotraerse diversos ejemplos utilizados en el texto, como el de lo prosaico y lo poético, el del recuerdo y la memoria, lo particularizado en obra y su inclinación hacia la totalidad, ejemplificadores, en todo caso, de esta tendencia intermedia entre presentación filtrada –reducción a unidad– y disolución medida en la multiplicidad. En la relacionalidad se construye un sistema de referencias, construido como superación de la función única en la figura de un plexo funcional, que incluye una mayor aproximación a las apariciones virtuales. Esta lectura es deudora del estudio sistematizado que Deleuze realiza de la obra de Henri Bergson (Deleuze, 1966), donde la lectura de este pensamiento vitalista genera como regla una caracterización de la ordenación de los materiales que se quiere tomar como base: «Lo real no es sólo lo que se divide siguiendo articulaciones naturales o diferencias de naturaleza, sino también lo que se reúne siguiendo vías que convergen en un punto ideal o virtual. [...] en la reformación de un monismo. [...] la solución de un problema sólo la obtenemos por reducción cuando aprehendemos el punto original en que las direcciones divergentes convergen de nuevo, el punto preciso en el que el recuerdo se inserta en la percepción, el punto virtual que es como la reflexión y la razón del punto de partida.» (Deleuze, 1966, 27). Al igual que se ha advertido en la referencia a la contradicción, es preciso corregir mediante la autorreferencialidad este postulado, ya que, de otro modo, seguiríamos anclados en un sistema que contempla puntos substanciales, relaciones más o menos unívocas entre imágenes. Si las funciones diferentes de la imagen son analizadas, a su vez, como puntos que deben converger en una dirección virtual, nos situaremos en el camino hacia una nueva virtualidad, la de la imagen.

En la decisión que coloca –positivamente– una serie de materiales reducidos en espera de su ampliación y de provocar problemáticamente la mayor cantidad de relación posible, en la menor extensión y recorrido espacio temporal, ya aparecen en juego todos los componentes estéticos. La violencia de la reducción ha de salvaguardar la capacidad de

la apertura, y la materialidad estricta a la que se enfrenta el espectador lo configura en cuanto tal, como quien espera algo más allá de los componentes físicos, *algo* que se desprende de ellos. El proceso artístico parte de la impertinencia existente entre el hecho físico y la suplementación psicológica que éste produce, dando forma a esta inadecuación de la que parte la interpretación hermenéutica, entendida como *ejecución* de la obra. El objeto artístico se introduce en el círculo de conocimiento reinvertiendo su proceso —de ser respuesta física pasa *también* a ser encuesta o pregunta por el sentido—, creando una situación de ansiedad, como ganancia de sentido. El objeto artístico depende de un *pacto*, de la consideración de que un cierto número de componentes de la relación totalizada de la imagen han de funcionalizarse en imágenes abstraídas, y que en ese justo instante el poder de creación artística debe trabajar en la capacidad de controlar ese sistema de cierre para que presuponga, al tiempo, un sistema organizado y reconstruible de aperturas. Desde la oscuridad del filtrado perceptivo-cognitivo, es posible generar luz mediante la creación. El objeto estético no propone percepciones fijas, sino nuevas funciones dentro del proceso de conocimiento, capaces de ponerle constantemente en cuestión y hacerle flexible para soportar en su interior la mayor cantidad posible de infinitud. Llevado a su extremo, el objeto artístico propone funciones basadas en la capacidad de defunción del conocimiento. La caracterización vicaria del signo así formado, algo que está en lugar de algo, propone la lectura de esta distancia físico-hermenéutica (Eco, 1973, 27). La variación pragmática de Peirce sobre esta definición tradicional indica una tendencia hacia lo unívoco; para Peirce signo será «algo que a los ojos de alguien se pone en lugar de alguna otra cosa, bajo algún aspecto o por alguna capacidad suya» (Peirce, 1931, 228). A la ambigüedad poética de la primera definición, que podría desembocar en una metáfora de intercomunicación universal, semejante a la que Lezama Lima refleja en su «vivencia oblicua», Peirce añade una reducción hacia los sentidos de convencionalidad antropológica (la aparición del intérprete) y una reducción de las perspectivas bajo las que se modula un signo (el aspecto). Adorno parece atender a esta forma de ampliación poética cuando afirma el *doble criterio* de las obras de arte, «conseguir integrar los diferentes estados materiales con sus detalles en la ley formal que les es inmanente y conservar en esa misma integración lo que se opone a ella, aunque sea a base de rompimientos.» (Adorno, 1970, 17). El método de suplementación y apertura de las imágenes transformadas en signos concibe una suplementación o proyección psicológica de la interpretación dentro de la reducción y fijación física. De este modo, en todo pensamiento artístico, en toda imagen, hay una introducción de la *aleatoriedad*, no sólo de base psicológica, sino proveniente de los múltiples círculos en los que tanto el conocimiento como la interpretación pueden analizarse, como tradición, individualización del habla, normatividad, autonomía, ruido, etc. ¿Cuál sería, pues, el momento de transformación de esa instancia reducida a lo físico en signo, introducido en un nuevo proceso circular de significación, que vivifica lo muerto por escindido en lo puramente material? El cuidado de lo negativo, la palabra dependiente de su silencio, tal como muestran las lecturas poéticas de Heidegger, la luz dependiente de la oscuridad, la inmovilidad pendiente del devenir metamórfico: la fábrica de objetos que contienen en sí el poder negativizador de la contradicción. El establecimiento de la correlación signica desde lo

material es la defensa o la construcción de *una* convención funcional y eficaz para un grupo o individuo. Los signos de menor grado tienden hacia lo unívoco y prosaico en aras de la claridad y corrección de la interpretación. El rojo en el semáforo, por ejemplo, reduce hacia una relación única su significado; lo contrario, la introducción de la duda y la doblez metódica, desarrollada en relación a la obra de Giacometti, sería fuente de problemas. Por ello, la *característica problemática del símbolo*, como grado signico que acoge como consustancial esta ampliación funcional, está dispuesta hacia esta función vicaria que es capaz de aunar simultáneamente el desvelamiento y la ocultación, la solución de los problemas y su establecimiento. La característica transitiva del juego de palabras utilizado alrededor del sentido de lo *doble*, así lo indica, en toda su fuerza paradójica. Doblando, esto es, reduciendo o plegando una serie de materiales, disminuyendo sus posibilidades, se consigue una duplicación, una multiplicación especular de sus sentidos.

El carácter divergente, multiplicador o diabólico de lo artístico nacerá de la necesidad de desdoblar las capacidades de evocación de lo físico, desplegado o diferido más allá de su capacidad presencial y presente, hasta una forma evocadora de la ausencia. Por ello el arte necesita la cercanía o la composición con lo disímil (establecido en esos dobles o articulaciones «naturales» a las que se refiere Bergson), lo radical y perfectamente otro que nunca podrá alcanzar, y es este momento en el que necesita, como medio de acceso a lo extraño por excelencia, la ayuda de las intermediaciones que podrían llamarse negativas: desde lo oscuro adorniano al satanismo romántico, ejemplificado en Mefistófeles. Estas son las puertas de la dimensión simbólica defendida por Cassirer. Para él, la capacidad de derivación infinita de la relación existe en el pensamiento mitológico, donde «todo puede derivarse de todo» (Cassirer, 1923–1929, I, 273), frente al juicio conceptual analítico que trabaja mediante un proceso de descomposición y recomposición de partes. La imagen proporciona el sistema de relación, alejado ya de lo puramente mimético, entroncable en un medio gnoseológico de unidad de lo disperso (*Op. cit.*, 15): «La mera posibilidad de coordinar miembro a miembro determinados conjuntos espaciales ocasiona que la intuición mitológica permita que estos se fusionen entre sí. [...] Lo distante se funde con lo próximo siempre que se lo pueda «reproducir» de algún modo en él.» (Cassirer, 1923–1929, II, 125).

En el estudio de Proust por Deleuze se utiliza como punto de partida una aseveración que incluye la calidad transformada de la realidad en signo, que podría resumirse de esta forma: *vivir es un aprendizaje de signos*, un descifrar continuo de los movimientos que los conforman en cuanto tales, y un cálculo de los mundos que estos conforman en su diferenciarse, tanto como un aprendizaje de las formas de imbricación, contacto y disyunción de estos mundos separados, universos que se componen en un *multiverso* virtual dependiente del máximo círculo, el círculo del arte (Deleuze, 1964). Cada función crea, al ser el centrado de un punto extraído de la multiplicidad, la calidad de un giro tonal o de atracción sobre el que derivan las capacidades de variación de los extremos, su dependencia o independencia jerarquizada desde esta función. En el sistema relacional utilizado para delimitar la distancia entre las imágenes del hombre y del dios, no es indiferente que el centro de atracción se

encuentre en uno u otro extremo, este ligero cambio de valor delimita mundos absolutamente diversos, produce efectos de realidad lejanos, a la vez que genera imágenes diferentes de cada uno de los polos que relaciona, y, por último, la variación simbólica delimita o detecta otra serie diversa de problemas, de grados de realidad o de realización proyectual. Las distintas divisiones del sistema de las artes son una valoración jerarquizada de uno de los componentes del arco perceptual-cognitivo y por ello, desde ese momento, generan diferentes estructuraciones del mundo. El sistema relacional último del que dependen, la imagen, permite su asociación transversal, la de una mecánica —que provendría en este aspecto de la coordinación de funciones— elevada por autorreferencia a un sistema de organización múltiple, de una flexibilidad infinita. El hombre y el dios, o cualquiera de los polos que sirven para señalar la distancia, no son en ningún caso anteriores al establecimiento de la relación. Antes bien, nacen con ella, *de ella*, como instantes plegados por el doble movimiento de conformación de la imagen y las imágenes. La observación del proceso de configuración del signo debe dar paso a otra cualidad de lo imaginario, la posibilidad de ser a su vez signo del mundo conformado por la movilidad que propicia, la posibilidad de ser detectora de la realidad que ella misma configura. De este hecho proviene una función historiográfica muy común en los acercamientos al arte: la posibilidad de que una determinada época, esto es, una determinada detención funcional de las ideas de un periodo histórico, pueda reflejarse con gran intensidad en un objeto artístico, incluso, en la moderna semiología, en cualquier objeto culturalmente producido, en que se plegaría un mundo, un reducido número de direcciones capaz de desplegarse en su exégesis, y de esta forma ser testigo de las direcciones que las conformaron. Ésta sería *una* —aun siendo común e importante— de las posibilidades de la imagen, ya que la autorreferencialidad haría posible situarse en el camino de representar dos movimientos que generalizarían esta cualidad de plegado y despliegue. Si se parte del sistema de movilidad polar que supone la imagen como detectora de distancia, la función pragmática que hace que sus materiales se ordenen materialmente, según una serie de estrategias concretas, es la necesidad de salvar sus propios límites, de estar *fuera de sí mediante un ensimismamiento intenso*. La imagen, fruto de la lejanía, es el intento y la necesidad práctica de salvar la distancia, de aniquilarla. La cualidad armónica, tal y como se ha definido su sentido de «unión de junturas», es el medio por el cual las estrategias diferentes de las artes asumen vías de unión de lo que la distancia ha escindido. Desde el pensamiento pitagórico del número y el esquematismo platónico, hasta el pensamiento dialéctico basado en la fortaleza de la contradicción hegeliana, se contemplan funciones armónicas desempeñadas por la imagen, que poseen algunas características comunes al insertarse en los procesos de abstracción del conocimiento. La regularidad, que en música se ejemplifica mediante la distancia entre sonido y ruido, la distancia entre vibraciones periódicas o aleatorias de las ondas sonoras, es una de las tendencias fundamentales de ordenación del proceso cognitivo, del que dependen derivadas como la redundancia, la certidumbre asociada a la memoria, la articulación o relación reglada entre partes significativas, o la comparación de lo asignado con lo indesiguable, la contigüidad o la permanencia. El sujeto se construye dentro de la movilidad virtual de la imagen como un pliegue *autoidentificado* de estas fuerzas procesuales. La computación de su entorno (Morin,

1986, 50 ss.) es el procedimiento de captura de una serie eficaz de fuerzas que producen una sensación armónica, de aquietamiento o disminución, que el mismo proceso de conocimiento, de captura o concepto, representa. El proceso de conciencia supuesto por este devenir armónico crea, en su otra cara, la valoración subjetiva de la necesidad de que la distancia, detectada por la imagen, se cumpla. Los distintos nombres para la instancia bifaz de este nuevo movimiento han sido utilizados en relación al nombre propuesto para distancia. Si se ha hablado de la distancia como *herida* es en tanto que el dolor, la angustia de la separación, la nostalgia de la indiferencia, o su cifrado en el deseo son las figuras que acogen la vertiente subjetiva de este pliegue interior de la imagen, formador del sujeto. La armonía, sentimiento o necesidad de unión por medio de operaciones de decrecimiento de la distancia, es el bálsamo para el dolor del sujeto que se sabe extraño al *multiverso* del que procede, prisionero en algún modo de los mundos relativos que los signos e imágenes crean como defensa de aquel que, cercano en este punto a la caracterización teológica de lo sublime, atrae y repele en su radical insoportabilidad.

La armonía como sistema de articulación de la relación polarizada por la distancia presupone el dolor o el desgarramiento de la conciencia de la juntura. Los movimientos de regularización o de computación subjetiva intentan, mediante una tensión hacia la totalidad, presente como fundamento de todo fragmento, la unión simbólica de las unidades mínimas con aquellas en las que toda diferencia desaparece por saturación. En este proceso de computación cognitiva, realizado por medio de todos los filtros presentes en el sistema de conocimiento, aparece un principio de incertidumbre, al ser imposible que la distancia, una vez establecida, sea suprimida desde la magnificación o jerarquización directriz de cualquiera de los elementos: no es posible una percepción de la totalidad, que sólo sería posible en el ojo de lo divino, ni la valoración perspectiva que situara en plano de igualdad a todos los datos, ni una memoria que contuviera virtualmente todos los movimientos de lo real, ni un lenguaje que representara exactamente el mundo, sustituyéndolo, ni una conciencia segregada por el proceso que contuviera todo lo real. El Todo está negado para el hombre. Sin embargo, estas tendencias, que se podrían denominar tentaciones de totalidad, son las que justifican la parcialidad de cada una de las acciones del conocimiento. Cada acto depende de una totalidad inalcanzable, como horizonte de posibilidad, mostrándose como fundamentalmente limitado en su confrontación con ella. El principio de incertidumbre consiste en esa fractura: cada imagen nace del rompimiento y de la imposibilidad de la imagen, de que la imagen se haga presente en la limitación del conocer humano. Somos, en cuanto conciencia, una distancia insalvable, nostálgica de la disolución. Somos, en cuanto individualidad humana, un error de reflexión en las imágenes, un paréntesis sobre el dolor de saber que toda configuración del devenir nos presenta como mutables, efímeros. Tras la imagen, surge el horizonte de negatividad plena que la sustenta, aun algo detrás de la conciencia, como autoconciencia de la finitud. La imagen, como representación de la imagen, sobrevive como positividad, esto es, como un poner o disponer situaciones que se desfondan, pero pervive desde la negatividad que a su vez la posibilita. Toda palabra depende de su silencio, toda luz coexiste con su oscuridad, toda posición se contradice, debe contradecirse para existir. Las imágenes, como trámites entre lo informe y lo formado, entregan al tiempo

que conocimientos parciales y pactos armónicos contra el dolor, una amarga experiencia de finitud. Si se representa el combate direccional, la apariencia bifaz, como una contradicción eternamente mantenida, los objetos estéticos son las cicatrices de soluciones siempre parciales, que sueldan la carne en algún modo, dejando huellas en el material en su imposibilidad de restañar por completo la herida para la que debieran ser bálsamo.

En el fragmento de *El malestar de la cultura* antes comentado, Freud distinguía tres fuentes para el sufrimiento humano, que convergían en una principal: la caducidad. La relación entre cadáver y caída indica la transformación simbólica de una de las oposiciones formales primeras, la horizontal, que regresa a la tierra sobre la que resiste por una acción, la vertical, generada por la resistencia en la que consiste el proceso de vivir. El juego simbólico procede mediante un movimiento sucesivo de alejamientos y convenciones, desde el que pueden relacionarse isomórficamente las organizaciones biológicas con las cognitivas y en el que también se incluyen las funciones que dependen de la variabilidad histórica de las convenciones interpretativas. En las primeras pueden rastrearse estructuras de similitud entre los procesos de conocimiento y las formas de expresión y reconstitución del mundo: efectos de mimesis invertida. En las segundas es posible observar las estructuras de sincronización que permiten la supervivencia de las sociedades, además de la continuidad de la interioridad individual, mediante la permanencia de formas de reconocimiento común. Las similitudes entre percepción visual y pintura serían un ejemplo del primer caso, mientras que el establecimiento de convenciones, de isocronías sociales y de ritos de identificación reglada, en un arco que incluiría desde la fiesta hasta la tragedia griega, serviría de imagen en el segundo caso. La función que predomina en la conciencia, la defensa de la caducidad, presenta las imágenes como medios de interacción con el entorno. El método privilegiado por el conocimiento es la computación, que intenta suprimir de él toda incertidumbre, rechazando la discontinuidad radical que supondría la desintegración del hombre en su entorno (Morin, 1986, 51). Vivir, en todo caso, consiste en sobrevivir mediante la creación de estrategias de defensa, flexibles a la introducción de la mayor proporción de aleatoriedad soportable, de modo que los acontecimientos obedezcan a una exacerbación de la figura del cómputo, el *control*. Se ha señalado cómo la imagen infográfica actual, en los mitos del teletransporte o incluso del viaje espacio-temporal, es un residuo de este sistema de desaparición del error, del ruido, de la deformidad y las aberraciones creadas como compensación ante la incapacidad del sistema computacional o cognitivo para aferrar la totalidad. El universo de la imagen se encuentra, más que nunca, inmerso en la tentación fáustica, ante un todo que se escapa. El problema al que se enfrentan el conocimiento y la imagen sigue siendo el mismo, la caducidad como incertidumbre. Que el sistema de conocimiento prime los datos regulares y estables sobre aquellos que incluyen una mayor dosis de aleatoriedad proviene de esta misma fuente. De este modo, el objeto estético es un objeto homeopático. Si en todo arrojar de materiales se convoca, junto al orden, una cantidad soportable de caos, es para hacer accesible, desde el límite, su visión. Pero si esto es así, la imagen presenta siempre una cercanía con la imposibilidad, y, desde su representar, siempre apunta a lo irrepresentable. Se sirve para ello de una inversión medida de las etapas del conocer, de un corte reglado en el proceso que establece al mismo

proceso como lugar de reflexión *patologizándolo*. Sus medios son señalados por ejemplo por Julia Kristeva, «el intervalo, el blanco, la discontinuidad o la destrucción de la representación» (Kristeva, 1987, 273). Toda representación, por el hecho positivo de aparecer, indica una distancia, y es signo de una incertidumbre que quisiera armonizarse. Edgar Morin presenta la incertidumbre como una serie múltiple derivada de las condiciones fundamentales del conocimiento, y de su inadecuación fundamental entre orden y desmesura (Morin, 1986, 240 ss.). En esta disfunción pueden agruparse las malformaciones derivadas de la distancia entre clausura perceptiva o reducción frente a complejización o tendencia a la totalidad; dependientes de la diferencia entre nuestros límites perceptivos y la ausencia de centros perceptivos en lo real –su condición puramente «objetiva»–; de la incapacidad de poseer otro método de conocimiento más que el que facilita el ser un plegado y reflejo de la movilidad de las imágenes, sin poder saltar fuera de ellas, donde nada existiría fuera del sinsentido; de la imposibilidad de acabar con la misma incertidumbre y lo inesperado. Volviendo a Kristeva, la estrategia señalada en el arte, como forma que muestra a la vez que su posibilidad armónica, su dolorosa fuente, presenta una nueva personificación de la incertidumbre: «Consecuentemente, en la capacidad imaginaria del yo, la muerte se señala tal y como es mediante el aislamiento de los signos o por su banalización hasta la extinción...» (Kristeva, *Ibidem*).

La naturaleza bifaz de la imagen también se concreta en el espacio paradójico que define. Es un vaciamiento que crea pausas, intervalos habitables, y a la vez el medio en que se intenta rellenar la separación creada por ella misma. La poética de José Lezama Lima (1910–1976) es una búsqueda obsesionada de esta configuración, donde la imagen es aquello que repara la ruptura, la *caída*. Para Lezama, la imagen suplementa el vacío y la falta que indica sógnicamente la existencia de esta forma de vivencia radical (Cfr. Bejel, 1984, 134). El conocimiento humano se produce en este intercambio, superior al conceptual, dependiente de imágenes gastadas, que pierden potencial en sus traslados y han de ser recargadas de sentido mediante la recurrencia constante al poder de generación de nuevos sentidos, atesorado por el sistema doble de descomposición y recomposición de las formas poéticas. Es un recuerdo de una *segunda naturaleza*, creada como juego de dilaciones e intercambios según la referencia freudiana, necesaria, una vez perdida nuestra auténtica naturaleza. La creatividad, el impulso humano por recuperar los vacíos del mundo, es la forma en la que el conocimiento se vuelve consciente de sí mismo, de su radical insuficiencia creadora de distancias entre la subjetividad y el mundo. Doblamiento e inversión del proceso, son las funciones derivadas de la movilidad metafórica que el sujeto produce en y mediante los lenguajes. La otredad, como forma especular, es la imagen privilegiada por este instante de máxima distancia hasta la totalidad, volcada hacia sí mismo. Narciso, como el otro por excelencia, parangonable al Fausto que contiene la división de dos almas en su pecho, ha tomado como lugar para la representación su propio espacio psíquico, su propia constitución subjetiva y efímera (Castro Flórez, 1990, 11). Recorrido el trayecto inicial, donde la especularidad colocaba *en abismo* la relaciones entre hombre y dios, éste se reproduce mediante la introspección –mirada interior devuelta por el afuera, como en el caso del narcisismo– generando un nuevo juego de ecos, de movilidad metamórfica, en la cual la

identidad ha de volverse paradójica. *Ser yo es ser otro*, indica la vida prestada a la imagen, la vida que la imagen nos presta. El signo que nos constituye es a su vez un espejeo continuo con el mundo, en el cual la incertidumbre vuelve a introducirse. Quizá sea nuestro siglo el tiempo que con más intensidad ha vivido esta tendencia fragmentaria de los conceptos de totalidad e identidad, sustentados por la substancialidad, la permanencia fundamentada de imágenes más allá de su relación. Nuestro siglo y la estética construida en él, vive del intento de mantener el vértigo de la relacionalidad pura, más allá de la fasciada que se desvanece, se disuelve en el aire. La *esencial otredad* de todo objeto prepara para este intercambio narcisista, entrega la distancia, la discontinuidad, el deseo de unidad, y, mediante el misterio de toda interpretación, la necesidad de preguntar a toda obra de arte, como una forma de leerse a uno mismo a *su través*; la necesidad de soportar el sufrimiento de la distancia insalvable con el mundo, el dolor de la finitud. La imagen que se desprende del espejo toma la misma importancia que la imagen real al no ponderarse o dar valor primordial a ninguno de sus extremos: el mundo se vuelve algo deshilado, disuelto en su reflejo, como afirmarían las modernas teorías del simulacro. La imagen contemporánea acrecienta esta sensación de movilidad, de semiosis infinita en el ensimismamiento de las estructuras que propugna, en la cuales el orden depende de una decisión azarosa, de un lanzamiento de dados o una aleatoriedad que quiere presentarse tan fuera de control como sea posible o soportable. Así ocurre en el serialismo integral o en la pintura de Jackson Pollock, Henri Michaux, o en el *Free Jazz*, movimientos preludiados por la libertad inconsciente de la escritura automática surrealista, la libre asociación de formas que subyacería en toda caracterización autónoma del arte. En estos movimientos se presenta una cadena asociativa heteróclita, sin unificar más que por el resto creador que todavía puede asociarse a ellas, pero donde se va reclamando un progresivo anonimato, como en la obra de Boulez, de desaparición concreta del nombre y el criterio de autoría, creando un inédito espacio plural que pueda hacerse cargo de la velocidad del conjunto. Otra imagen del desvanecimiento del signo es la asociada a lo cinematográfico, vinculada al mismo deseo destructor de la normalidad gnoseológica. El sueño posee, en relación con la memoria, una autonomía de acceso a los contenidos virtuales guardados en ella. La libre asociación surrealista oficiada por Buñuel o citada en lo onírico de Tarkovski reivindica la nueva definición de lo real de las imágenes-sueño. En ellas, el descenso de la atención, la desaparición de la percepción produce la aparición de una nueva objetividad, desasida del sujeto. Lo manifestado a través de lo onírico es una serie de anamorfosis sin dirección, no conducidas, como en el caso de la metáfora, por el sujeto o, valga el juego de palabras, no *sujetas* a nada. Se crea por el aminoramiento del proceso imaginario, la aparición de un haz energético que arrastra al sujeto y que constituye el movimiento de la imagen, una nueva modulación caracterizada por su intensa aleatoriedad y por su nula controlabilidad (*Cfr.* Deleuze, 1985, 94 ss.). La imagen del sueño, aquella más tarde soportada y concretada por el recuerdo, de donde se alimenta la narración filmica, sería la de una variación sin centros, un «puro interpretar que se enrolla en todos los signos y se desarrolla a través de todas las facultades» (Deleuze, 1964–70, 135). La contigüidad de lo hipnótico y lo mortal depende de una cuestión de grado, como hace ver la constante asimilación de los símbolos que figuran ambas tensiones

de representación. En la muerte ya no cabe regreso o recuerdo que utilice la feracidad de la variación para alimentar el movimiento de los mundos signícos. No existe despertar, reintegración al mundo por el reconocimiento *anamnésico* de los distintos círculos de interpretación a los cuales pertenecemos y que nos crean en este intercambio. La imagen existe en este horizonte inimaginable, donde toda la diferencia es continua, en la muerte como lugar de establecimiento de la negatividad como fuerza y garantía para que los mundos imaginables entren en acción. Si toda la diferencia es copresente, el tiempo se transforma en espacio y el espacio es un compuesto dimensional puro, sin puntos de fuga. Toda tentación de mezcla de estos parámetros se dirige a la expresión de este tiempo supratemporal y de este espacio sin localidad, a la captura de un Todo que no puede concretarse para el hombre, pues si tal posibilidad se diera, perecería fragmentado, pulverizado en él. Ésta sería la más exacta imagen de la muerte física, la disolución en el todo o la ascunción de la unidad en la que nuestro cuidado del yo debe olvidarse. Los puntos extremos de la relación se disolverían uno en otro sin distancia. La imagen, promotora de la muerte, es a la vez, la garantía de la vida.

La movilidad del sistema relacional de las imágenes depende de la introducción de disoluciones medidas de reducción, donde se permita la aparición del extrañamiento signíco que las relaciona y complica con el resto, lo no contenido por los distintos filtros de selección. Resulta notable, dentro de la actuación artística, cómo el acto de reducción intenso de un parámetro de la fluidez vital, se transforma en una evocación intensa de su presencia; cómo la detención instantánea de lo pictórico es una llamada a la temporalidad o la elipsis cinematográfica, a una recomposición íntegra del tiempo. Deleuze denomina a este efecto de evocación *suplementación dimensional* (Deleuze, 1985, 307), y podría ampliarse atendiendo al sentido de negación que posee todo sistema de captura de lo real en el proceso de conocimiento, al imprimir la necesidad de una reducción de los componentes direccionales de un objeto, su reducción a aspectos parciales, como modo de negación de la totalidad, que quiere suponer el medio de alcanzarla. Desde este momento de negación puede explicarse la necesidad de parcialización del sistema de las artes, la aparición de una división en disciplinas que quieren producir, mediante una intensificación reductora de elementos, cuerpos *definidos*, aunque desfondados para captar una relacionalidad pura. Cada arte particular produce una perspectiva en esta reducción, una redimensionalización de lo real distinta, pero tendiente a una expresión convergente de la pluralidad desatada en que consiste, en último término, la relación transhorizontal. En cada capítulo se ha intentado rastrear esa diferencia específica que concreta objetos, disciplinas y tradiciones artísticas – buscando respuesta a aquello que quiere ser respuesta– tanto como los medios formales armónicos, creados con la pretensión de soldar la herida de la que son efecto y causa. El movimiento general de coordinación de los capítulos es el de composición de todos los cortes artísticos, la necesidad de constitución de una obra de arte total mediante el trabajo coordinado de todos los desmembramientos de las artes. La fiesta se propone como el espacio que cubre con mayor intensidad el ideal de la «obra de arte total». Naciendo con esta denominación para el romanticismo y su ansias de infinitud, existe como tendencia en cada una de las separaciones. En la fiesta no sólo se cubre el trayecto de unión entre

disciplinas artísticas, como sistema de sistemas o relacionalidad desatada hacia lo múltiple, sino que los papeles sociales, religiosos, políticos y de toda índole apuntan hacia la integridad de las potencialidades humanas. La tragedia griega es uno de los primeros espacios de articulación integral de estos componentes de constitución social, del sistema de unificación y reintegración de los límites de lo individual y lo social, de autor y espectador, de creación y recepción. En ella se cumple con una intensidad desusada la integración de las artes y la disposición múltiple de espacios y tiempos, creándose un nuevo sistema de corte en el conocimiento del mundo, donde se atiende a una densificación del tiempo y a un disfrute del espacio que permite una integración de lo negativo en el seno de lo social, de la muerte en la individualidad, transformada como *energía y movimiento*, como defensa contra el enfriamiento.

La mirada lanzada a las diferentes formas simbólicas de la otredad y reflejada en ella, se sume por elevación en aquella imagen de la que depende y que la generaliza, la alteridad radical o la *alteración* completa de la muerte. El sistema de participación en la vida, mediante la acción de las imágenes, su reinterpretación y la articulación de sentido desde ellas, tiene en la muerte su condición de posibilidad. Cada imagen entrega la apariencia del acontecimiento por antonomasia, la radical interrupción de todo proceso centrado, la *disolución plena* como punto catastrófico donde todo gira sin dirección, simultáneamente. Una forma plena del vértigo, y por tanto, inimaginable. Es en esta figura transhorizontal donde todo cobra sentido, pero un sentido caduco, efímero, de caída en el orden que guarda porciones medidas de desorden para evitar el aniquilamiento de la quietud. La substancia negadora de la muerte es la sublimación de cada aspecto negativo dentro de los diferentes cortes lingüísticos, la saturación del silencio poético o la ceguera pictórica, la detención escultórica, el intervalo blanco del que se compone la percepción cinematográfica, el anonimato como desaparición de la identidad, la inmovilidad, el *absurdo* ruido blanco musical. Todas ellas son formas máximas de lo negativo introducidas en el seno mismo de la posibilidad de formulación de las artes, de su vinculación con un proceso de pensamiento mediante imágenes. El arte crea mediante este contradecirse continuo la aparición de puntos de fundamentación inestables y, con ellos, el movimiento del flujo vital. Hace preciso el reflejo de cada punto sobre sí mismo, la negación de su posibilidad, como garantía del funcionamiento múltiple del sistema mundano. La imagen, como condición de posibilidad de las posibilidades parcializadas en imágenes, necesita también de este reflejo que encuentra en sí al otro. Si la finitud es la fuente del dolor y la armonía es intento de reintegración, la muerte, como multiplicidad metastática es la garantía de la imagen. Todo aquello en lo que se detiene la mirada, todo aquello susceptible de experiencia estética entrega una imagen quevediana de la muerte, donde los valores de la imagen se definen en contraposición con la representación de lo irrepresentable, insoportable, pero que pertenece a lo inminente de la espera, como se anuncia en la primera frase de este estudio.

Y la referencia continua, cíclica, de cada círculo a aquel que reduciéndolo y ampliándose, lo explica y niega, obliga a que la imagen referida a la muerte tenga condiciones de presentación concretas. El dolor de lo caduco dibuja las preferencias que el arte tiene

por la *permanencia*, mediante el embalsamamiento de sus materiales. A través de la conservación y de la apariencia de eternidad el arte crea instancias que se enfrentan a la muerte, escondida como peligro o prueba tanto en la reducción como en la ampliación. En la reducción existe una *resta* de los componentes del flujo vital, su detención instantánea, que de no ser suplementada por una reintegración producida por el espectador y el juego dialógico de la interpretación, culminaría en el enfriamiento, la quietud, la disolución por carencia de movimiento. Éste es uno de los momentos intensificados por toda creación artística para conseguir, por saturación o sobredimensionalización, el contrario. Pero también por una multiplicación cancerosa de las posibilidades formales, el exceso de movimiento, se llega a una disolución en la velocidad, donde todo es copresente e indiferenciado. En el lenguaje se produciría un exceso de interpretación, una memoria paranoica incapaz de entenderse a sí misma reflejada en lo real, o una ampliación de lo visual que sólo estaría al alcance de un dios, como en el ojo panorámico que abre *Un perro andaluz*, la visión de un moribundo. En la saturación de la reducción y la multiplicación se encuentra la muerte, cortando el ciclo y generando desde él el movimiento contradictorio del mundo, la significación proyectada al infinito, sin cesuras pero explicada mediante cesaciones escandidas por el conocer. Estos cortes son tanto simbólicos como materiales, crean instantáneas espaciales y temporales basadas en la eternización de una serie diversa de materiales. «Mediante la duración, el arte se enfrenta con la muerte; la limitada eternidad de las obras es alegoría de la otra eternidad, la que no tiene presencia. La muerte es el destello de lo que la muerte no alcanza.» Estas palabras de Adorno (Adorno, 1970, 45) presentan la doble faz de los objetos artísticos: presentar en carne la apariencia descarnada, esencialmente lo inesencial, la imagen de lo inimaginable como dirección abierta y preservada en su apertura. Son reflejos de lo *efímero*, al crear desde lo material tensiones hacia lo no contenido en ello y, en este proceso, reflejan lo efímero de la conciencia, el dolor por la finitud de un ser discontinuo con nostalgia de la continuidad reflejada en todo proceso en el que participa. La obra de arte es ansiógena al proponer estas dos imágenes hermanadas por lo contradictorio, muerte y vida, al contaminar excrementiciamente todo lo real y cognoscible como caduco. Quevedo lo ha expresado intensamente en su *Heráclito cristiano*, cuando en el *Salmo XVII* anuncia, citando a Ovidio: «Y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese imagen de la muerte». Como el conocimiento, la imagen intenta entrever lo invisible por medio de la inserción de un extremo en otro, fundamentando con ello toda actividad: conocer lo inestable mediante lo estable, lo moviente por lo inmóvil, lo duradero por lo efímero, lo pleno mediante su vaciamiento, lo sólido mediante lo disuelto. Lo que surge es el espacio entre los puntos, no la estabilidad de éstos, la distancia catastrófica, en la que todo reinicia sus giros. La imagen no solicita un ser puro, más allá de sus accidentes desestimados como impurezas sino el movimiento del proceso, el mantenimiento de la unión muerte/vida. El arte soporta la muerte y nuestra finitud en ella, a través de medios homeopáticos, portando la muerte, trayéndola a presencia (Duque, 1995, 33). Es posible desde una valoración de la relación pensamiento/imagen, una reinversión del funcionamiento racional de la vida, la introducción de lo negativo en la norma imaginaria de fundamentación cartesiana: se puede pasar del *pienso, luego existo* a un *imagino, luego no soy*, de tintes

beckettianos. El doblamiento de la duda pliega cada instante polarizándolo, en el movimiento de conjunción/disyunción, más allá de las dicotomías de sabor kantiano, o de toda trascendencia a un plegado espacio temporal en el que cada punto es vicario de su mutua mediación. No es posible ya pensar en grados de esencialidad diferidos de la aparición concreta, lo que conlleva la importancia definitiva de las imágenes, su carácter procesual, y la observación de su capacidad para desplegar continua y dinámicamente nuevos procesos de significación, adaptaciones flexibles a la vida (Jiménez, 1986, 93). Lo que se pone en juego en las imágenes es la disolución de toda forma establecida, como posibilidad, pregunta o puesta en cuestión problematizadora sobre su existencia. Cada imagen arroja los datos de un pensamiento azaroso, discontinuo, que intenta referirse a la mayor cantidad de continuidad, por la imagen, de la que sea susceptible. Utiliza la conexión de lo concreto y el exceso, la posibilidad de intercambio simbólico del desorden absoluto, su transformación en función que guarde en su interior la multiplicidad. La estética es un intento de explicar la dimensión inconmensurable de la imagen, a la vez que la muestra de la necesaria integración de la mentira y el error en todo proceso, evitando los enfriamientos de la dogmatización (reducción unívoca) o la locura (ampliación cancerosa del sentido), y determinando todo punto extraído del proceso general de devenir como una muestra subjetiva o una objetividad a construir (Jiménez, 1986, 95) desde la consideración eficaz que sus defensas producen para la vida, para la densificación de las experiencias, para la plenificación humana del mundo realizada a través de la integración en él de los poderes de construcción y contagio de lo negativo.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. (1970): *Aesthetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp. Trad. cast. de F. Riaza, rev. por F. Perez. Madrid: Taurus. 1980.
- AGUSTÍN, San: *Escritos apologéticos (2º). La Trinidad*. Trad. cast. de Luis Arias. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- BAUDINET, María-José (1990): **Rostro de Cristo, Forma de la Iglesia**. En: *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Feher, Michael, cit. Trad. cast. de J. L. Checa. p. 151-163.
- BEJEL, Emilio (1984): **Imagen y posibilidad en Lezama Lima**. En: *Coloquio internacional sobre la obra de Lezama Lima*. Madrid: Fundamentos.
- BERGSON, Henri (1889): *Essai sur les donées immédiates de la conscience*. Paris: Presses Universitaires de France, 53ª ed. 1946.
- BULLOUGH, Edward (1957): **'Psychical Distance' as a Factor in Art and a Aesthetic Principle**. En: *Aesthetics. Lectures and essays*. Connecticut: Greenwood Press. 1977.

- BUÑUEL, Luis (1928): *Un chien andalou*. Prod.: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Salvador Dalí. Fotografía: Albert Duverger. Decorados: Pierre Schilzneck. Música: Fragmentos de Richard Wagner (Tristán e Isolda), Beethoven y canciones populares. 17 minutos. B/N.
- CASSIRER, Ernst (1923–29): *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 Bd. Berlin: Bruno Cassirer. Trad. cast. de Armando Morones. México: F.C.E. 1971–1976.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando (1990): *Narciso y Acteón: el deseo y la mirada*. Mérida: Editora Regional Extremeña.,
- DELEUZE, Gilles (1964, rev. 1970): *Proust et les signes*. París: Presses Universitaires de France. Trad. cast. de F. Monge. Barcelona: Anagrama. 1972.
- (1966): *Le Bergsonisme*. París: Presses Universitaires de France. Trad. cast de L. F. Carracedo. Madrid: Cátedra. 1987.
- (1967): *Nietzsche et la philosophie*. París: Presses Universitaires de France. Trad. cast. de C. Artal. Barcelona: Anagrama, 3ª ed. 1993
- (1973): **¿En qué se reconoce el estructuralismo?** En: *Histoire de la philosophie. Idées. Doctrines* de François Châtelet. Lib. Hachette. Trad. cast. de Fco. Javier Aguirre González. Madrid: Espasa Calpe. 1984.
- (1980): *Mille Plateaux*. París: Minuit. Trad. cast. de J. V. Pérez y U. Carraceta, Valencia: Pre-textos. 1988.
- (1981): *Francis Bacon: logique de la sensation*. París: Ed. de la Différence. 2 vols.
- (1983): *L'image mouvement. Cinema 1*. París: Minuit. 1983. Trad. cast. de Irene Argoff. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós. 1984.
- (1985): *L'image-temps. Cinéma 2*. París: Minuit. Trad. cast. de Irene Agoff. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós. 1987.
- DUQUE, Félix (1995): **Habitación de tierra (I)**. En: *Sibila nº1*. Sevilla, p. 34–38.
- ECO, Umberto (1973): *Il Segno*. Milán: Intituto Editoriale internazionale (ISEDI). Trad. cast. de F. Serra Cantarell. Barcelona: Labor. 1980.
- FOUCAULT, Michel (1970): *L'ordre du discours*. Trad. cast. de A. Gonzalez Troyano. Barcelona: Tusquets. 1987.
- HEGEL, G. F. W. (1836–1838): *Lecciones sobre la estética*. Trad. cast. de Alfredo Brotons. Madrid: Akal. 1989.

- IGAL, Jesús (1992): **Introducción general** .En: Plotino, *Enéadas III–IV*. Madrid: Gredos. 1985, p. 7–128.
- JIMÉNEZ, José (1986): *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid: Tecnos.
- (1993): *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*. Barcelona: Destino.
- MALDENEY, Henry (1973): *Regard, Parole, Espace*. Lausanne: L'Age d'homme.
- MORIN, Edgar (1986): *La Méthode. III: La connaissance de la connaissance*. París: Seuil. Trad. cast. de A. Sánchez. Madrid: Cátedra. 1994.
- PAZ, Octavio (1956): *El arco y la lira*. México: F.C.E, 3ª ed. 1972.
- (1967): *Claude Lévi–Strauss o el nuevo festín de Esopo*. México: Joaquín Mortiz. 1984.
- (1969): *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz.
- RONCHI, Rocco (1996): *La verdad en el espejo. Los presocráticos y el alba de la filosofía*. Trad. cast. de Mar García Lozano. Madrid: Madrid.
- TRÍAS, Eugenio (1991): *Lógica del límite*. Barcelona: Destino.
- PEIRCE, Charles Sanders (1931): *Collected Papers*. Cambridge Mass: Harvard Univ. Press.

“EL DOLOR DE LO NEGATIVO”: LA FORMACIÓN DEL ESPIRITU FILOSÓFICO EN EL PRÓLOGO A LA FENOMENOLOGÍA DEL ESPÍRITU.

Por: Carlos Emel Rendón.

Universidad de Antioquia

RESUMEN. *La formación (Bildung) del Espíritu Filosófico –tal como es desarrollada en el Prólogo a la Fenomenología–, constituye un llamado a asumir el esfuerzo del concepto. Esta tesis es desarrollada por el autor en dos etapas. En primer lugar, se plantea la exigencia de establecer una relación inmanente con el objeto, es decir, expresar la necesidad de su movimiento, pues para Hegel tanto el objeto de la filosofía como su concepto están estrechamente ligados a la vida; en esta primera parte, la filosofía de Hegel constituye una dura crítica al formalismo kantiano. En segundo lugar, Hegel concibe la filosofía como trabajo –cuya experiencia fundamental es el extrañamiento (Entfremdung)–, el cual expresa la finitud propia de la racionalidad humana. A partir de esta última tesis Hegel emprende, por una parte, una crítica del entusiasmo propio del movimiento romántico y, por otra parte, de la intuición como comprensión inmediata de todo lo que es.*

PALABRAS CLAVE. *Hegel, filosofía conceptual, romanticismo.*

SUMMARY. *The author holds that the Bildung of philosophical mind, as it is developed in the Foreword to the Phenomenology, is an appeal to make the effort of concept. This thesis is elaborated in two steps. First of all, it is pointed out that it is necessary to set up an immanent relation to the object, i.e., to express the necessity of its movement, in so far as Hegel thinks of the object of Philosophy and its notion as being closely bound to life. Hence, Hegel's philosophy constitutes a sound criticism to Kantian formalism. Second, Hegel regards Philosophy as a work whose main experience is alienation (Entfremdung), and that it expresses the finite character that distinguishes human rationality. From the latter statement, Hegel starts a criticism, on the one hand, to the enthusiasm proper to Romanticism and, on the other one, to intuition as a sudden understanding of whatever exists.*

KEY WORDS. *Hegel, conceptual philosophy, Romanticism.*

El “Prólogo” a la *Fenomenología del Espíritu* ha llegado a conquistar una posición de privilegio no sólo dentro de la obra a la que precede, sino incluso dentro del conjunto del sistema hegeliano. Y ello, a pesar del propio Hegel. Por una parte, el inicio del “Prólogo” no deja duda alguna de que es sólo recorriendo ese camino “de la formación de la conciencia misma hacia la ciencia” que es la *Fenomenología*,¹ como el lector podrá alcanzar el verdadero punto de vista filosófico sobre la obra; en otras palabras, qué sea ella y cómo lleva a cabo la exposición de su asunto, sólo lo sabe quien se adentra en la experiencia del saber a que está abocada la conciencia natural. Nadie puede pretender re-conocer la obra ni en el fin que ella busca ni en el resultado al que llega, de lo cual se trata generalmente en un prólogo. Frente a la exposición filosófica propiamente dicha, el fin de la obra “es lo universal carente de vida” y el resultado escueto al que ella llega, “el cadáver”² que deja tras de sí la

1 Cfr. HEGEL, G.W.F. *Fenomenología del Espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. p. 54.

2 *Ibidem*.

exposición. En lugar de introducirnos en la “cosa misma”,³ toda reflexión precedente no hace más que alejarnos de ella o, a lo sumo, ofrecernos un punto de vista histórico de ella, de lo cual, por lo demás, no se trata en filosofía. “La filosofía –decía el joven Hegel– comienza consigo misma”,⁴ no debe hacerse de ella una antesala, a menos que se crea que su objeto es algo muerto.

Por otra parte, la reserva de Hegel frente al valor y la pertinencia filosófica de tales escritos obedece a un intento por depurar la naturaleza, el sentido y la necesidad del trabajo filosófico. El “Prólogo” deja en claro de entrada, que la filosofía es, por su misma naturaleza, un trabajo estrictamente conceptual y que toda pretensión de hacer filosofía al margen de dicho trabajo –sobre lo cual llamarán la atención Kant y Hegel en sus críticas al pensamiento neoplatónico y romántico, respectivamente–, la priva de toda científicidad y hace de ella un discurso enteramente esotérico. La filosofía, de acuerdo con la representación general del “Prólogo”, es un actividad que tiene en el concepto el *elemento* de su existencia y que se constituye como ciencia sólo en la organización sistemática de éste. Según Hegel, de lo que se trata es de *asumir el esfuerzo del concepto*. Todo el “Prólogo” no es más que un llamado a asumir este esfuerzo, pues a él se remonta la posibilidad de una experiencia auténtica del filosofar, lo mismo que la condición de posibilidad de la filosofía en general. El esfuerzo del concepto constituye la experiencia paradigmática en la formación del espíritu filosófico. Éste no es el resultado del simple conocimiento histórico de la filosofía. En el llamado de Hegel a asumir este esfuerzo, resuena el punto de vista kantiano, según el cual, no se aprende filosofía –como no sea históricamente– sino, a lo sumo, a *filosofar*.⁵

Pero, a diferencia de Kant, el filosofar en sentido hegeliano no tiene el carácter de una disciplina de la razón. Filosofar es para Hegel una experiencia que pone en juego la capacidad del espíritu de liberarse, elevarse y extrañarse. El trabajo del concepto (=filosofía) precisa de la mediación de esta experiencia, porque, según Hegel, el conocimiento filosófico es el producto de la ruptura del espíritu con su propia inmediatez, del elevarse a una comprensión más universal de las cosas y de asumir el extrañamiento inherente a tal liberación y universalización.

No en otra cosa consiste la formación filosófica: ella se inicia con el abandono de la vida inmediata, la vida hundida en lo sensible y aún no guiada por la reflexión, o, dicho con Hegel, la “vida sustancial”,⁶ para ir ascendiendo poco a poco a la distancia reflexiva del pensamiento. Pero este abandono no se cumple espontáneamente y sin dificultades,

3 “La cosa misma” es el “qué” de la exposición filosófica, aquello por lo cual se pregunta y se busca en vano en un “prólogo”; Cfr. HEGEL. *Op. cit.*, p. 7-8. Que se trata de un asunto esencial de la dialéctica hegeliana lo demuestra Rüdiger Bubner en: *Zur Sache der Dialektik*. Stuttgart: Reclam, 1980; Cfr. especialmente el capítulo “Die ‘Sache selbst’ in Hegels System”, p.40-69.

4 Cfr. HEGEL, G.W.F. *Diferencia entre los sistemas de filosofía de Fichte y Schelling*. Madrid: Tecnos, 1990. p. 23.

5 Cfr. KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara, 1993. p. 650.

6 Cfr. HEGEL. *Fenomenología del Espíritu*, *Op.cit.*, p. 9.

porque aquella inmediatez es también una forma de ser del espíritu, que pretende mantenerse y fijarse en él; por eso, salir de aquella vida y emprender la marcha dialéctica, cuya imagen imperecedera nos la ofrece Platón en el símil de la caverna, es un arduo trabajo para el espíritu, que de alguna manera ya se había acostumbrado a ella. De ahí que la formación filosófica sea, en principio, un “liberarse con trabajo de la inmediatez de la vida sustancial”⁷ para poder elevarse, asimismo trabajosamente, hasta el pensamiento.⁸

Pero este proceso no está concebido por Hegel como una marcha del alma a un reino de esencialidades puras una vez se ha desprendido de todo lo finito. La dialéctica inherente al proceso de formación científica y filosófica no lleva a la contemplación de un mundo suprasensible. Ella, por el contrario, dispone al espíritu para la reflexión, la cual “sólo mora en la finitud”.⁹ En efecto, pertenece a la esencia de dicha formación un ser capaz de fijar el pensamiento, la reflexión, en lo concreto, en lo determinado, en lo que limita, en aquello que por ser lo otro de él mismo, constituye su negación. El espíritu – enseña Hegel – ha de ser capaz de mirar cara a cara lo negativo –aquello que para él está marcado con el carácter de lo finito, lo separado y lo particular– para poder penetrar en su sentido y alcanzar la experiencia de ello: sólo así conquista su verdad. La filosofía, según la idea de formación que le subyace, no puede ser ni un desentenderse de lo existente ni su negación sin más, ni tampoco un discurso edificante sobre ello¹⁰: para Hegel, ella no es ni puede ser otra cosa que *penetración (Einsicht)*, pues sólo adentrándose en lo otro gana el espíritu una auténtica experiencia de ello y de su propio saber.

Esta experiencia consolidaría el proceso de la formación. Ella es el rasgo dominante de lo que podría llamarse una vida filosófica. “Este inicio de la formación tendrá que dejar paso, enseguida, a la seriedad de la vida plerónica, la cual se adentra en la experiencia de la cosa misma”.¹¹ La distancia reflexiva que crea la liberación de la inmediatez de la vida sustancial y que dispone al espíritu al pensamiento, no basta para dar cuenta de lo que es la cosa misma. Tampoco se trata, por otra parte, como lo insinúa el texto citado, de un mero

7 He optado por el sentido literal que tiene la frase en el original alemán: “*Herausarbeiten aus der Unmittelbarkeit des substantiellen Lebens*”, pues quizá ello sirva para recuperar la fuerza expresiva de la frase que utiliza Hegel y, con ello, recrear la concepción de *trabajo* que ella encierra: la forma verbal “*sich herausarbeiten*” –que Hegel emplea como sustantivo– implica primariamente la idea de un *liberarse con trabajo y esfuerzo de alguna dificultad presente*, a lo cual alude precisamente la noción hegeliana del inicio de la formación filosófica. La versión que presenta Roces, quien traduce aquella expresión con el escueto “remontarse”, no parece dar cuenta del rico sentido que ella encierra. (Cfr. HEGEL, G.W.F. *Phänomenologie des Geistes*. Werke, 3. Frankfurt: Suhrkamp, 1989. p.13; Cfr. *Fenomenología del Espíritu*. Op. cit., p. 9; Cfr. La interpretación que sobre este pasaje del prólogo hace Merold Westphal en su *Hegels Phänomenologie der Wahrnehmung*. En: *Materialien zu Hegels Phänomenologie des Geistes*, editado por Hans Friedrich Fulda y Dieter Henrich. Frankfurt: Suhrkamp, 1973. p. 85-86.

8 “[...] *sich zu dem Gedanken [...] heraufzuarbeiten [...]*”; Cfr. HEGEL. *Phänomenologie des Geistes*, loc. cit., p. 14; Cfr. HEGEL. *Fenomenología del Espíritu*. Op. cit., p. 9

9 HEGEL. *Fenomenología del Espíritu*. Op. cit., p. 11, 13.

10 Cfr. La parte final de este trabajo.

11 HEGEL. *Fenomenología del Espíritu*, Op. cit., p.9

afán de trascendencia: la “seriedad” del trabajo filosófico tiene que ver con la capacidad de lograr una consideración y un trato inmanentes del objeto. Filosofar no es tanto un trascender, cuanto un adentrarse en la cosa, y ello, como se verá luego, con una característica peculiar: adentrarse para permanecer en ella. El fundamento de esta concepción descansa, en parte, en la crítica de Hegel al carácter formal y esquemático que, según él, presenta el conocimiento en Kant y, en parte, en una idea del objeto que, sin paralelo alguno en los sistemas filosóficos de su tiempo, se aproxima más a la visión heraclítica del mundo.

Según Hegel, el conocimiento, tal como se presenta en la filosofía teórica de Kant, se convierte en un esquema carente de vida cuando, por un lado, la relación del entendimiento con los objetos no es más que una relación extrínseca, mediada por la categoría y sometida a las condiciones formales del pensar y, por otro, cuando ese mismo entendimiento no es más que el frío receptáculo de conceptos fijos e inmóviles. Hegel echa de menos en tal esquematismo una relación inmanente del entendimiento con los objetos; los conceptos con los que éste opera no son el producto de un haberse sumergido en el contenido de la cosa y haberla captado en su propio movimiento; los conceptos no son allí más que meros predicados de los objetos, simples determinaciones externas a los mismos. Por causa de este formalismo, el objeto se asemeja a un esqueleto del que cuelgan etiquetas que indican sus partes; por su causa, el entendimiento contiene los conceptos a la manera como se contiene la esencia de las cosas en los frascos que descansan en los anaqueles en la tienda del herbolario: así como en el esqueleto faltan la carne y la sangre, y no hay nada más que huesos, y en los frascos yace oculta la esencia de las cosas, así en este formalismo “se prescinde de la esencia viva de la cosa o se la mantiene escondida”.¹²

El contraste con la concepción hegeliana salta a la vista: para Hegel tanto el concepto como el objeto son de suyo algo vivo. Este carácter viviente se expresa en ese movimiento por mor del cual concepto y objeto se mantienen en un constante *devenir otro* consigo mismos. El objeto no es algo meramente dado y fijo ante la reflexión; es más que un simple “estar ante” (*Gegenstand*). El concepto es más que la condición formal por medio de la cual se piensa el objeto. Concepto y objeto reproducen para Hegel la vida como movimiento dialéctico. El pensamiento tiene que estar en condiciones de dar cuenta de esta vida. Él encuentra su modelo en el movimiento de la génesis, el devenir y el perecer de lo existente. La dialéctica no es un método. Es la vida del objeto que se concreta a sí misma en la filosofía como *movimiento del concepto*. Es esto –y no una simple metáfora¹³– lo que expresan aquellas locuciones hegelianas tales como “vida del objeto”, “vida del concepto”, “vida del todo”. Ellas entrañan una concepción del conocimiento filosófico y de su objeto, que pone de manifiesto, por igual, la esencia móvil del pensar, irreductible a esquemas categoriales, y la esencia móvil del ser, irreductible a esquemas de pensamiento. La filosofía que, según Hegel, “exige entregarse a la vida del objeto o, lo que es lo mismo, tener ante sí y expresar la necesidad interna de él”,¹⁴ encuentra en la experiencia inmanente de la vida

12 *Ibidem*, p. 35-36.

13 Al contrario de lo que cree R. Bubner; Cfr. HEGEL. *Fenomenología del Espíritu*, *Op. cit.*, p. 60

14 *Ibidem*, p. 36.

del objeto, un momento decisivo en su repulsa a la concepción objetivista del conocimiento, lo mismo que el testimonio de que ella no es meta-física sin más. La filosofía no dispone de otro “método” fuera del que brota de la vida del objeto. Todo otro “método”, precisamente por ser algo que media entre ella y éste, no haría más que distanciarla del mismo y darle paso a una relación extrínseca con él, a la manera como, según Hegel, se relaciona la anatomía con un cuerpo muerto.

Entendida como un adentrarse en la vida del objeto, la experiencia del filosofar exige del espíritu que vaya más allá de sí mismo. El supuesto de todo filosofar lo constituye, según la pretensión pedagógica del “Prólogo”, el olvidarse de sí en la cosa, el entregarse, abandonarse y permanecer en ella.¹⁵ Esto, por supuesto, no significa erigir la objetividad en criterio único de validez del conocimiento filosófico; ¿cómo podría significar tal cosa en una filosofía que aspira precisamente a la reconciliación de lo objetivo con lo subjetivo para consolidar así una *saber absoluto*? Aquel olvido de sí en la cosa nada tiene que ver con la disolución de lo subjetivo sin más; tampoco implica la liquidación de la relación reflexiva del sujeto consigo mismo, la negación de toda conciencia de sí en el acto del conocer. Hay allí, más bien, la intención de dejar al objeto la libertad de su manifestación, el no pretender subsumirlo por anticipado a la propia ocurrencia, a la simple opinión. Para Hegel, la filosofía debe caracterizarse por mantener un trato libre con el objeto del conocimiento; ella, a diferencia de cualquier otra ciencia positiva, no tiene como finalidad ni el sometimiento ni el dominio de los objetos. El pensamiento, que es su propio elemento, es lo más libre, y esta libertad debe poderse reflejar en su relación con ellos; la libertad debe ser el sello que identifique la verdad filosófica. Por eso, abandonarse al objeto, entregarse al ritmo de su movimiento, es ya preservarlo en su libertad; adentrarse en su experiencia es adentrarse en ésta. Sólo el olvido de sí en lo “otro” permite al espíritu reconocer esta dimensión de las cosas, en la cual llega a reconocer la suya propia, pues su esencia no es otra que la libertad. Por ello, en el olvido va implicada la posibilidad del conocimiento de sí mismo bajo las condiciones que plantea la otredad.

Pero más que un presupuesto del conocer, el olvido es algo intrínseco a la vida del espíritu, es expresión de su naturaleza histórica. Mas el olvido del espíritu no es un olvido en el sentido de un dejar atrás, hundido en el pasado y sepultado por la memoria, aquello que él, en el curso de su propia historia, ha llegado a ser. Se trata, por el contrario, del olvido como aquella experiencia que permite al espíritu la renovación de su propio saber. Dicho con Gadamer: “Sólo por el olvido obtiene el espíritu la posibilidad de su total renovación, la capacidad de verlo todo con ojos nuevos, de manera que lo que es de antiguo familiar se funda con lo recién percibido en una unidad de muchos estratos”.¹⁶ Pertenecer a la esencia de la renovación del saber, el conservar lo ya sabido. El olvido es, en este sentido, tanto superación como conservación y por eso involucra asimismo la posibilidad del recuerdo. El recuerdo, que se da sólo por el olvido, hace posible la vuelta del espíritu sobre su propio pasado y, con ello, la comprensión de este pasado. Gracias al recuerdo, el espíritu

15 Cfr. HEGEL. *Fenomenología del Espíritu*, Op. cit., p. 8-9

16 Cfr. GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme, 1984. p.45

actualiza su historia y se conserva en ella. Al igual que el olvido, el recuerdo es también otra forma del retorno del espíritu a sí mismo desde lo otro. Ahora bien, paralelamente a su carácter experiencial, olvido y recuerdo expresan la naturaleza del saber, cuya estructura, manifestación y experiencia explora la *Fenomenología del Espíritu*: la naturaleza del saber finito.

Que la formación del espíritu científico se cumpla bajo las condiciones que plantea el adentrarse en la experiencia de la cosa y el entregarse a ella asumiendo el olvido de sí, significa que el sentido y, en general, la condición de posibilidad de toda formación teórica residen en la experiencia del *extrañamiento*. Extrañarse alude en Hegel a la capacidad del espíritu de devenir un otro consigo mismo y retornar a sí mismo desde este su ser otro. ¿En qué medida esta idea se halla presente en su concepto de formación teórica y qué relación existe entre una y otro? Encontramos una posible respuesta a este interrogante en los escritos de Hegel pertenecientes a la época de Nürnberg, los cuales se caracterizan por su clara vocación pedagógica. Según la tesis allí planteada, el extrañamiento es condición de la formación teórica porque formarse implica ocuparse con algo no inmediato, algo extraño, algo que pertenece ya al recuerdo, a la memoria y al pensamiento.¹⁷ Esta ocupación entrafía el separarse de sí mismo porque ella exige asumir la distancia que media entre nosotros y lo que hace parte del pasado. Ahora bien, el sentido de la ocupación con este pasado –en rigor, el mundo antiguo– no radica en la mera apropiación y posesión del mismo: pertenece a la esencia de la formación la capacidad de modificar, volver a configurar y, en suma, elaborar lo que recibe. “Es necesario –dice Hegel– que nos apropiemos del mundo antiguo, más que para poseerlo, para tener algo que podamos elaborar”.¹⁸ Elaborar significa aquí, darle la forma del espíritu de la época que lo acoge. La relación que vincula el proceso de formación con la experiencia del extrañamiento se pone en evidencia allí donde la formación consume su función mediadora, consistente en hacernos familiar lo extraño,¹⁹ en hacernos actual lo pretérito y en permitirnos reconocer en el presente la sombras que proyecta el pasado. Por eso importa ver en ella no sólo algo que nos separa, sino también algo que nos conduce a nosotros mismos.

“El *puro* conocerse a sí mismo en el absoluto ser otro, este éter *en cuanto tal*, es el fundamento y la base de la ciencia o *el saber en general*”.²⁰ En el extrañamiento no se trata solamente de la experiencia de ocuparse con lo que nos es ajeno e incluso con algo en lo que acaso el espíritu ya no encuentre interés.²¹ La separación no agota la esencia del extrañamiento. Tampoco podría decirse que el momento del retorno a sí mismo sea su

17 Cfr. HEGEL, G.W.F. *Nürnberger und Heidelberger Schriften 1807-1817. Werke*, 4. Frankfurt: 1986, p. 321. (Traducción castellana: HEGEL, G.W.F. *Escritos Pedagógicos*. México: Fondo de Cultura Económica. 1997).

18 HEGEL. *Fenomenología del Espíritu*, *Op. cit.*, p. 320-321.

19 Cfr. GADAMER. *Op. cit.*, p. 43.

20 Cfr. HEGEL. *Fenomenología del Espíritu*, *Op. cit.*, p. 19

21 Cfr. HEGEL. *Fenomenología del Espíritu*, *Op. cit.*, p. 21, 23.

máxima expresión.²² En Hegel, el extrañamiento alude directamente a la naturaleza y, acaso también, al destino de aquel conocimiento que define al espíritu como espíritu: el conocimiento de sí mismo en el absoluto ser otro. El que Hegel vea en ello el fundamento del saber no quiere decir que opere como un principio o un presupuesto del mismo. El conocerse a sí mismo en el absoluto contrario no es una teoría más del conocimiento en la historia de la filosofía occidental. Allí va contenida toda una concepción del destino histórico del hombre que ve en la experiencia de lo “otro” la experiencia paradigmática sobre la cual se teje este destino. La experiencia de lo otro está presente en todo hacer y todo saber humanos; en cuanto tal, es el testimonio incontestable del carácter limitado de tal hacer y tal saber. Es en ella, por tanto, donde se le revela al hombre su finitud.

Hegel ve en este destino del hombre, consistente en adquirir su saber bajo las condiciones del extrañamiento, un motivo esencial en la distinción de lo humano y lo divino. Sólo Dios no conoce el extrañamiento; para él no existe lo “otro” ni la necesidad de ocuparse de ello. Su vida –según Hegel– puede ser considerada como “un juego del amor consigo mismo”.²³ La vida del hombre, por el contrario, es un incesante devenir. Pero es justamente este movimiento, que se alza como su destino, el que le revela la estructura y constitución de aquella otredad que constantemente le sale al encuentro: lo otro es lo otro de ella misma y no, como pudo representárselo en un principio, un otro ajeno a ella y que pudiera serle indiferente. Sólo en tanto reconoce en lo otro un momento necesario de su propio devenir, algo que se origina desde su hacer y que media la búsqueda de un saber de sí mismo, en una palabra, sólo en tanto reconoce en ello el *páthos* que determina el conjunto de su praxis, puede el hombre asumir la realidad que le plantea su propia condición de ser finito: el poder conquistar la verdad de sí mismo sólo cuando sea capaz de “encontrarse a sí mismo en el absoluto desgarramiento”.²⁴

Pero esta concepción de la filosofía, que reivindica su carácter experiencial y que encuentra en la propia experiencia humana de la vida un motivo para la fijación de tal carácter, no tiende en el “Prólogo” a otra cosa que a legitimar y a radicalizar su tesis de fondo, de evidente intención pedagógica, pero, a la vez, de marcada tendencia polémica, a saber: que la seriedad y la cientificidad de la filosofía se fundan sólo en el trabajo estrictamente conceptual y que no en otra cosa puede consistir, según su posibilidad y su progreso, la esencia de la filosofía. Importa hacer resaltar el carácter polémico de esta tesis, a fin no sólo de ganar una nueva comprensión de la vocación propedéutica de nuestro texto, sino también, de aclarar la posición que ocupa el pensamiento hegeliano en la defensa de dicha tesis.

22 Cfr. GADAMER, *Op. cit.*, p. 43. En su interpretación del concepto hegeliano de “Formación”, Gadamer ve en el retorno a sí mismo la esencia de ésta. El retorno, sin embargo, vuelve a ser punto de partida de un nuevo proceso y, por ende, la actualización de la experiencia de devenir otro: “El espíritu, ciertamente, no permanece nunca quieto, sino que se halla en movimiento incesantemente progresivo.” *Fenomenología del Espíritu*, p. 12.

23 HEGEL. *Fenomenología del Espíritu*, *Op. cit.*, p. 16.

24 *Ibidem*, p. 24

No escapó a Hegel, en efecto, el carácter polémico de la tesis según la cual “la verdad sólo tiene en el *concepto* el elemento de su existencia”.²⁵ Era consciente de que con ella se ponía en abierta contraposición con los pensadores románticos de su tiempo, que habían tratado de sustraer a la filosofía del dominio exclusivo de una razón sistemática, que sólo tomaba en consideración sus propias posibilidades y limitaciones, sin cuidarse para nada de otras fuentes posibles del conocimiento científico. En la defensa de aquella tesis, Hegel continúa una tradición que, pasando por Kant, se remonta a Platón, bien que en cada caso los motivos y fines de la confrontación son claramente diferentes e irreductibles entre sí. Pero, por otra parte, el que en cada caso la confrontación sea poesía-filosofía es algo que parece acusar más que una simple coincidencia. Intentaremos reconstruir, en sus aspectos generales, algunos de los momentos más importantes de esta polémica, con el propósito de hacer resaltar la concepción de la filosofía y, en particular, del trabajo filosófico que le subyace. Por tanto, cuál sea la idea de poesía que, *al margen de dicha polémica*, esto es, en tanto objeto de una reflexión llevada a cabo desde la estética (particularmente en Kant y Hegel), pueda encontrarse en estos autores, es una cuestión ajena al fin que se ha señalado. Dicha reconstrucción se lleva a cabo, entonces, sin perjuicio de las tesis “fuertes” que dichos autores hayan planteado en otros escritos.

En la *República* (607b) Platón confiesa que es la razón la que le exige desterrar la poesía del Estado y pone en claro que “la desavenencia entre la filosofía y la poesía viene de antiguo” (*Ibidem*). Platón aprovecha esta desavenencia para trazar un ideal de educación que disputa a la poesía el papel preponderante que ésta venía desempeñando desde los tiempos de la poesía griega arcaica en la formación de la conciencia religiosa y política de los ciudadanos. El conocimiento de la verdadera naturaleza de lo divino y de la verdadera naturaleza del Estado, así como del orden de vida que debía llevarse según este conocimiento, pasa a ser ahora, en virtud de la reflexión sobre la posibilidad misma de aquel ideal, un problema del dominio exclusivo de la filosofía. Parafraseando a Hegel, ello equivaldría a decir que la poesía, para Platón, ya no satisface las grandes necesidades del espíritu. Pero ello, lejos de consolidar el proclamado “destierro” de la poesía de la república platónica, la cual, según la insistencia de Platón, sólo es *fundada en la palabra*, no hace más que llevar a la máxima tensión, en su propio pensamiento, la relación mito-logos. En todo caso, cabría preguntarse si no sería posible reconocer en el ideal platónico de la educación, que contempla por supuesto, la formación del carácter filosófico, al menos un momento del ideal hegeliano de formación, dado que, como en Platón, también para Hegel es sólo por la formación – *Bildung*– que el hombre accede a una segunda naturaleza, –en Platón la del alma orientada por el *logos*; en Hegel, la del espíritu orientado hacia la historia–, que representaría la realización de la racionalidad en el contexto de la vida teórica y práctica del hombre.

Kant, en tiempos en que el joven Hegel participaba del entusiasmo y la exaltación del pensamiento romántico, recrea la polémica denunciada por Platón, bien que en una dirección distinta e incluso teniendo a éste como blanco principal de la dura crítica que

25 *Ibidem*, p. 9 (subrayado en el texto).

hiciera entonces a los neoplatónicos.²⁶ En esta ocasión, se ponen en cuestión las pretensiones del pensamiento poético de acceder al conocimiento, y en particular, al conocimiento de lo suprasensible, por otras vías distintas a la del entendimiento discursivo, es decir, apelando sólo al sentimiento y a la intuición. Kant llama la atención sobre la consecuencia que esta actitud trae consigo: hacer de la filosofía algo parecido a un develamiento de misterios.²⁷ Lo suprasensible es para Kant lo propiamente vedado a la razón humana, es su verdadero “misterio”, al menos desde el punto de vista teórico. Si fuese posible alcanzar un conocimiento de ello, esto sólo podría llevarse a cabo desde el punto de vista práctico; pero aun en este caso no puede verse eximida del trabajo que representa tener que analizar, construir y legitimar sus conceptos, para poder progresar paso a paso, y no sin dificultades, en aquel conocimiento. Kant reconoce en ello la condición indigente del entendimiento humano: Opone a ella, la condición de aquél que no tiene necesidad de trabajar porque su “intuición” le revelaría el conocimiento “inmediatamente y de golpe”.²⁸ He aquí cómo expone Kant la causa de esta actitud: “Ello se debe [...] no solamente a la pereza natural sino también a la vanidad de los hombres (una libertad mal comprendida) de acuerdo con la cual aquéllos que *tienen de qué vivir*, bien sea rica o pobremente, se tienen por *superiores* en comparación con aquéllos que deben trabajar para vivir”.²⁹ Esta vanidad de la vida, que se refleja sin alteridad alguna en la actitud del filósofo de la intuición, es justamente la que hace creer que, también con relación a la filosofía, no se tiene necesidad alguna de trabajar “sino solamente escuchar el oráculo que hay en uno mismo y disfrutarlo para entrar en plena posesión de toda la sabiduría divisada por la filosofía”.³⁰ Es la vanidad de aquél que cree estar en posesión de lo incommunicable y lo incomprensible para los otros, y que hace del sentimiento su alimento y el motivo de su exaltación:

“[...] Es justamente el hecho de rumiar en sí mismo sobre una idea que no puede comprender ni comunicar a otros, la causa de la filosofía auténtica (*philosophia arcani*), donde el talento poético encuentra entonces de qué alimentarse en el sentimiento y el goce para la exaltación, lo cual es ciertamente mucho más seductor y brillante que la ley de la razón: no adquirir una posesión más que por medio de trabajo; pero con ello igualmente la indigencia y el desdén vanidoso propician el fenómeno ridículo de oír hablar a la filosofía en un *tono exaltado*”.³¹

Es, en fin, la vanidad de aquél que exclama: “¡Viva entonces la filosofía que a partir de sentimientos nos conduce a las cosas mismas! ¡Abajo el raciocinio sutil a partir de conceptos...!”³²

26 Cfr. KANT, Immanuel. *Acerca de un tono exaltado que recientemente se alza en la filosofía*. En: ESTUDIOS DE FILOSOFÍA. Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia. No. 4, p. 99-112. Traducción de Carlos Másmla.

27 Cfr. *Ibidem*, p. 99.

28 *Ibidem*.

29 *Ibidem*, p. 100 (subrayado en el texto.)

30 *Ibidem*.

31 *Ibidem*, p. 102-103 (subrayado en el texto)

32 *Ibidem*, p. 104

La imposibilidad de alcanzar un conocimiento teórico de lo suprasensible – imposibilidad que sólo la crítica a la razón puede demostrar científicamente– es aprovechada por el filósofo de la intuición para erigir el sentimiento como el único camino que queda al hombre para acceder a aquel conocimiento. Lo vedado a la razón teórica pasa a ser así objeto del sentimiento que sólo sospecha su presencia; la razón se desvanece en el presentimiento, la filosofía se convierte en “presentimiento de lo suprasensible”. El *salto mortale* está dado:

[...] que haya aquí un cierto tacto místico, un salto (*salto mortale*) de los conceptos a lo impensable, una facultad de captación de aquello a lo que ningún concepto llega, la espera de misterios, o más bien, la promesa reiterada de acceder a ello, aunque propiamente hablando, una falsa disposición de los talentos para la exaltación, es algo que se evidencia por sí mismo”.³³

Se evidencia por sí mismo, en efecto, que el salto del concepto a lo impensable – salto que una razón consciente de sus límites no se atreve a dar, por temor a caer en el *vacío*– es propiamente el salto hacia aquello que escapa a toda experiencia humana posible. El traspasar los límites de esta experiencia –en lo cual ha consistido para Kant la aciaga historia de la metafísica– no sólo pone en peligro la posibilidad misma de llegar a conocer aquello a lo que la razón por su misma naturaleza tiende (lo incondiciondo) –posibilidad reservada a la razón práctica– sino que, como en el caso del talento poético –un abuso de la sensibilidad– puede devenir lo contrario de sí misma. La irracionalidad en la que desemboca aquel salto, brota del hecho de no querer reconocer y asumir aquellos límites, que no son otros sino los del conocimiento humano. El *misticismo*, la condición que arrastra la filosofía cuando se la convierte en experiencia singular e inefable de lo impensable, de lo incomunicable, de lo incomprensible, no es para Kant únicamente la consecuencia necesaria que resulta de erigir el sentimiento y la interioridad en fuentes reveladoras –a unos cuantos– de lo inalcanzable por medio de conceptos: es también expresión de aquella arrogancia –el sentimiento de superioridad del exaltado– que significa entregarse a los brazos de aquel sentimiento, a fin de no tener que rendir cuentas a nadie, pues “¿quién querría cuestionar mi sentimiento?”.³⁴ El gran crítico de la metafísica tiene sus buenas razones para atribuir a la arrogancia mística “la muerte de toda filosofía”.³⁵

También como Kant, Hegel impugnará la actitud mistagoga y misteriosa del “filósofo de la intuición”. Ahora bien, lo que en Kant es un rendimiento de su crítica general a la metafísica, en Hegel opera como un supuesto de su propia filosofía. Su crítica a la concepción romántica constituye un intento por fijar su posición en la comprensión del problema de lo absoluto, posición que determinará su relación con el movimiento romántico en general. Que Hegel cuestione la *forma* bajo la cual se considera lo absoluto desde la perspectiva romántica, es algo que apunta más allá de una simple confrontación entre puntos de vista diferentes; ello apunta a aquella estratificación de las formas del conocimiento de lo absoluto,

33 *Ibidem*, p. 106

34 *Cfr. Ibidem*, p. 104; *Cfr.* p. 100

35 *Cfr. Ibidem*, p. 106

cuya explicitación tendrá lugar en la *Estética*: sólo la filosofía, por encima del arte y la religión, representa la verdadera forma en la comprensión y exposición de lo absoluto y, cabalmente, de lo absoluto como espíritu. También el arte y la religión tienen el mismo contenido que la filosofía, pero la forma en que la filosofía expone este contenido —el *concepto*— es superior a la forma de la representación sensible y del mero sentimiento. Sobre el trasfondo que ofrece la estratificación hegeliana del saber, la descalificación de lo “bello” y la “religión” como formas (románticas) de concebir lo absoluto,³⁶ tal como se cumple desde las páginas iniciales del “Prólogo”, cobra un sentido que trasciende la polémica filosofía-poesía y se revela como un momento anticipador en la organización del sistema filosófico que Hegel proyecta desde aquellas páginas. Lo que el “Prólogo” nos ofrece es sólo el aspecto polémico de una confrontación cuya exposición aquilatada y rendimientos teóricos tendrán lugar en la consolidación del sistema.

En la confrontación de Hegel con los pensadores románticos —el blanco de su crítica al entusiasmo y la exaltación filosóficas— resuena el eco de la implacable ironía kantiana: “Al confiarse a las emanaciones desenfrenadas de la sustancia, creen que, ahogando la conciencia de sí y renunciando al entendimiento, son los elegidos, a quienes Dios infunde en sueños la sabiduría; pero lo que en realidad reciben y dan a luz en su sueño no son, por tanto, más que sueños”.³⁷ Y si para Kant la *imposibilidad* de conocer lo suprasensible a partir de meros conceptos daba lugar a la convicción de que, apelando al sentimiento y a la intuición se podría develar lo que seguía siendo el “verdadero misterio” para la razón teórica, para Hegel esta misma convicción pretende constituirse en el principio mismo de aquel conocimiento al que aspira la filosofía: el conocimiento de lo *absoluto*. Si el “filósofo de la intuición” recababa el *presentimiento de lo suprasensible*, el “hablar profético”³⁸ — una variante de lo que Kant llamaba el “tono exaltado”— exigirá el *sentimiento de lo absoluto*:

[...] si lo verdadero sólo existe en aquello o, mejor dicho, como aquello que se llama unas veces intuición y otras veces saber inmediato de lo absoluto, religión, el ser [...] ello equivale a exigir para la exposición de la filosofía más bien lo contrario a la forma del concepto. Se pretende que lo absoluto sea, no concebido, sino sentido e intuido, que lleven la voz cantante y sean expresados, no su concepto, sino su intuición”.³⁹

Para Hegel, esta concepción de lo absoluto, o mejor aún, este sentimiento de lo absoluto no representa, ciertamente, la muerte de la filosofía, sino, más optimista que Kant, la reducción de la filosofía a un discurso *edificante*: un discurso que hace de lo “bello”, lo “sagrado”, lo “eterno”, el “amor”,⁴⁰ en una palabra, aquello que embriaga al pensamiento y abraza la conciencia de sí en la llama del entusiasmo, el objeto exclusivo del filosofar y ve en ello —como sucedía entre los románticos— la manifestación misma de lo absoluto,

36 Cfr. *Ibidem*, p. 10.

37 HEGEL. *Fenomenología del Espíritu*. Op. cit., p. 12

38 Cfr. *Ibidem*, p. 11, 45-46.

39 HEGEL. *Fenomenología del Espíritu*. Op. cit., p. 10

40 Cfr. *Ibidem*.

manifestación cuyo sentido, empero, es sólo asequible a unos cuantos. Pero, advierte Hegel:

“Quien busque solamente edificación, quien quiera ver envuelto en lo nebuloso la terrenal diversidad de su ser allí y del pensamiento y anhele el indeterminado goce de esta indeterminada divinidad, que vea dónde encuentra eso; no le será difícil descubrir los medios para exaltarse y gloriarse de ello. Pero la filosofía debe guardarse de pretender ser edificante”.⁴¹

Y debe guardarse de ello, porque sólo su *inteligibilidad* garantizará que ella pueda llegar a ser un camino “asequible a todos e igual para todos”.⁴² De lo contrario, la filosofía se vería reducida al esoterismo, cuya crítica ha de involucrar los presupuestos de la racionalidad teórica con los que ella opera.

En sentido estricto, la actitud edificante brota para Hegel de la misma fuente de la que brota para Kant la actitud del exaltado: la renuncia o, más aún, el desprecio por el trabajo conceptual. La filosofía se torna edificante allí donde faltan “la seriedad, el dolor, la paciencia y el trabajo de lo negativo”;⁴³ esto es, el trabajo del concepto, que supone el tener que dar cuenta, de una forma inteligible, y, si se quiere, exotérica, de la “cosa misma”. Pero no se trata solamente de una caracterización del rigor que ha de acompañar al trabajo filosófico. “El dolor de lo negativo” alude también a la experiencia inherente al conocimiento humano. La *Fenomenología* nos ofrece la imagen viva de esta experiencia: encontramos allí una conciencia que, en el camino de su formación como conciencia científica, hace constantemente la experiencia de la duda y la desesperación: la conciencia duda y desespera de su saber cuando hace la experiencia de la no-verdad de este saber y se ve enfrentada a una nueva figura del mismo. Dado el carácter reiterativo de esta experiencia, la conciencia debe asumir ese doloroso y, a la vez, paradójico destino que consiste en tener que encaminarse, “impulsada no se sabe por qué”, hacia un saber absoluto en medio del *escepticismo*.⁴⁴ Su drama es, para Hegel, el drama de la humanidad entera.

El que Hegel conciba la filosofía como trabajo estrictamente conceptual; que, además, conciba este trabajo como experiencia formadora por excelencia del espíritu filosófico; y, por último, que ello se reitere bajo distintos aspectos a lo largo del “Prólogo” a la obra con la que nace su sistema, todo esto es algo que no debería pasar por alto quien se encuentra ya familiarizado con el pensamiento de Hegel, ni menos aún, quien se enfrenta por primera vez al mismo. Ello servirá, al primero, para no desesperar del estado de comprensión en que se encuentra; y, al segundo, para saber qué puede esperar y a qué debe renunciar.

[...] vive en Hegel una exigencia que despertó en Grecia y ha construido a Occidente: la exigencia del rigor científico en la interpretación de la verdad de los mitos. Hegel quiere que

41 *Ibidem*, p. 11

42 *Cfr. Ibidem*, p. 13

43 *Cfr. Ibidem*, p. 16

44 *Cfr. Ibidem*, p. 54

su filosofía sea ciencia y en este sentido quiere evitar a toda costa el hacer 'literatura'. Eso sólo puede conseguirse tomando sobre sí el trabajo doloroso del concepto. Un concepto, sin embargo, que no puede ni debe vivir en una región etérea, sino que se descubre sumergiéndose en la existencia y vive en ella como luz interior de la misma".⁴⁵

45 VALLS PLANA, Ramón. *Del yo al nosotros. Lectura de la Fenomenología del Espíritu de Hegel*. Barcelona: Laia, 1971. p. 25-26.

PRAXIS FILOSÓFICA

Filosofía antigua

Universidad
del Valle

Escuela de Filosofía

ISSN 0121-4688 / Nueva serie, Nos. 8 / 9, Abril de 1999



Universidad
del Valle

PARTICULARISMO ÉTICO Y UNIVERSALISMO MORAL

Consideraciones críticas sobre las concepciones de racionalidad práctica y del “yo” en Charles Taylor

Por: Francisco Cortés Rodas
Universidad de Antioquia

RESUMEN. *El artículo examina, en primer lugar, el concepto de racionalidad práctica, el concepto de persona y el diagnóstico de la modernidad, propuestos por Charles Taylor en su libro Las fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna. En segundo lugar, a partir de la presentación de la concepción comunicativa de racionalidad práctica de Habermas, el autor hace algunas consideraciones críticas a la posición de Taylor, con el fin de mostrar los problemas que resultan de definir la racionalidad práctica desde una perspectiva ética.*

PALABRAS CLAVE: *Taylor, Habermas, filosofía moral, ética.*

SUMMARY. *They are considered in this article, first, the notion of Practical Rationality, the notion of Person, and the diagnosis of Modernity carried out by Charles Taylor's Sources of Self: The Making of the Modern Identity. Second, and starting from the communicative view of Practical Rationality by Habermas, the author makes some critical notes to Taylor's posture trying to reveal so the problems arising from defining practical rationality from an ethical perspective.*

KEY WORDS. *Taylor, Habermas, moral philosophy, ethical.*

Desde las primeras páginas del extenso y complejo libro de Charles Taylor “*LAS FUENTES DEL YO. La construcción de la identidad moderna*”, se establece y define claramente al adversario contra el cual dirigirá su argumentación: la filosofía moral moderna. Ésta se constituyó, según Taylor, a partir del giro que dió Kant al afirmar que el objetivo de la moral consiste en determinar el conjunto de obligaciones que los individuos tienen entre sí para lograr un orden en el cual primen el respeto a las libertades individuales y los valores de la autonomía, la igualdad y la justicia. El objeto de la moral es, pues, en la tradición kantiana, establecer las obligaciones, deberes y derechos de las personas, y, a través de esto, definir cómo deben coordinarse las acciones para que sean moralmente correctas.

Para esto, la filosofía moral dejó de ser sustantiva y se hizo procedimental. Esto es, mientras que las morales prekantianas de corte aristotélico entendían que el objeto de la reflexión ética tenía que ver con la determinación de los valores y bienes propios de su mundo cultural y con la definición de las condiciones para que los individuos alcanzaran la posibilidad de vivir de acuerdo con lo que en su contexto cultural se entendiera como lo excelente, en la filosofía moral moderna se estableció que era imposible partir de los valores propios de una comunidad, o de una concepción de vida buena particular, para determinar las normas mínimas que sirvieran para definir las obligaciones, deberes y derechos que los individuos se debían entre sí, con el fin de garantizar el ámbito de su libertad.

Así, el camino inaugurado por Kant –el moderno procedimentalismo de la razón práctica, del que hoy conocemos nuevas versiones en las explicitaciones del *Punto de vista moral* hechas por Dworkin, Rawls y Habermas–, ha tenido, según Taylor, una influencia absolutamente negativa en la formación del mundo moderno y del sujeto moral moderno.¹

Esta influencia negativa está determinada por el hecho de que la filosofía moral moderna, al ocuparse tan sólo de lo correcto o lo justo, ha dejado de lado las preguntas sobre lo que es bueno ser, sobre la naturaleza de la vida buena y sobre el sentido del bien como objeto de nuestro amor o fidelidad. Así, limitó y cegó, en gran medida, la posibilidad para el hombre moderno de construir un mundo de vida valioso desde el punto de vista humano. Es, pues, un lugar común en las críticas neoaristotélicas o comunitaristas a la filosofía moral moderna afirmar, primero, que ésta concentra su atención en definir los mandatos morales o en establecer cómo deben actuar los individuos para que se dé un orden de libertad y mutuo respeto, y, segundo, que no incluye en su definición de la moral las cuestiones sobre el bien, la felicidad y la naturaleza de la vida buena. A partir de esto los comunitaristas muestran que las preguntas prácticas básicas sobre qué debo hacer, cómo debo actuar en determinada situación, cómo debo conducir mi vida, no pueden responderse sin los presupuestos de la pertenencia a un mundo cultural, de la participación en un sistema valorativo compartido, y de la socialización en un mundo común de valores y bienes.

Así, *Fuentes del yo* puede leerse de un lado, como un diagnóstico de la modernidad, y, de otro lado, como la presentación de una alternativa a la crisis de la misma. Como diagnóstico del presente, busca dar cuenta de la historia de la conformación de la filosofía moral moderna; como articulación de una alternativa a la crisis de la modernidad, muestra que la filosofía moral debe partir de la inclusión, entre sus cuestiones fundamentales, de las preguntas sobre lo que es bueno ser, sobre la naturaleza de la vida buena y sobre el sentido del bien. En este artículo, se considerarán el concepto de racionalidad práctica propuesto por Taylor (1), su concepción de persona (2), su diagnóstico de la modernidad (3) y finalmente se harán algunas consideraciones críticas con el fin de mostrar los problemas que resultan al definir la racionalidad práctica desde una perspectiva ética (4).

1. La concepción de racionalidad práctica.

Para Taylor, la concepción moderna de la razón práctica, entendida como procedimental y formal, es resultado del predominio del “naturalismo”; es decir, de la tendencia, presente ya en Platón y continuada a través de Agustín, Descartes, Locke y

1 Sobre el último libro de Charles Taylor ya hay una amplia literatura. Véase: James Tully (Editor), *Philosophy in Age of Pluralism. The Philosophy of Charles Taylor in Question*, Cambridge, 1994. *Inquiry*, 34 (1991), p. 133-254; *Philosophy and Phenomenological Research* 54 (1994), p. 187-213; *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 44 (1996), p. 621-670; FORST, Reiner. *Kontexte der Gerechtigkeit*. Frankfurt/M: Suhrkamp, p. 326 ss.; JOAS, Hans. *Die Entstehung der Werte*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1997. p. 195-226; THIEBAUT, Carlos. *Los límites de la comunidad*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1992. p. 65-102.

Kant, a explicar los asuntos y cuestiones prácticas en los términos de las formas, métodos y perspectivas de la razón teórica. Apelar a Aristóteles tiene, pues, para Taylor, así como para MacIntyre² y Nussbaum,³ el sentido de recuperar una tradición en la cual no sólo está establecida la diferencia entre razón teórica y práctica, sino también, claramente ejemplificado, el ámbito de la razón práctica en la definición de sus objetos en la ética y la política.

El cuestionamiento de Taylor a la filosofía moral moderna tiene como punto de partida una crítica a la concepción “naturalista” de la razón. En el ‘naturalismo’, para determinar la perspectiva de la moralidad, se empieza por rechazar el mundo sensible como inadecuado para fundar un conocimiento práctico. A partir de esto, se establece que el agente racional puede actuar en forma autónoma y libre sólo mediante el acceso al mundo suprasensible: en la contemplación pura de lo bueno, a través del arribo al mundo suprasensible, el agente racional capta un cosmos perfectamente ordenado. De esta manera, se indica el proceso por el cual la razón puede dar cuenta de la verdad en el dominio práctico y, así, ofrecer un fundamento seguro para actuar en forma justa. Con la definición del proceso mediante el cual la parte no sensible del hombre -el alma, la mente, la razón- se eleva sobre sí misma abandonando sus determinaciones sensibles, para poder a través de la contemplación de lo eterno, de lo permanente; fijar sus ojos en las Ideas, en lo bueno, se define por analogía con la experiencia científica el proceso de la experiencia práctica.⁴ La razón teórica y la razón práctica están unificadas en el “naturalismo”. El hombre bueno y justo, que actúa en el ámbito práctico es, para Platón, Agustín y Kant, aquel que ha podido captar el Bien vía la contemplación. Así, la vida orientada por la razón –es decir, una forma de vida donde la razón subordine y someta a lo sensible–, adquiere para el “naturalismo” el status de la forma de vida buena por excelencia, cuyo disfrute produce la mayor felicidad. Ésta, una vez alcanzada, es invulnerable a lo que suceda en el mundo exterior; en otras palabras, es inmune a los hechos y circunstancias del mundo externo que puedan afectar el valor moral del hombre bueno y justo.

Taylor rechaza esta concepción y afirma en su contra que nuestra noción del bien no tiene la unidad necesaria para el desarrollo de una ciencia única. El bien humano, o la vida buena del ser humano, no puede determinarse, como lo hicieron Platón, Kant, Rawls o Habermas, a partir de una concepción unitaria de la razón.⁵ Siguiendo a Aristóteles, el

2 MACINTYRE, A. *After Virtue*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1981. (Traducción castellana: *Tras la virtud*, Barcelona: Crítica, 1988).

3 NUSSBAUM, M. *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge University Press, 1986. (Traducción castellana: *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y en la filosofía griega*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1995).

4 Taylor desarrolla estos elementos en la segunda parte de su libro. Cfr. TAYLOR, C. *Sources of the self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Harvard University Press, 1989. (Traducción castellana: *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Barcelona: Paidós, 1996, cap. 6 a 9) Cito según la edición en castellano.

5 TAYLOR, C. *Fuentes del yo*. *Op.cit.*, p. 105-106.

examen que hace Taylor de la vida buena presupone una exposición de la función específica del ser humano y, en efecto, para éste se circunscribe la búsqueda del bien a la de la excelencia de dicha función. Si la función específica del ser humano está determinada por los atributos vitales esenciales propios del hombre y éstos tienen un carácter contextual, la explicación de la vida buena no deberá ser general sino relativa a los contextos de pertenencia de los agentes humanos. Así, la tesis de Taylor afirma que las cosas buenas y valiosas pueden no serlo con relación a todas las formas y condiciones de vida imaginables. El bien de determinados valores auténticos puede ser relativo al contexto, sin que ello vaya en su detrimento. En este sentido, los valores constitutivos de la vida humana buena son plurales e incommensurables. Según Taylor, la vida humana buena comprende distintos elementos, cada uno de los cuales se define separadamente de los demás. Por esto considera que la variedad cualitativa del bien y su relatividad son buenas razones para no estructurar una ciencia ética en torno a un supuesto fin único, tal como lo propuso el “naturalismo”.

En su concepción de la racionalidad práctica, Taylor cuestiona el tipo de relación de la razón con lo sensible establecida en el “naturalismo”. Mientras que para éste el agente práctico puede alcanzar la condición moral de la bondad y la justicia a través de la superación de sus determinaciones sensibles, de sus pasiones, afectos...; es decir, mediante el dominio de su naturaleza sensible por la razón; para Taylor, el agente moral sólo puede alcanzar el bien mediante la articulación –en cada una de las concepciones del bien– de las distinciones cualitativas y de nuestras más profundas intuiciones morales. Una concepción de la racionalidad que elimine las pasiones, las afecciones, los deseos, que imposibilite articular las diferentes nociones del bien, o que no reconozca nuestras intuiciones morales, privaría por completo al hombre de elementos esenciales para vivir bien.

Taylor muestra, además, que es errónea la tesis reduccionista del “naturalismo”, según la cual los bienes o valores son proyecciones en un mundo neutro. Los bienes y valores no son parte del mundo como lo son los hechos que estudian las ciencias naturales. Los bienes y valores, como por ejemplo lo bueno y lo justo, sólo adquieren un sentido en el trasfondo cultural al que pertenecen. Pero de aquí no se puede seguir, como lo afirma el mismo “naturalismo”, que los bienes y valores sean algo relativo. Son, por el contrario, reales y objetivos, que adquieren significado porque son expresiones de las aspiraciones de los seres humanos, las cuales se han formado en el intento de darle un sentido a sus vidas. La perspectiva del “naturalismo” ha terminado creando una falsa imagen de la cuestión de los valores morales al entenderlos en forma relativa en tanto proyecciones en un mundo neutro. Esto ha sido determinado, pues en la tradición “naturalista” se le ha concedido a las ciencias naturales el status de paradigma para todas las formas de conocimiento, incluida la de los asuntos humanos. De este modo, se ha buscado entender los asuntos humanos en términos de continuidad con las ciencias de la naturaleza extrahumana. El modelo de razón práctica que ha surgido de allí busca, al igual que la razón teórica, partir de un fundamento seguro, “un punto de vista externo”, como lo han denominado Putnam y Rorty.⁶ Para

6 RORTY, R. *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona: Paidós, 1991. p. 23ss. PUTNAM, H. *Vernunft, Wahrheit und Geschichte*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1982.

Taylor, Kant fundamentando el imperativo categórico; Rawls, justificando sus principios de justicia en la posición original; Habermas y Apel, introduciendo la comunidad ideal de habla, han definido el ámbito de la moral a partir de un “punto de vista externo” o “razón básica”, no anclado(a) en nuestras intuiciones morales ni en nuestras nociones del bien. En esta tradición se ha establecido que una teoría moral es la que define algún criterio o procedimiento que nos permita derivar todo aquello a lo que estamos obligados. Para esto no sirven de nada las nociones del bien o las distinciones cualitativas, puesto que ofrecen razones en un sentido muy diferente al requerido para establecer las acciones obligatorias.⁷

Lo importante de este argumento de Taylor es que permite mostrar que articular una visión del bien no significa ofrecer una razón básica desde la cual sea posible derivar todo aquello a lo que estamos obligados; es, más bien, articular lo que en una determinada visión del bien se considera importante, valioso, excelente.⁸

La concepción de racionalidad práctica que Taylor desarrolla es sustantiva, puesto que define los valores por el significado que tienen para los miembros de una comunidad y por la manera como están imbricados en su forma de vida. La manera como comprendemos estos bienes y valores tiene para Taylor un carácter hermenéutico; es decir: es a través de la autocomprensión del sujeto como miembro de una forma de vida, que comparte un mundo ético, un lenguaje y una historia común, cómo puede articularse el significado de los bienes y valores predominantes en el mundo cultural al que pertenece. Taylor utiliza para esto el caso paradigmático según el cual se puede convencer a una persona de sus bienes o valores constitutivos, sólo si ella puede identificarse con éstos. “Sólo puedo convencerte por mi descripción del bien si hablo por tí, bien sea articulando lo que está detrás de las intuiciones morales con que cuentas o quizá porque mi descripción te mueva hasta tal punto que la asumas como propia”.⁹

La comprensión correcta, conseguida en forma hermenéutica, del significado de los bienes y valores permite definir el criterio de racionalidad desde el cual es posible juzgar la racionalidad de los agentes o sus pensamientos y sentimientos. El criterio de racionalidad es, en este sentido, sustantivo: depende de la forma como los miembros de una tradición cultural establecen qué es para ellos lo más valioso, correcto, o justo. La validez de las razones es también contextual: las razones que cuentan en las argumentaciones éticas son aquellas que valen en un contexto cultural determinado. La crítica, por tanto, está culturalmente determinada; depende de la comprensión correcta de los criterios de racionalidad propios de cada grupo cultural particular; en la medida en que esta comprensión es posible sólo desde dentro, por la participación directa mediante la socialización en un mundo común de la vida, la crítica sólo puede ser interna. Lo que resulta de esta concepción contextualista de la racionalidad práctica es que las diferentes concepciones del bien pueden

7 Cfr. TAYLOR, C. *Fuentes del yo. Op.cit.*, p. 92 ss.

8 Cfr. TAYLOR, C. *Fuentes del yo. Op.cit.*, p. 94.

9 Cfr. *Ibidem*.

ser comprendidas, juzgadas y criticadas únicamente desde dentro. No es posible trascender nuestro mundo de la vida, no es viable para criticar nuestros valores asumir una perspectiva externa. Para Taylor, el gran problema de la filosofía moral moderna está determinado por el intento de fundamentar la racionalidad práctica en forma procedimental. La noción procedimental de la razón rompe, según él, la conexión entre el sentido o visión del bien y el pensamiento moral; hace a un lado las distinciones cualitativas y el lugar que ellas ocupan en nuestras vidas, para poner en su lugar un procedimiento que permita determinar los principios de la acción obligatoria.

2. La identidad y el reconocimiento.

Para Taylor, el “yo” moderno, el sujeto conformado en el seno de la tradición liberal, es un ser sin ningún vínculo con el contexto cultural al que pertenece, y sin arraigo o asidero en las tradiciones, bienes y valores propios de su cultura. El sujeto moderno es por esto no sólo un ser desvinculado y desarraigado, sino también un “yo” sin identidad.¹⁰ El “yo” moderno no puede conformar su identidad porque no reconoce su vinculación con el contexto cultural de su pertenencia, con los valores predominantes en su entorno cultural, con su lenguaje y su historia; no puede hacerlo porque la filosofía moral moderna no acepta en la definición del ámbito de la moral los asuntos que tienen que ver con el bien. Esta no aceptación imposibilita toda conexión con el bien, lo cual, a su vez, no permite la conformación de la identidad. El argumento de Taylor contra la filosofía moral moderna dice que la única forma como el hombre puede constituir su identidad depende de su orientación al bien; es decir, depende de la posibilidad de interpretar, articular, comprender y apropiarse de los valores, el lenguaje, la historia, y las prácticas de su tradición cultural.

En este sentido, Taylor desarrolla, en contraposición al concepto moderno y liberal de persona. Concepto caracterizado a partir de: 1) su estrecha vinculación con los bienes y valores preponderantes en su cultura, 2) sus fuertes lazos comunales de pertenencia, 3) su relación con un lenguaje común, y 4) su sentido de pertenencia a una historia común;¹¹ elementos básicos que es preciso tener claros antes de desarrollar las implicaciones de este concepto para su crítica a la modernidad.

En relación con 1). En “*Fuentes del yo*”, Taylor muestra que los valores son algo profundamente arraigado en la naturaleza del ser humano, que son elementos constitutivos de la acción humana. El agente humano no puede eludir su vinculación con bienes y valores que desde su nacimiento, y a través del proceso de socialización, le permiten aprender a diferenciar lo bueno de lo malo, lo valioso de lo intrascendente, lo que se debe hacer de lo que no, lo que es aprobado de lo que es desaprobado.

10 Críticas similares al liberalismo han sido hechas por, SANDEL, M. **The Procedural Republic and the Unencumbered Self** En: *Political Theory*, 1984, p. 81-96; MACINTYRE. *After Virtue*, Op. cit. Taylor mismo desarrolló estas críticas en: **Wesen und Reichweite distributiver Gerechtigkeit**. En: *Negative Freiheit. Zur Kritik des neuzeitlichen Individualismus*. FrankfurtM: Suhrkamp, 1988.

11 Cfr. FORST. *Kontexte der Gerechtigkeit*. Op. cit., p. 326 ss.

La conformación de la identidad del “yo” depende, entonces, del nexo con el bien o con los bienes potentemente valorados en el mundo cultural de su pertenencia; así, a través del proceso de socialización, el individuo aprende a orientarse, en términos de los bienes y valores dominantes en su entorno cultural. Este proceso de orientación es el que le permite a cada uno responder a las preguntas: ¿quién soy? ¿cuál es el sentido de mi vida? ¿hacia dónde quiero ir?¹² Los valores conforman un horizonte donde se comprende la persona, el cual no puede trascender completamente, sino al costo de la pérdida de su identidad. Taylor traza, de este modo, las conexiones entre nuestro sentido del bien y nuestro sentido del “yo”. Muestra que estos sentidos están profundamente entrelazados y que están vinculados con la manera en que somos agentes que compartimos un mundo, un lenguaje y una historia común con otros agentes.¹³

En relación con 2). Para Taylor los bienes y valores sólo adquieren un sentido en el trasfondo de comprensión de las formas de intercambio social en una sociedad dada. Los valores son reales y objetivos, que adquieren un significado porque son articulaciones de ciertas aspiraciones de los seres humanos, constituidas en el intento de darle un sentido a sus vidas. Esto indica que el mundo donde esos valores tienen validez es un mundo común, y que las personas son reconocidas como personas y llegan a adquirir su identidad en el marco de un contexto determinado. Los valores son siempre nuestros valores y nuestra identidad se constituye a través de las formas dialógicas del reconocimiento ético, el cual les posibilita a los sujetos conformar una identidad, y hace viable nuestra comprensión y la de los otros en un horizonte ético común. La conformación de la identidad depende, por tanto, de la capacidad de articular los bienes y valores propios de la tradición cultural a la que uno pertenece, es decir, depende de la forma cómo uno se ha apropiado los valores de su cultura, o de cómo ha seguido los parámetros y modelos predominantes en su mundo de vida. En este sentido, cada persona responde las cuestiones y toma las decisiones relacionadas con el reconocimiento de la persona en el horizonte de su comunidad, a través del autoesclarecimiento de lo que es bueno para ella, lo cual sólo puede hacerlo mediante la reflexión sobre sus nexos específicos con determinados bienes y valores. Taylor sostiene que el individuo y la comunidad están estrechamente relacionados a través de los bienes y valores. El individuo y la comunidad forman una unidad y esta unidad se crea gracias a los bienes, los valores y el lenguaje.

En relación con 3). El concepto de identidad que presupone Taylor lo lleva a establecer una conexión entre el lenguaje y el mundo social común. El proceso de socialización en virtud del cual el agente humano adquiere su identidad debe ser entendido como un proceso de reconocimiento en el marco de relaciones dialógicas. Soy un “yo” en relación con ciertos interlocutores, “soy un ‘yo’ incrustado en las urdimbres de la interlocución”, escribe Taylor.¹⁴

12 Cfr. TAYLOR, C. *Fuentes del yo. Op.cit.*, p. 45,47.

13 Cfr. JOAS. *Die Entstehung der Werte. Op. cit.*, p. 10 ss.

14 Cfr. TAYLOR, C. *Fuentes del yo. Op.cit.*, p. 52.

Para el “naturalismo”, el lenguaje tiene un carácter instrumental: se concibe como un artificio neutral creado por la razón teórica en el proceso de determinación de las leyes que permiten conocer en forma causal la articulación de los fenómenos en el mundo natural, y, por la razón práctica para explicitar la conexión, en términos de leyes de la libertad, entre las acciones exteriores de los individuos. El “naturalismo” presenta el lenguaje como un instrumento que puede ser potencialmente inventado por los individuos. En esta concepción instrumental del lenguaje se presupone un “yo” desvinculado, capaz de establecer como agente autónomo, a través del lenguaje, las leyes mediante las cuales se determinan las relaciones con los otros para conseguir un orden justo. La desvinculación del “yo” de su contexto cultural, sus otros “yoes”, sus tradiciones, su pasado, su lenguaje, es el presupuesto para poder relacionarnos “con la comunidad definida por su adherencia a los justos”.¹⁵ Pero trascender nuestro lenguaje, la forma como, hablando un lenguaje común, hemos aprendido a orientarnos en nuestro mundo y a reconocer nuestros valores, significa para Taylor dar un salto en el vacío. Abstraernos de nuestro lenguaje con el fin de alcanzar un punto de vista neutral, imposibilita la formación de la identidad. El argumento de Taylor es, pues, que en el proceso de conformación de la identidad juegan un papel central nuestro lenguaje y nuestra participación en un mundo lingüístico común. Es mediante el diálogo con los otros como formamos nuestros “yoes”, a través del mutuo reconocimiento de nuestras particularidades y especificidades. La naturaleza de nuestro lenguaje hace, entonces, que la interlocución sea en cierta forma ineludible.

El lenguaje tiene, para el autor que nos ocupa, un carácter hermenéutico, alumbrando nuestro mundo común mediante la interlocución; es decir, hace posible aprender a conocer nuestro mundo en sus diferentes dimensiones, a través del desarrollo de relaciones dialógicas. Que el lenguaje tenga ese sentido hermenéutico de abrir el mundo, significa que es sólo por la participación en esas “urdimbres de la interlocución” como es posible nuestro conocimiento del mundo humano; así, es a través de la articulación lingüística de los valores como los sujetos adquieren consciencia de la fuerza de los mismos; sólo en un lenguaje evaluativo pueden los sujetos experimentar lo que consideran en forma profunda correcto, bueno, virtuoso, e interpretar sus pensamientos y sentimientos. El lenguaje abre un mundo ético, un mundo común compartido y es el medio a través del cual los sujetos son conscientes de ese mundo de su pertenencia.

En relación con 4). El mundo común compartido abierto por el lenguaje es un mundo histórico y las personas que se encuentran en él son seres con una historia. Nuestra orientación al bien no sólo requiere algún marco contextual donde se fije qué es lo mejor, lo bueno o lo justo, sino también, el sentido de dónde estamos situados con relación al bien. Esto tiene que ver, según Taylor, con una de las aspiraciones fundamentales del ser humano, la cual consiste en la necesidad de estar relacionado con lo que los seres humanos perciben como bueno, de suma importancia, o de valor fundamental, en un mundo cultural determinado. Lo que Taylor destaca aquí es que los bienes por los que se define nuestra

15 Cfr. TAYLOR, C. *Fuentes del yo*. *Op.cit.*, p. 55.

orientación espiritual son los mismos por los que mediremos el valor de nuestras vidas. Esta cuestión remite al interrogante central sobre qué clase de vida vale la pena vivir, qué clase de vida sería una vida plena y significativa en contra de una vida sin significado.¹⁶

Estar situado o no estarlo con relación al bien es un asunto definitivo, que plantea en el marco de cada concepción del bien un interrogante absoluto, cuyo sentido podemos articular únicamente si podemos narrar en una historia de dónde venimos, cómo hemos llegado a ser lo que somos y para dónde vamos. Somos seres con un pasado que nos determina en nuestro presente para construir nuestro futuro. La historicidad de la existencia remite a esa dimensión narrativa de la búsqueda de una vida buena, la cual tiene a su vez su lugar en determinada comunidad histórica. Así, sólo mediante el autoesclarecimiento de la pregunta sobre cómo hemos llegado a ser lo que somos; es decir, si articulamos una narración sobre nuestra vida, podremos llegar a entendernos. El autoesclarecimiento de lo que somos no es posible sin esa dimensión narrativa. Al respecto, escribe:

“Por tanto, dar sentido a mi acción actual, cuando no se trata de una cuestión baladí como dónde debo ir en el transcurso de las próximos cinco minutos, sino de la cuestión de mi lugar en relación al bien, requiere una comprensión narrativa de mi vida, una percepción de lo que he llegado a ser que sólo puede dar una narración”.¹⁷

De esta forma, Taylor señala que la constitución de la identidad está vinculada a nuestra posibilidad de estar conectados con el bien, que la logramos junto con otros sujetos que comparten nuestro mundo y nuestro lenguaje, y que la posibilidad de establecer la dirección de nuestras vidas depende de si podemos entender nuestras vidas en forma narrativa. Estos cuatro elementos del concepto de persona de Taylor son definitivos para entender, de un lado, las diferencias de su concepto de persona con el liberal, y, de otro lado, las implicaciones de sus críticas a la filosofía moral deontológica.

Esta última desconoce esos cuatro elementos. Para la determinación del “punto de vista moral” niega la vinculación con el bien y muestra que es imposible conseguir una perspectiva imparcial a partir de las concepciones particulares de vida buena de uno o de algunos de los miembros de la sociedad. El sujeto moral es un ser atomizado, que se entiende a sí mismo como un elector racional que crea, a partir de su voluntad autónoma, las condiciones para la interacción social. Tal filosofía concibe la sociedad en forma instrumental, al destacar al sujeto como instancia moral respecto a un trasfondo de relaciones sociales. A los individuos les atribuye un carácter primario mientras que considera la sociedad como secundaria, puesto que para la filosofía moral deontológica la identificación de los intereses individuales precede a la creación de cualquier tipo de relación moral, social o política. Entiende el lenguaje como un instrumento y desconoce su carácter hermenéutico.

16 Cfr. TAYLOR, C. *Fuentes del yo. Op.cit.*, p. 60.

17 TAYLOR, C. *Fuentes del yo. Op.cit.*, p. 65.

3. El diagnóstico de la modernidad.

El objetivo de la reconstrucción filosófica, histórica y literaria, efectuada por Taylor, de las diversas fuentes morales que han servido de soporte para la conformación de la cultura moderna es plantear la génesis de la identidad moderna y un diagnóstico de los problemas y conflictos de esa identidad.

En "*Fuentes del yo*", analiza la existencia de tres grandes conflictos en la cultura moral moderna que amenazan con destruirla. El primero se refiere a las diferencias y disputas sobre las fuentes de nuestra moral, sobre su pluralidad y su conflicto mutuo; el segundo, a la tensión entre el instrumentalismo desvinculado y la propuesta romántica contra el mismo; y el tercero, a la cuestión de si debemos ser morales pese a que la moral misma exija de nosotros un alto precio en términos de integridad.

En relación con estos conflictos, el pensador canadiense muestra que la cultura moderna tiene tres fuentes: la fundamentación original teísta de los bienes constitutivos, el naturalismo de la razón desvinculada, y el expresivismo romántico.¹⁸ Entre ellas hay cierto acuerdo sobre los valores fundamentales de la libertad, la justicia y la benevolencia universales, la igualdad y la autonomía, y el impedimento de la muerte y el sufrimiento. Pero, bajo ese acuerdo general hay, según Taylor, profundas divisiones cuando se enfrentan a las fuentes morales que apuntalan esos parámetros. Por esto ve amenazada la identidad moderna como resultado de una falsa autocomprensión de sus fuentes, amenaza de la cual la filosofía moral deontológica es responsable en gran medida.

El problema básico consiste, según Taylor, en que por no reconocer su adhesión a ciertos bienes, imposibilita la articulación sobre el bien, y, por tanto, la comprensión de lo que significa ser un "yo". La articulación sobre el bien es, pues, lo que nos hace posible a "nosotros", los hijos de la modernidad, decir qué nos mueve, alrededor de qué construimos nuestras vidas, qué es para nosotros lo valioso, lo preponderante, lo bueno, lo justo. La articulación es lo que permite en cada una de las visiones del bien comprender el sentido y el significado de sus bienes constitutivos, y mediante su percepción -a través de la experiencia estética, de la resonancia personal- acercarnos a las fuentes morales. Tener una clara visión del sentido y significado de las fuentes morales nos permitiría actuar en consonancia con ellas; ser buenos, justos, correctos, aprender a respetarlas, a amarlas y a construir una vida en consonancia con sus exigencias.¹⁹ Así, el *bien* constitutivo de cada concepción del bien, como la idea de Dios en el Cristianismo, la ética del dominio racional en el naturalismo, la autorrealización en el modernismo, es lo que capacita o faculta a los miembros de la modernidad, mediante su articulación, para captar lo que incluyen sus respectivas concepciones del bien.²⁰

18 Cfr. THIEBAUT. *Los límites de la comunidad. Op. cit.*, p. 65 ss.

19 Cfr. TAYLOR, C. *Fuentes del yo. Op.cit.*, p. 107-108.

20 Cfr. TAYLOR, C. *Fuentes del yo. Op.cit.*, p. 108-110.

Taylor muestra mediante esta argumentación que las concepciones del bien suprimidas por la filosofía moral moderna deben ser recuperadas para el pensamiento moral.²¹ Sólo así, considera, podría superarse el interno desgarramiento de la identidad moderna y dirimirse la lucha entre los diferentes hiperbienes de la modernidad. Con una ética universal del bien sería posible conseguir una articulación que nos permitiría hacernos conscientes del significado de la totalidad del mundo moderno, y del horizonte de los valores éticos que han determinado nuestra identidad a lo largo del proceso de desarrollo de la cultura moderna occidental. Así, el sujeto moderno se haría consciente de la tensión existencial entre la palabra de Dios, la razón humana y la fuerza creadora de su naturaleza interna. Esta posible reconciliación no es, sin embargo, tarea de la filosofía. Taylor es de la opinión de que son el arte y el tipo de experiencia subjetiva –la resonancia personal– los que harían posible, a través del acercamiento a las fuentes morales, la reconciliación de la modernidad consigo misma. Al respecto, escribe:

“Pero no existe un lugar coherente para la exploración del orden en que nos hallamos como lugar de las fuentes morales, lo que Rilke, Pound, Lawrence y Mann hicieron de formas radicalmente diferentes [...] El orden sólo es accesible a través de la resonancia personal y, por tanto, subjetiva”.²²

La filosofía debe, según esto, apelar a la experiencia estética y al arte, para así alumbrar el camino que permita encontrar el orden de los bienes constitutivos como una realidad pública accesible a todos. “La filosofía”, escribe Habermas cuestionando el planteamiento de Taylor, “debe poner todas sus esperanzas en el arte. Sólo la experiencia estética, más allá de la esfera de influencia del pensamiento antropocéntrico, puede proporcionarnos un objetivo que haga prender la chispa del sentido de lo bueno”.²³ Esta huida de la filosofía constituye la gran debilidad del diagnóstico de la modernidad y de su terapia, propuestas por el pensador canadiense, y, como afirma Habermas “permite reconocer la falta de orientación epistémica de una ética del bien postmetafísica”.²⁴

Se le sobreexige a la filosofía en sus tareas respecto a las preguntas ético-existenciales de la autocomprensión del individuo particular, y ético-política sobre la autocomprensión de un colectivo. Estas preguntas son asunto de cada persona y no del filósofo. “En vista de un pluralismo de concepciones y formas de vida justificado moralmente, los filósofos no pueden dar instrucciones generales y vinculantes sobre el sentido de la vida. Como filósofos no les queda más que replegarse al nivel reflexivo de un análisis del procedimiento, a partir del cual puedan responderse las cuestiones éticas en general”.²⁵

21 Cfr. TAYLOR, C. *Fuentes del yo*. Op.cit., p. 122,542.

22 TAYLOR, C. *Fuentes del yo*. Op.cit., p. 533.

23 HABERMAS, Jürgen. *Erläuterungen zur Diskursethik*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991. p. 183.

24 *Ibidem*.

25 HABERMAS. *Erläuterungen zur Diskursethik*. Op. cit. p. 184.

4. ¿Puede aún ser viable una moral universalista?

Las críticas de Taylor a la filosofía moral moderna son ciertamente importantes y muestran la existencia de problemas reales en la configuración de nuestras experiencias morales. La crítica comunitarista al desconocimiento de la dimensión ética ha permitido ver serias limitaciones del universalismo moral y sus implicaciones en la filosofía política.²⁶ Aquí se examinarán dos consecuencias problemáticas que se siguen de la concepción de Taylor: 1) la crítica al “yo” liberal, y 2) la concepción de racionalidad práctica definida en función de establecer lo que es bueno éticamente para una persona.

1) *La crítica al “yo” liberal.* Rawls reaccionó en “*Liberalismo político*”²⁷ a la réplica comunitarista, según la cual el “yo” liberal es un sujeto desvinculado, atomizado, desarraigado, e interesado sólo, en tanto sujeto racional, en asegurar mediante su supuesta participación en el contrato social, las condiciones más adecuadas para realizar individualmente sus respectivos planes de vida. Rawls acepta que en los principios de justicia de “*justicia como equidad*” está contenido un ideal de persona, pero, dice, éste no es un concepto de persona metafísico ni moral sino, más bien, un concepto político de persona. Así muestra que su concepto de persona está situado en un nivel distinto al presupuesto por Taylor y por otros pensadores comunitaristas. Rawls no pretende explicar la naturaleza del “yo” ni el problema de la conformación de la identidad en el marco de las relaciones comunitarias y de los valores éticos. En sus últimos escritos ha insistido, precisamente, sobre el hecho de que su concepto de persona es político. Este concepto se refiere a la identidad pública de las personas como cuestión de los derechos básicos y no a la identidad no-pública de las personas; es decir, a sus vinculaciones constitutivas específicas y a sus valores éticos. Con esto diferencia el nivel ético de constitución del “yo”, del nivel político-moral, en el cual se establecen las pretensiones de la igualdad de derechos para todos y de las libertades de las personas. La identidad en el nivel ético depende del reconocimiento que obtengan las personas como miembros de una determinada comunidad, constituida por el predominio de ciertos valores. La identidad pública, a diferencia de la anterior, depende, por el contrario, del reconocimiento que obtenga la persona, como la definió Kant, como un fin en sí misma.²⁸

La crítica de Taylor, según la cual el “yo” moderno no puede conformar su identidad porque no reconoce su vinculación al contexto cultural de su pertenencia y con los valores predominantes en su entorno cultural, debe ser por tanto relativizada a la luz de esta distinción.

26 Véase al respecto los capítulos III, V, VI de CORTÉS, Francisco. *De la política de la libertad a la política de la igualdad. Un ensayo sobre los límites del liberalismo.* Santafé de Bogotá: Siglo del Hombre Editores. (en preparación).

27 RAWLS, J. *Political Liberalism.* New York: Columbia University Press, 1993. (Traducción castellana: *Liberalismo Político.* ,México: FCE, 1995).

28 Un más amplio desarrollo de este planteamiento lo hago en: CORTÉS, Francisco. *De la política de la libertad a la política de la igualdad. Un ensayo sobre los límites del liberalismo. Op. cit.* Cap. III.

2) *La ética y la moral.* Ahora podemos dar el siguiente paso para cuestionar la concepción de racionalidad práctica propuesta por Taylor, definida con el fin de establecer lo que es bueno éticamente para una persona. Taylor desarrolla, mediante la crítica al modelo de racionalidad práctica que parte de una razón externa, su modelo de razón práctica contextual y sustantiva, y muestra que ésta es la única aceptable si se quieren corregir los problemas dibujados en su diagnóstico de la modernidad. Para esto pone en el mismo saco el kantismo, el utilitarismo, el neocontractualismo de Rawls y la justificación comunicativa de la razón práctica de Habermas, y descuida así la posibilidad de una concepción de razón práctica que considere el sentido de la dimensión ética, pero que aspire a una fundamentación moral de las normas, manteniendo la distinción entre ética y moral.

Con la fundamentación comunicativa de la razón práctica, Habermas expuso esta concepción. Mediante la diferenciación entre los usos ético, moral, político y jurídico, de la razón práctica, introdujo cuatro contextos normativos, en los cuales los sujetos pueden, mediante razones, justificar frente a los otros sus acciones. Voy a presentar las características esenciales de estos dominios normativos, con el fin de destacar sus diferencias, y así mostrar las limitaciones del concepto de racionalidad práctica de Taylor, definido en función de la perspectiva ética.²⁹

En el dominio de la ética, los asuntos importantes tienen que ver con el problema de la vida que uno quisiera llevar y eso significa, a la vez qué tipo de persona uno es y quisiera ser. Estos asuntos se refieren a la comprensión que una persona tiene de sí misma, su modo de vivir, su carácter, y la forma específica como ha construido su propia identidad mediante la socialización. El dominio de la ética es particular y no universal como el de la moral. Desde Kant se estableció que a partir de la concepción particular que un individuo o un grupo tengan de vida buena, no es posible obtener normas universalizables, ni puede ser ésta la base para buscar un consenso sobre mínimos. A la vez, ni el Estado ni ningún individuo o grupo pueden imponer una concepción del bien, porque para hacerlo deben restringir las libertades, negando los presupuestos de la autonomía moral.

En el ámbito de la moral se establecen las condiciones que hacen posible a los sujetos actuar respetando los intereses, necesidades y pretensiones del hombre considerado como persona con iguales derechos y libertades. Las normas morales sirven para regular la vida común en sociedad en tanto obligan categóricamente a los miembros de la comunidad a ejecutar determinadas formas de acción y a no realizar otras. Los juicios morales son mandatos y establecen lo que uno está obligado a hacer. En este sentido, se define qué acción es moral y cuándo lo es, determinando si es justa una norma de la vida común en sociedad; es decir, estableciendo qué normas obligan, en forma imparcial, a los participantes de una sociedad a ciertas formas de comportamiento.

²⁹ En la exposición de las siguientes reflexiones sigo la propuesta hecha por Reiner Forst en: *Kontexte der Gerechtigkeit*. Frankfurt/M: Suhrkamp, cap. 5.

Los juicios morales dicen lo que uno debe hacer o dejar de hacer y no cómo debe realizarse una vida buena ni cómo debe uno buscar su felicidad. Los objetivos de los juicios morales son, esencialmente, las acciones y no las personas o su carácter. Estas acciones se pueden describir como acciones que realizan deberes y no como acciones que corresponden a criterios valorativos. La moral universalista limita las cuestiones morales a los temas de la justicia y excluye de su esfera las cuestiones prácticas de la vida buena.

La esfera del derecho contribuye a regular las formas de acción y conflictos entre sujetos que se reconocen entre sí como miembros de una comunidad de derecho. La legislación jurídica se refiere, como Kant lo estableció, a las relaciones externas recíprocas del arbitrio, cuando con las acciones de un sujeto se influencia mediata o inmediatamente a otro u otros sujetos.³⁰ Cuando esto sucede, el derecho debe definir cómo puede coexistir la libertad del arbitrio de uno con la libertad del arbitrio de otro según una ley universal. Las leyes de la libertad (morales y jurídicas) definen el conjunto de condiciones elementales que posibilitan el desarrollo de los sujetos concebidos como seres libres e iguales. La frontera trazada por estas leyes es inviolable. Según el principio universal del derecho quedan prohibidas por principio todas las formas de acción que perjudiquen esencialmente la posibilidad de la coexistencia de los individuos bajo leyes universales. Esta prohibición absoluta afecta las formas de acción que tienen que ver con las relaciones externas entre voluntades libres, pero no con el uso que cada individuo pueda hacer de su libertad en su esfera privada; éste no es objeto del derecho ni puede ser asunto sobre el que intervenga el Estado. Sin embargo, si el uso privado de la libertad afecta la libertad de otros, la razón práctica manda restringir, entonces, ese uso que se ha extralimitado en sus posibilidades. La autonomía jurídica implica, finalmente, que una persona como persona legal es responsable por sus acciones y por las consecuencias que se sigan de éstas sólo frente al derecho estatuido o positivo y no frente a determinadas concepciones particulares de vida buena.

El dominio de la política tiene que ver con la concepción del ciudadano como autor del derecho. Una persona es políticamente autónoma cuando puede participar libre e igualitariamente en los procesos de creación de las normas y reglas con las cuales una comunidad se autorregula. La posición jurídica del ciudadano no sólo se realiza a través del aseguramiento de los derechos individuales, sino que, además, requiere la participación activa de los ciudadanos en los procesos de lucha por el reconocimiento de sus derechos.

Con la diferenciación de estos cuatro contextos normativos se definen las condiciones en que es posible para un individuo moderno asegurar su autonomía como persona y lograr, por tanto, conformar su identidad. Habermas estaría de acuerdo con Taylor en afirmar que la autonomía no puede reducirse a la autodeterminación conseguida mediante el aseguramiento de los derechos y libertades individuales. Sin ofrecer una garantía para que sea factible que los sujetos realicen sus planes particulares de vida buena y alcancen las

30 Kant, Immanuel, *Die Metaphysik der Sitten*. Werkausgabe Band VIII., Frankfurt: Suhrkamp. (Traducción castellana: *La Metafísica de las Costumbres*. Madrid: Tecnos, 1989. p. 35 ss.)

pretensiones de reconocimiento de las identidades colectivas, éstos no consiguen su autonomía como personas éticas. Una de las funciones básicas del derecho, en el marco de esta concepción comunicativa de la razón práctica, consiste en garantizar las condiciones que hagan posible la autonomía ética; es decir, la autorrealización personal. Las pretensiones y demandas hechas a partir de lo que es bueno éticamente, para una persona o para una comunidad, exigen del Estado, que se aseguren a través del derecho las condiciones que hagan viable el desarrollo y florecimiento de las distintas concepciones del bien. En este sentido, el bien es prioritario sobre lo justo porque señala los objetivos que debe alcanzar el Estado. Pero las pretensiones de los individuos o de los grupos que se identifican con una concepción del bien, hechas a partir de las necesidades de autorrealización personal, o definidas desde lo que es bueno para un grupo en vista de su identidad, no pueden limitar el espacio de acción de las libertades y derechos de las demás personas, como lo hemos visto anteriormente. La moral universalista y el derecho permiten ver que no debe seguirse este camino señalando lo que una persona debe hacer o dejar de hacer para respetar con sus acciones el espacio de acción de la libertad de los otros. Lo justo traza, así, las fronteras al bien.

Esta distinción de cuatro contextos normativos permite ver la limitación de la concepción de racionalidad práctica de Taylor, la cual se centra tan sólo en la cuestión de lo que es bueno éticamente para una persona en vista de su identidad. El problema que resulta es que desde la perspectiva de la ética no pueden resolverse los asuntos determinados por los conflictos de intereses o por las formas de acción que perjudiquen los intereses de terceros, pues una cosa es la ética y otra bien distinta la moral, donde no se trata de qué es lo bueno para una persona en vista de su identidad, sino, más bien, de lo que una persona debe hacer o dejar de hacer para reconocer con sus acciones los derechos y las pretensiones de los demás. La necesidad de mantener esta diferencia entre la ética y la moral es de central importancia, dado que, sólo ella nos permite aclarar por qué podemos exigir a cada persona, en sus acciones, reciprocidad y respeto.

EL CONCEPTO DE LA VERDAD EN LA FILOSOFÍA ACTUAL: APORTES PARA UNA CONTROVERSIA

Tesis de Maestría (extracto)

Por: **Gerardo Retamoso R.**

Universidad de Antioquia

UBICACIÓN DE LA PROBLEMÁTICA

Fueron varios los motivos que indujeron al autor a escoger esta temática. Durante los últimos decenios se han constatado numerosas posiciones de los filósofos frente a la problemática que sobre la verdad se ha venido dando. Aceptar las rupturas entre las diversas concepciones es reconocer apenas la realidad. Haciendo referencia a Heidegger se nota que se procede al desmonte de la definición tradicional de verdad como “correspondencia” entre el intelecto y la cosa. El autor se propone entonces, averiguar hasta dónde la revisión del concepto resiste una relectura sobre todo con intereses ético-pragmáticos.

La investigación responde al siguiente interrogante: ¿qué sentido tiene la verdad en un ambiente de relativismo, secularismo y pragmatismo? De esta forma se enmarca el objeto de investigación: examinar, confrontar y evaluar las teorías que sobre el concepto de la verdad, y a partir de la crítica heideggeriana, surgen en el momento actual.

La temática escogida parece interesante, pues esta reflexión no ha sido objeto de un análisis sistemático y, por otro lado, se considera que la crítica heideggeriana abrió una gran perspectiva en las discusiones filosóficas actuales, con lo que aparecen buenas posibilidades para el análisis. Esta búsqueda también crea una fuerte vivencia de las diferentes interpretaciones que se dan sobre la verdad y permite abordar la temática desde aspectos éticos y pragmático-existenciales.

En lo que se refiere a las fuentes, se sirve de autores representativos a quienes delimita, después de los planteamientos heideggerianos, según la importancia, seriedad y volumen de sus reflexiones, y que incluso sirven de valoración para sus pretensiones investigativas. Y el método que sigue tiene que ver sobre todo con el análisis, la descripción, la historia y la confrontación de la problemática, la que va procesando críticamente hasta llegar a las conclusiones.

Una primera dificultad en el desarrollo del análisis, tiene que ver con la construcción metodológica del trabajo: no fue fácil encontrar un camino certero que pudiera identificar los distintos enfoques de la temática. Esto obliga a una búsqueda minuciosa de los diferentes conceptos, y a situarlos en una forma lógica y coherente.

Una segunda dificultad, a pesar de la exposición lógica y coherente del trabajo, tiene que ver con la organización dispersa de la temática. Sólo al final, y después de toda la recolección y explicitación de las fuentes, se comprueba que ésta lleva una orientación ascendente en la reflexión y posibilita un proceso coherente de análisis, lo cual es conveniente ponerlo en evidencia.

Una última dificultad de la tesis se debe a la imposibilidad de afrontar toda la temática, lo cual obliga a rebasar sus propios planteamientos. No se trata de hacer historia de toda la temática, tampoco se pretende analizar las diversas nociones de verdad, ni hacer el estudio de las visiones colaterales en contextos paralelos o alternativos, ni el seguimiento a autores representativos que se situaban antes de las reflexiones heideggerianas, sino ceñirse estrictamente a la crítica heideggeriana. Tampoco se trata de enmarcarla en aspectos lógicos, fenomenológicos o metafísicos, sino sobre todo en análisis éticos, pragmáticos y hermenéuticos.

DESARROLLO DEL TEMA.

El trabajo centra en la frase aristotélica, analizada por Heidegger, en *De Inter.* 1, 16 a 6 donde dice que las “representaciones” son las que se adecúan a las cosas. Tomada ésta por Tomás de Aquino llega a la definición de verdad como *adequatio rei et intellectus*, y de entrada no se refiere ni a la proposición ni al juicio, sino a la correspondencia entre la verdad de la cosa y la verdad del intelecto. Con Kant la verdad se sitúa en los juicios sintéticos a priori, que es en donde propiamente se produce y se desarrolla el conocimiento y con lo que se llega a la exclusión del objeto. A partir de Kant se acuñan términos como “juicio”, “facultad de juzgar”, “razón pura”. Estos términos proporcionarían suficiente material a Husserl y es allí donde encuentra Heidegger motivo suficiente para sus críticas a la *adequatio*: Husserl hablará de “correlatos mentales”, “actos de expresión verbal sin objeto”, “enunciados sobre la base de la imaginación”, en los cuales se evidencia la “vivencia de la verdad”.

Allí nace la crítica heideggeriana que radica en tres argumentos:

- 1) El lugar de la verdad es la proposición.
- 2) La esencia de la verdad reside en la concordancia del juicio con el objeto.
- 3) El lugar de origen de la verdad radica en el juicio.

Pero asombrosamente, Heidegger echa nuevamente mano de la fórmula tradicional apropiándose originalmente cuando habla de la “apertura” del ser que es esencialmente fáctico, en el sentido de que la verdad tiene que serle arrebatada. Según Heidegger, el mundo de la verdad resulta lingüísticamente interpretado y termina identificando la verdad con la libertad.

Esta posición heideggeriana es la que da origen a las repercusiones actuales sobre la verdad.

Gadamer no se aparta del concepto de la *adequatio* analizado por Heidegger y lo amplía a otros sectores del discurso sobre la verdad en la conciencia histórica efectiva y en la experiencia humana, y se sitúa también en análisis lingüísticos en los que coloca al lenguaje distintos horizontes hermenéuticos de sentido.

Según las tesis gadamerianas la verdad representa un proceso dinámico y de avance progresivo. Además de que está situada en horizontes de comprensión y en contextos culturales, se manifiesta también en repercusiones históricas, y finalmente no sólo en el enunciado de la verdad sino en su sentido y en los límites del ser mismo.

El autor se preocupa luego por analizar los aspectos de la certeza, la verdad y la racionalidad en Wittgenstein, quien termina por amarrar estos conceptos a las formas de vida. Dentro de los mismos juegos de lenguaje cabe la verdad, y ésta no se puede hallar fuera del sistema, y por lo mismo pueden darse otras lógicas en otras formas de vida. Lo que supone que la racionalidad y la certeza se enmarcan a través del lenguaje en elementos contextuales. La verdad pierde así su carácter perenne para situarse en un ambiente contingente y arbitrario. Sin embargo, esta manera de ver la verdad en la propia vida del hombre, y en contextos de comunidad y cultura, será la que rescatará Habermas para fundamentar su teoría sobre el consenso.

Por otra parte, el aporte de Popper sobre la reflexión de la verdad lleva a superar el dualismo entre las ciencias naturales y las ciencias del espíritu, con lo que se da paso a una sola hermenéutica de la verdad. Lo que según el autor de la tesis queda pendiente es la fundamentación última de la verdad y la diferencia entre lenguajes formales y no formales.

Respecto al primer cuestionamiento el autor se encuentra con Habermas y Apel. El primero se acerca a la fundamentación de la verdad pero sin relacionarla con principios trascendentes, mientras el segundo se acoge a ellos. Aunque a la posición de Habermas le surjan contradictores, sigue siendo válida en cuanto se refiere a la racionalidad de consenso que busca llegar a cosmovisiones más amplias como las de los organismos internacionales, el bienestar de la comunidad, los acuerdos racionales y la dignidad humana. Apel por su parte, trata de ir más allá de Gadamer y de Habermas, al orientarse por un consenso metafísico trascendental que fundamente la ética discursiva. Se requiere dar un paso hacia una semiótica que incluya una pragmática y una hermenéutica trascendentales. Aunque los críticos de Apel manifiestan desconfianza hacia los fundamentos últimos, están más en consonancia con su análisis sobre la coherencia de la verdad.

Finalmente el autor recoge pensadores que sostienen las orientaciones finales al problema de la verdad.

Por un lado Davidson contribuye a derrumbar la diferencia entre lenguajes formales y coloquiales sosteniendo que, mediante la racionalización las características de estos lenguajes son las mismas. Pero quizá lo que llama más la atención en Davidson son sus teorías sobre la “satisfacción” en cuanto ésta se adecúa a la “oracionalidad”, como fenómeno

hólistico, y la interpretación está regida por la consistencia y la coherencia. Todo este fenómeno va unido a la “creencia” como estructuración primitiva de verdad en la persona, con lo que en el pensamiento davidsoniano se integran los conceptos de significado, correspondencia, coherencia y creencia. Así, es Davidson quien más aporta a las categorías de la verdad.

Rorty, por su parte, sostiene que la creencia debe ser verdadera y estar vinculada al entorno. Pero aquí no interesa tanto la teoría como la práctica de la verdad, y por ello maximiza los conceptos de coherencia y creencia como elementos que avalan el proceso en su competencia comunicativa y como exigencia de una comunidad. Para Rorty la correspondencia no es más que un esquema conceptual, una forma de contemplar las cosas, una visión de perspectiva o un sistema lógico que nos sirve para situarnos en la realidad, pero del que no podemos siquiera dar razones.

Con Vattimo llega el autor a la parte final de la investigación: se cancela el pensamiento de la fundamentación, se da el adiós definitivo a la metafísica. Siguiendo a Heidegger, la verdad se da como evento y acontecimiento, en ella se habla no de hechos sino de interpretaciones, y de aquí surge la novedad de la verdad. Con Vattimo se culmina en que la verdad radica en la libertad del hombre.

CONCLUSIONES.

Con la llegada a Vattimo, y fundado sobre el pensamiento de Heidegger, el autor se acoge en gran parte de sus conclusiones al concepto de libertad, y por otra parte se basa también en la coherencia y la creencia, términos acuñados por Davidson. Después de hacer todo este recorrido llega a las conclusiones siguientes:

La adecuación clásica se puede hoy concentrar en sus grandes características de coherencia y creencia, y sobre todo en la responsabilidad de la libertad humana.

La verdad parece radicar, además, en la capacidad que tenga la persona para presentar sus argumentaciones en una ética discursiva de la persuasión: el error y la rectificación se sitúan como acontecimientos de la vida y como proceso de superación de la verdad misma.

Para entendernos se hace necesario creer al otro y aceptar que el otro tiene su verdad. Por eso se habla de totalidad de sentido y de consenso: el temperamento, el ambiente, la sociedad, todo contribuye a que se dé una verdad en el contexto.

Los elementos de coherencia y creencia son importantes en la consideración de la verdad, pero igualmente lo es la correspondencia con la realidad. La creencia como noción primitiva de verdad debe generar coherencia y luego correspondencia: los actos de habla se ven sometidos a la verificación y a la interpretación de los contextos y, aún más, a la configuración de los metalenguajes que superan la simple emisión de habla. El lenguaje es

mediación de la verdad, pero igualmente lo son las actitudes, los gestos, por medio de los cuales se requiere ser correcto y dar en el blanco.

La verdad es también progresiva en el sentido de que el hombre nunca la agotará en sus planteamientos: es un proceso que se conquista y se renueva constantemente.

Como conclusión final, el autor afirma que la verdad parte de la capacidad misma del conocimiento del hombre, se confronta con los acontecimientos existenciales y culturales, se fundamenta en la misma trascendencia de la persona, se subordina a una superación y revocación constantes, se construye con grandes esfuerzos que se manejan en relación con los seres y las cosas, conserva una asidua homogeneidad en su desarrollo, se conecta coherentemente con la persona y se orienta a un progreso constante de sus presupuestos. Todo esto hace que el balance definitivo de la investigación no sólo responda a sus interrogantes, sino que conforma una comprobación altamente positiva de la misma.

VIDA DEL INSTITUTO

Durante el año 1998 se llevaron a cabo los siguientes eventos:

EVENTOS ACADÉMICOS

Lección Inaugural

Para el primer semestre de 1998: “Tiempo y experiencia estética. De los análisis del tiempo en Husserl a la noción de alegría extratemporal en Proust”, Lucy Carrillo Castillo. 4 de marzo.

Para el segundo semestre de 1998: “De la política de la libertad a la política de la igualdad”, Francisco Cortés Rodas. 20 de agosto.

Ciclo de conferencias sobre Filosofía Natural, realizado en la Ciudad Universitaria y coordinado por el profesor Jairo Alarcón Arteaga:

“La evolución del concepto de Cosmos”, Dr. Regino Martínez Ch., el día 25 de febrero.

“Origen y evolución del Universo”, Dr. Jorge Iván Zuluaga, 25 de marzo.

“Causalidad y determinismo en la física moderna”, Dr. Regino Martínez Ch., 30 de abril.

“Evolución del concepto de Masa”, profesor Alonso Sepúlveda, del Departamento de Física de la Universidad de Antioquia; 27 de mayo.

“De los fractales al indeterminismo”, Robert Ballesteros, 27 de agosto.

“El azar y la vida”, Antonio Vélez Montoya, 12 de noviembre.

Ciclo de Conferencias de Egresados.

Con la participación de los egresados: Luis F. Macías Z., Luis A. Gómez M., Sofía Stella Arango, Carlos A. Cardona, Carlos E. Navarro - Jorge Antonio Mejía, Alba C. Gutiérrez y Nicolás Molina S; y coordinado por el profesor Eufasio Guzmán Mesa. Biblioteca Pública Piloto, 29 y 30 de julio; 5,6,12,13 y 19 de agosto.

X Foro de Estudiantes de Filosofía. 28, 29 y 30 de octubre.

Profesores invitados:

Conferencia: “El conflicto por la verdad. La fenomenología y la tarea futura de la Filosofía”, profesor Klaus Held de la Universidad de Wuppertal (Alemania), 5 de marzo.

Seminario: “La invención del Individuo” y “Antropología de la condición temporal”, profesor Daniel Innerarity de la Universidad de Zaragoza (España), 24 y 25 de marzo.

Curso de capacitación a docentes y estudiantes de posgrado: “La cultura de la violencia en el fascismo italiano”, a cargo del Dr. Luca D’Ascia de la Scuola Normal Superiore di Pisa (Italia). En asocio con el Centro de Investigaciones Sociales y Humanas. Ciudad Universitaria, del 25 de marzo al 4 de abril.

Conferencia: “Democracia, Consenso y Conflicto”, Dr. Enrique Serrano de la Universidad Autónoma de México, 14 de mayo.

Seminario: “Filosofía de la arquitectura. De Hegel a Deleuze”, Giovanna Borradori, Assistant Professor - Vassar College New York, del 18 al 22 de mayo.

Seminario - Taller: “Sobre la actualidad intelectual en Alemania: Jürgen Habermas, Peter Sloterdijk”, profesor Carlos Rincón de la Universidad Libre de Berlín. En asocio con la Dirección de Relaciones Internacionales, 3 de agosto.

Conferencia: “Desarmar los espíritus. El arduo aprendizaje de la tolerancia”, profesor Rodolfo de Roux López de la Universidad de Toulouse (Francia), 6 de agosto.

Seminario: “La tecnoestética moderna”, profesor Félix Duque de la Universidad Autónoma de Madrid y coordinado por la profesora Rosalba Durán Forero, del 26 al 31 de agosto.

Seminario: “El pensamiento político de Hanna Arendt y Propuestas de Democracia”, Dra. Pepy Patrón de la Pontificia Universidad Católica (Perú), y coordinado por el profesor Javier Domínguez Hernández. Escuela Sindical, del 14 al 16 de octubre.

2º Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte. “Problemática contemporánea de la imagen en el arte”. Con la participación de: Beatriz García M., Félix Duque Pajuelo, Miguel A. Ramos S., Carlos Salas, Javier Domínguez H., Carlos A. Fernández, Luis F. Valencia, Carlos Másmela A. Organizado conjuntamente con la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. 2, 3 y 4 de septiembre.

Seminario Internacional. “Problemas colombianos contemporáneos: Democracia y Paz”. Con la participación de: Juan Manuel Ospina, Francisco Leal Buitrago, Jesús Antonio Bejarano, Guillermo Hoyos Vásquez, María Teresa Uribe, Eduardo Domínguez, Francisco Cortés R., Rosalba Durán F., Alfonso Monsalve S., Juan Rodrigo García F. En asocio con el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas CSIC (España), Madrid, 28 y 29 de septiembre.

El profesor Francisco Cortés Rodas obtuvo el ascenso de profesor asistente a profesor asociado.

GRADUACIONES

El 28 de agosto tuvo lugar la ceremonia de graduación de los estudiantes del Instituto de Filosofía:

Licenciados en Filosofía: 15

Filosofía: 6

Magíster en Filosofía: 6

INVESTIGACIONES APROBADAS

“Opinión y Paradoja en Aristóteles”. Área, filosofía clásica. Profesora Luz Gloria Cárdenas

LECCIONES DE NOVIEMBRE

Ciclo anual de Conferencias de Filosofía, impartidas en el Paraninfo del Edificio de San Ignacio. Organizado por el profesor Jairo Alarcón Arteaga. Están dirigidas a un público amplio, buscan divulgar la actividad filosófica y son dictadas por docentes de este Instituto de Filosofía y por otros conferencistas invitados. Con la participación de: José Olimpo Suárez Molano, Francisco Cortés Rodas, Alberto Ramírez Zuluaga, Ángela María Quiroz Pérez, Jorge Iván Zuluaga, Carlos Enrique Ortiz Giraldo, Lorenzo de la Torre, Jorge Mario Mejía Toro, Jorge I. Zuluaga, Carlos Yaguna y Jean- Bernard, invitado especial de la Universidad del Valle.

DISTINCIONES

El “Día Clásico del Alma Máter” se otorgaron las siguientes distinciones:

“Mejor Estudiante Avanzado por Programa”. A los estudiantes Santiago Echeverri Saldarriaga del programa de Filosofía y John Fredy Lenis Castaño del programa de Licenciatura de Filosofía.

“Alma Máter de Antioquia, en la modalidad a una obra”. Al profesor Carlos Másmela Arroyave.

“Premio a la Extensión Universidad de Antioquia”. Al profesor Jairo Alarcón Arteaga.

NOVEDADES BIBLIOGRÁFICAS

El profesor Alfonso Monsalve Solórzano publicó su libro: Estado, Sociedad Internacional y Derechos Humanos en un Mundo Globalizado. Editorial Universidad de Antioquia.

Durante el año de 1999 se llevaron a cabo los siguientes eventos:

EVENTOS ACADÉMICOS

Lección inaugural: Para el primer semestre

“La teoría de los tres mundos de Popper a la luz de las últimas publicaciones”, a cargo del profesor Jorge Antonio Mejía Escobar, 12 de marzo.

Lección inaugural: Para el segundo semestre

“La Interpretación del Ion platónico en referencia a la figura del Rapsoda”, a cargo de Jorge Mario Mejía Toro, 21 de octubre.

Profesores visitantes:

Doctor Luca D’Ascia de Scuola Normal Superiore di Pisa. Seminario: “Guerra, Paz y Utopía en el Renacimiento”. En asocio con el Centro de Investigaciones Sociales y Humanas CISH, febrero 15 al 25.

Doctora Rosa Helena de la Universidad Santos-Ilhau Libre de Berlín Conferencias: “Foucault en la teoría literaria latinoamericana -El discurso colonial-“ y “Configurar la vida como buena y bella -Eros y belleza en Platón-“, 18 de marzo.

Profesor José A. López Cerezo de la Universidad de Oviedo España. Coloquio: “La fundamentación teórica del proyecto ciencia, tecnología y sociedad”, 19 de marzo.

Doctor Alberto Carrillo de la Universidad de Berlín. Conferencia: “Interpretación y verdad en Heidegger”, 6 de agosto.

Profesor Jaime Espiunza E. de la Universidad de Murcia Coloquio: “Heidegger”, ., 21 de septiembre.

EVENTOS INTERINSTITUCIONALES

Seminario Internacional de Filosofía Griega: “Lecciones sobre Platón”, con la participación de los profesores Luis A. Fallas López, Jorge Mario Mejía Toro, Jairo Escobar Moncada y Germán Vargas G. Coordinado por la profesora Luz Gloria Cárdenas Mejía, abril 22, 23 y 24.

Ciclo de conferencias de egresados, coordinado por el profesor Eufrasio Guzmán M. Con la participación de los egresados, Adolfo Grisales V. , Felipe Ochoa R. , Luis G. Quijano R. , Carlos Patiño y Beatriz Quintero A. Auditorio Biblioteca Pública Piloto, 18, 20, 25 de mayo y 3, 10 de junio.

Seminario: Colombia Democracia y Paz, con la participación de Jesús A. Bejarano, Rodolfo de Roux, Francisco Leal B. , Pedro Medellín, Gerardo Jumí, Marco Palacios, Carlos Patiño V.

Daniel Pecault, Alfredo Rangel, Augusto Ramírez O. , Alfonso Monsalve, Gonzalo Restrepo R. y Jaime Restrepo C. , organizado por la Universidad Pontificia Bolivariana, CSIC y El Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia, 22 y 23 de julio.

Primer Seminario Internacional “Jornadas de Bioética”, con la participación de Ángel J. Navarro G. de la Universidad Ramón Llull (Barcelona) y Ramón Vallsi I Planas de la Universidad de Barcelona (España); coordinado por la profesora F. del Instituto de Filosofía, conjuntamente con el Comité de Bioética, del 2 al 12 de agosto y 21 de septiembre.

Ciclo de conferencias de Filosofía Natural “Reflexiones sobre la evolución y el progreso”organizado, coordinado por el profesor Jairo Alarcón Arteaga., con la participación del profesor Antonio Vélez Montoya, 6 de septiembre.

Seminario de Fenomenología y Hermenéutica “Intersubjetividad y Temporalidad”, con la participación de los profesores Daniel Herrera, (profesor Emérito, Universidad del Valle), Javier Domínguez H. y Lucy Carrillo Castillo (Universidad de Antioquia), Gonzalo Soto Posada (Universidad Pontificia Bolivariana), Germán Vargas Guillen (Universidad Pedagógica de Colombia), Juan José Botero (Universidad Nacional), Guillermo Hoyos V. (Universidad Nacional de Santtafé de Bogotá) y Bernhard Waldenfels. Coordinado por la profesora Lucy Carrillo Castillo. Auditorio Biblioteca Pública Piloto, el 30 de septiembre y el 1 de octubre.

XI Foro de Estudiantes de Filosofía, octubre 28 y 29.

GRADUACIONES

El día 30 de abril tuvo lugar la ceremonia de graduación de los estudiantes del Instituto de Filosofía:

Licenciados en Filosofía: 2

Magister en Filosofía: 1

Filosofía: 7

El día 16 de julio tuvo lugar la ceremonia de graduación de los estudiantes del Instituto de Filosofía:

Magister en Filosofía: 2

El día 19 de octubre tuvo lugar la ceremonia de graduación de los estudiantes del Instituto de Filosofía:

Licenciados en Filosofía: 2

El día 3 de diciembre tuvo lugar la ceremonia de graduación de los estudiantes del Instituto de Filosofía.

INVESTIGACIONES

“La Cuestión Democrática”. Profesor Francisco Cortés Rodas . Área, filosofía moral y política.

“El concepto de la temporalidad en la filosofía de Heidegger”. Profesor Carlos Másmela Arroyave. Área, metafísica.

LECCIONES DE NOVIEMBRE

Ciclo anual, con la participación de los profesores Guillermo Hoyos, Rosalba Durán Forero, Carlos Emel Rendón Arroyave, Luz Gloria Cárdenas Mejía, Lucy Carrillo Castillo, Vicente Ramírez Giraldo, Francisco Cortés Rodas, Jorge A. Mejía E. , Antonio Vélez, Jorge Iván Zuluaga y Hernán Cardona. Coordinado y organizado por el profesor Jairo Alarcón Arteaga del Instituto de Filosofía. Parainfo Universidad de Antioquia, noviembre 2, 4, 9, 11, 17, 19, 23, 24, 25, 26, 29 y 30.

DISTINCIÓN

El Día del educador se otorgó la distinción “Excelencia Docente”, Resolución Académica 0973, concedido por el Consejo Académico de la Universidad de Antioquia al profesor Javier Domínguez Hernández, mayo 23 de 1999

NOVEDADES BIBLIOGRÁFICAS

Francisco Cortés Rodas:

De la política de la libertad a la política de la igualdad. Un ensayo sobre los límites del liberalismo. Siglo del Hombre Editores, Editorial Universidad de Antioquia, 180 p.

Jorge Mario Mejía Toro:

Blanchot y el Pensamiento Literario. Editorial Universidad de Antioquia.

Memorias del Primer Seminario Internacional Jornadas de Bioética, compilación de las conferencias dictadas por Ángel J. Navarro G. de la Universidad Ramón Llull (Barcelona) y Ramón Vallsi I Planas de la Universidad de Barcelona (España).

RESEÑAS

ROJAS OSORIO, Carlos. *Filosofía moderna en el Caribe Hispano*. Universidad de Puerto Rico. Decanato de Estudios Graduados e Investigación. México: Miguel Ángel Porrúa, Librero-Editor. 1997.

Con ocasión del recuerdo de los quinientos años del descubrimiento y del comienzo de la colonización de América, se discutió mucho sobre las características de esa mezcla de culturas que han desarrollado nuestros pueblos y, particularmente, los que hablamos Español.

Recuerdo bien que cuando se hablaba de cultura en general y no de una manifestación cultural específica, se hacía énfasis muy especial en la relación entre modernidad y modernización. No creo que se tratara de un debate meramente ritual con motivo de la fecha. Abogados, como estamos, a las características del mundo contemporáneo considerado globalmente, que exige continuos cambios y reajustes, pero enfrentados también a los graves problemas locales, el asunto es importante. Porque hay que reconocer el gran desbalance entre el proceso de modernización, entendido como formación y acondicionamiento de la infraestructura científica, tecnológica y técnica para la utilización de bienes materiales, y el proceso de modernidad entendido como desarrollo cultural y como adecuación de las instituciones políticas y sociales para responder de manera democrática a los desafíos y oportunidades presentados por el proceso de modernización.

En general, se reconoce que hay un proceso de modernización incipiente, pero en continuo progreso; que contrasta con la falta de modernidad tanto de nuestras instituciones como de nuestra cultura, sobre todo la política. Es común la idea de que en la América hispana no hubo modernidad, ni ilustración, aunque hay quienes consideran que la hubo pero a la manera híbrida como España trató de fundir ilustración con cristianismo, filosofía con teología, fe con ciencia, capitalismo con caridad. Se reconoce, sin embargo, que en cuanto a la modernidad cultural contrasta la fértil imaginación de los artistas con la sequedad mental de los políticos.

En la América de habla hispana esta discusión tiene su propia historia. Todos los pensadores del siglo XIX dedicaron, si no todas, gran parte de sus obras al problema que, siendo el mismo que se discute hoy, tomaba otro nombre: tradición versus progreso. Y aunque la cuestión religiosa siempre estuvo de por medio, las ideas en disputa se fueron secularizando cada vez más. De allí derivaron, inclusive, las ideologías políticas más rancias que aún hoy nos acompañan.

La discusión tuvo su gran apogeo desde la mitad del siglo XIX, y a ella no fue ajena el pensamiento filosófico. Pues bien, aludo a este contexto porque acaba de aparecer un

libro que ilustra de una manera muy erudita el papel que ha jugado la filosofía en ese problema. Se trata de *Filosofía moderna en el Caribe Hispano* del profesor Carlos Rojas Osorio. Más allá de su contenido, que reseña de manera profusa y detallada las principales características y los principales temas de los más reconocidos pensadores de esa área geopolítica, el libro, en el mismo contexto de la discusión sobre la modernidad, suscita inquietudes. Osea que tiene un doble valor. De una parte, su contenido que indica un extenso y riguroso proceso de investigación, y de otra parte, las cuestiones a las que motiva e induce.

Una primera inquietud. Aunque podríamos generalizar, limitémonos al espacio (el Caribe) y al tiempo (finales del siglo pasado y comienzos del presente) que el autor del libro propone y, en ese contexto preguntémosnos, ¿Existe la filosofía moderna? Como disciplina autónoma con objetos de análisis bien delimitados por su propia actividad y herramientas conceptuales adecuadas a ese análisis y, lo que puede ser más importante, con intencionalidades epistemológicas independientes, es dudoso que pueda hablarse de filosofía moderna en ese contexto. No en vano se ha afirmado que la única obra con intenciones, objeto filosófico y conceptos filosóficos es la *Filosofía del Entendimiento* de Don Andrés Bello. No veo, sin embargo, la necesidad de ser tan exigente técnicamente a la hora de evaluar en perspectiva nuestra “tradicción filosófica”. El profesor Rojas Osorio, resume en una frase –citando a Pedro Henríquez Ureña– lo que podría ser una evaluación de esa tradición: es el “pensamiento de la etapa organizativa de nuestras repúblicas recién independizadas”. Y ella, la filosofía, también es un pensamiento en etapa de organización, es decir, en proceso de independencia y autonomía respecto de la difícil sujeción a la teología y a la religión.

Como muy bien lo reseña el libro, lo moderno de esa filosofía es que forma parte de una propuesta cultural nueva destinada a pensar la independencia mental de nuestras repúblicas, puesto que ya estaba dada la administrativa, y en ese mismo proceso hay un intento de la filosofía misma por convertirse en una disciplina autónoma. Por ello tampoco puede ser casual que los autores y las obras a las que en este libro se le denomina filosofía moderna, opten generalmente por el positivismo que, al menos para la época, constituía la “filosofía modernizadora tanto del pensamiento como de la sociedad”. Como lo afirma el autor, el positivismo –la corriente de pensamiento más fuerte– es parte de una tendencia modernizadora en filosofía, pero también en la organización jurídica del Estado y de las instituciones, en la concepción del desarrollo económico y social y también en las disciplinas académicas.

Coinciden, entonces, dos cosas: el proceso de independización de la mentalidad, jalonada por una élite ilustrada, contra la mentalidad tradicional todavía reinante y el proceso de independencia del pensamiento filosófico. Y ambos procesos tienen un terreno común: la política. El positivismo principalmente, pero también otras corrientes de pensamiento menos sistemáticas como el benthamismo o el sensualismo o los incipientes socialismos, prodigaron elementos teóricos para crear alternativas a una cultura política anclada en una sociedad ya superada.

Por lo demás esta meticulosa investigación del profesor Rojas Osorio muestra otra faceta de nuestra tradición filosófica y que se hace especialmente evidente en el caso de los pensadores colombianos que el libro cita. Se trata de la veleidad de los autores y su pensamiento, de la sujeción de las ideas a los hechos, al vaivén de los cuales cambian. Eso muestra, además de su incipiente, el compromiso de la nueva propuesta cultural—del cual forma parte el pensamiento filosófico— con los siempre nuevos sucesos políticos y su continuo deslizamiento hacia la ideología.

Pero eso nos lleva a una segunda inquietud. ¿Porqué, a medida que la filosofía en América latina y muy particularmente en Colombia se ha venido disciplinando, secularizando y alcanzando autonomía también se ha desentendido de la política. Si lo moderno de la filosofía como disciplina es su autonomía epistemológica, el contraste es evidente con esas corrientes de pensamiento que nos muestra el libro en cuestión. Porque resulta paradójico que siendo todavía la política un problema crucial—por ejemplo la construcción del Estado y de la sociedad civil—, aquellas manifestaciones filosóficas menos modernas que las actuales la tuvieran como centro de su preocupación. O, ¿es que a pesar de los intentos académicos por estudiar la política desde la filosofía, aún no tenemos modernidad filosófica? Es por ello que esta lectura nos condujo a pensar los problemas con los que empezamos esta reseña.

En fin, el libro del profesor Rojas resulta importante no sólo por su contenido, por la información que prodiga recogida de una manera muy laboriosa, por la cuidadosa bibliografía, sino también, como hemos dicho antes, por las preguntas que suscita si uno se atreve a leerlo con una perspectiva contemporánea como el mismo autor lo sugiere.

Fabio Giraldo
Instituto de Estudios Políticos
Universidad de Antioquia

BELLO, Eduardo. La aventura de la razón: el pensamiento ilustrado. Madrid: Ediciones AKAL, 1997.

Se trata de un libro de conjunto sobre la filosofía de la Ilustración presentada a través de sus polémicas y contradicciones, lo cual permite apreciar la fuerza y el influjo de esa filosofía sobre la cultura política de la época y sobre la revolución francesa. El profesor Bello comienza por situar la filosofía ilustrada en medio del debate actual sobre la modernidad, para dejar muy claro que se busca finalmente precisar cuál es la herencia o cuáles son las exigencias de esa filosofía a las que hoy no podríamos renunciar.

Frente a la interpretación de Horkheimer y Adorno, quienes creyeron encontrar en la Ilustración el germen de la regresión nazi, el profesor Bello es definitivamente claro cuando escribe: “Habermas, seguidor de la teoría crítica creada por ambos pensadores, no ha establecido tal relación negativa entre el pensamiento ilustrado y el momento regresivo. ¿Hasta qué punto se ha de buscar la causa de las negras sombras del siglo XX precisamente en el Siglo de las Luces, y no en el anterior o posterior?” (p. 19).

El libro deja de lado toda prevención o prejuicio para entrar de lleno en los problemas mismos, pero siguiendo de cerca a dos grandes conocedores de la crisis de la conciencia europea durante el siglo XVIII: Paul Hazard y Ernst Cassirer. Para ambos autores, las fuentes de la filosofía ilustrada están en el siglo anterior, especialmente en Locke y Newton, y más concretamente en su polémica con el dogmatismo racionalista. En el caso de Voltaire y Montesquieu su polémica será contra el absolutismo.

En realidad, la mayor dificultad de esta problemática consiste en articular la teoría del conocimiento con la teoría política y la filosofía moral; se hace necesario entender, por un lado, la influencia del empirismo sobre los materialistas franceses y, por el otro, la polémica que contra el materialismo tendrán que adelantar Rousseau y Kant para elaborar sus filosofías prácticas.

El profesor Bello se ocupa de caracterizar la actividad filosófica de la época en los siguientes términos: “... el filósofo es el hombre de la experiencia, no el del sistema. Significa la reconciliación de la razón y de lo concreto: Descartes y Newton”. Varias veces aparecen diferentes elogios a Descartes que revelan lo lejos que se encuentra el autor del libro de cualquier esquematismo: sería más fácil decir que Descartes ha quedado atrás, en el museo de la historia del pensamiento, pero la realidad es otra: su obra, incluso su dualismo, siguieron impulsando la filosofía. Sobre este punto, afirma el profesor Bello: “Pese a rechazar tanto la metafísica como la física cartesianas, Diderot y d’Alembert coinciden en elogiar a Descartes por haberles enseñado a ‘sacudir el yugo de la escolástica, de la opinión, de la autoridad’, es decir por haberles mostrado las armas de un combate que no dejan de ser tuyas aunque las volvamos contra él” (p. 75).

El libro presenta en una forma clara diferentes problemas filosóficos que son muy complejos, por ejemplo el problema de la identidad personal; en este punto propone revisar la tesis de Foucault, quien había asegurado que el nacimiento de las ciencias humanas fue en el siglo XIX: “A la luz del proyecto de Hume, quizás habría que revisar la tesis de Foucault, según la cual las ciencias del hombre nacen en el siglo XIX, cuando el hombre, además de sujeto del saber, se constituye en objeto del saber (*Las palabras y las cosas*, cap. X). Hume formula esta misma tesis como justificación de su proyecto” (p. 55).

Se tematiza también, la influencia político-cultural de la Enciclopedia y la lucha por los derechos de la mujer, pero lo más admirable de todo el libro son las precisiones sobre el pensamiento de Rousseau. En alguna página llega a decir que el rasgo más característico del hombre ideal de la Ilustración es la libertad. También llega a afirmar lo

siguiente: “Si la soberanía popular es, ante todo, el poder de hacer la ley, y si ésta tiene entre los fundamentos de su legitimidad, la libertad, Rousseau es, sin duda, el pensador ilustrado que con mayor coherencia y profundidad ha inventado la libertad moral y política” (p. 102).

Respecto de la dura crítica de Benjamin Constant a Rousseau, donde señala que su error estuvo en haber importado a los tiempos modernos la libertad de los ciudadanos de la antigüedad, lo cual resultó peligroso y anacrónico en la época de la revolución francesa, porque, según el autor liberal, a los hombres modernos les interesa más la privacidad o la libertad entendida como ausencia de impedimento o de coacción. El libro trae la siguiente afirmación de Bobbio que hace pensar en la actualidad de Rousseau: “[...] si la libertad negativa es moderna, la libertad positiva, en vez de ser antigua, es, si cabe, más moderna”.

Rousseau es un autor que todos citan pero que rara vez se lo estudia con suficiente detenimiento: sobre él se han generado las más diversas opiniones. El libro que nos ocupa es abundante en excelentes precisiones sobre la obra del ginebrino y sobre la continuidad de su pensamiento en la obra de Kant. Con respecto a las ideas de “contrato social” y “voluntad general” encontramos importantes notas: se insiste sobre su carácter normativo. El contrato social definido por Rousseau no tiene un sentido histórico o empírico, “sino un significado normativo o de idea reguladora, como ha interpretado correctamente Kant” (p. 92).

Sobre la “voluntad general”, concepto central de la filosofía política de Rousseau, el autor puntualiza lo siguiente: “Hay que tener en cuenta que no coincide con la suma de las voluntades particulares, esto es, no tiene un sentido empírico, sino más bien racional o moral”.

Si se admite que el declive del marxismo ha dejado ver los autores y los temas de la Ilustración, es preciso concluir que el libro del profesor Bello es de gran actualidad e interés, particularmente para aclarar las bases filosóficas del liberalismo y de la democracia, que no son las mismas. Quizá la actitud más clara frente a la cultura moderna sea la de colocarse a la altura de sus ideales y de sus exigencias, la de buscar que cumpla su proyecto emancipador, antes que pretender negar ingenuamente su vigencia apelando a las tradiciones o a las utopías tal como lo hicieron Heidegger en su crítica a la modernidad y Horkheimer y Adorno en su “Dialéctica de la Ilustración”.

Iván Darío Arango
Instituto de Filosofía
Universidad de Antioquia.

COLABORADORES

CARLOS ARTURO FERNÁNDEZ URIBE. Licenciado en Filosofía, Pontificia Universidad Javeriana; Perfezionamento in storia dell' Arte Medievale e Moderna, Universidad de Bolonia, Italia. Candidato al Doctorado en Filosofía, Universidad de Antioquia, por su investigación *Progreso y muerte de la Historia del Arte*. Profesor de Historia del Arte en el Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia desde 1983. Sus textos han sido publicados en *Revista Universidad de Antioquia*, *Revista Universidad de Medellín*, *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*. Dirección: Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. AA 1226, Medellín.

CARLOS MÁSMELA ARROYAVE. Doctor en Filosofía, Universidad de Heidelberg. Profesor titular de la Universidad de Antioquia. Entre sus publicaciones se destacan: *Teoría Kantiana del movimiento: una investigación sobre los principios metafísicos de la foronomía*, *Tiempo y posibilidad en la contradicción: una investigación sobre el principio de contradicción en Aristóteles*, *Presupuestos metafísicos de la Crítica de la Razón Pura y Heidegger: el tiempo del Ser (próxima aparición)*. Dirección: Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia. AA 1226, Medellín.

FÉLIX DUQUE. Catedrático de Historia de la Filosofía Moderna en la Universidad Autónoma de Madrid. Profesor invitado en la Universidad de Ruhr, en cuyo Hegel-Archiv comenzó a preparar la edición íntegra y comentada de la *Ciencia de la Lógica*. Estudiante de la obra del último Schelling, en participación con centros de Italia y Alemania. Autor entre otros libros de: *Historia de la filosofía moderna. La era de la crítica*. Madrid: Ediciones Akal, 1998; *La estrella errante. Estudios sobre la apoteosis romántica de la historia*. Madrid: Ediciones Akal, 1997; *El sitio de la historia*. Madrid: Ediciones Akal, 1995.

JAVIER DOMÍNGUEZ HERNÁNDEZ. Doctor en Filosofía, Universidad de Tübingen. Profesor del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Director de la revista *Estudios de Filosofía*. Entre sus publicaciones pueden citarse: **La teoría estética de Heidegger**. En: *Areté*, Revista de Filosofía, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. Vol. III, No. 2, 1991; **La resistencia de "El origen de la obra de arte" ante los archivistas de la modernidad**. En: *El trabajo de hoy en el continente*. Memorias del XIII Congreso Interamericano de Filosofía. Santafé de Bogotá: Editorial ABC Ltda., 1995 Dirección: Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia. AA 1226, Medellín.

LUIS FERNANDO VALENCIA. Magister en Filosofía, Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia. Maestro de Artes Plásticas, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Estudios de Arquitectura (1965-1973) en la misma facultad. Profesor del Departamento de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Como artista expuso desde 1974 hasta 1985, obteniendo diversas distinciones. Se desempeña como curador y jurado. Dirección: Departamento de Artes, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Autopista Norte Cra 64 con Calle 65.

FRANCISCO CORTÉS RODAS. Doctor en Filosofía de la Universidad de Konstanz, Alemania. Profesor del Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia. Entre sus publicaciones se encuentran: *Praktische Philosophie und Theorie der Gesellschaft. Zur Kritik und Rekonstruktion einer emanzipatorischen Gesellschaft und Moraltheorie bei Habermas.* Hartung-Gorre Verlag, Konstanz, 1993. Coautor de *Liberalismo y comunitarismo: Derechos Humanos y Democracia*, 1996. Investigador principal del proyecto *Justicia Social e Igualitarismo Político* con subvención de Colciencias para el período 1995-1997. Autor de *De la política de la libertad a la política de la igualdad. Un ensayo sobre los límites del liberalismo.* Santafé de Bogotá: Siglo del hombre editores, próxima aparición.

MIGUEL ÁNGEL RAMOS SÁNCHEZ. Profesor del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de Madrid. Como artista ha expuesto, entre otras, en las siguientes ciudades: Santiago de Chile, Madrid, México, etc.

BEATRIZ GARCÍA MORENO. Profesora asociada de la Universidad Nacional de Colombia. Arquitecta de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín en 1974. Ph.D. en Arquitectura en Georgia Institute of Technology en 1992. Decana de la facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia desde Mayo de 1998 hasta el presente. Directora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional, sede Bogotá entre 1994 y 1998. Docente en la Maestría de Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional, sede Bogotá. Ha sido docente de Teoría e Historia de la Arquitectura en la Universidad de Valle y en la Pontificia Universidad Javeriana. Ha desarrollado diferentes investigaciones sobre la arquitectura latinoamericana y colombiana, entre las que se cuentan “*De la casa patriarcal a la casa nuclear en el municipio cafetero de Sevilla*” (CEJA, 1995), “*Región y lugar en la arquitectura latinoamericana contemporánea*” (CEJA, 2000). Sus últimas investigaciones han estado centradas en la imagen como posibilidad de comprensión para la arquitectura. Es autora de diversos artículos sobre teoría de la arquitectura.

CARLOS SALAS. Estudios de arquitectura en la Universidad de los Andes, Bogotá, y de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes, París. Exposiciones individuales y colectivas; entre las distinciones: Mención en dibujo, Academia Sénant (Francia) (1983), Beca Colcultura para creación individual, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá (1992). Entre las colecciones con obras suyas están las del Museo de Arte Moderno de Bogotá y Medellín, la Biblioteca Luis Angel Arango (Banco de la República, Bogotá) y el Museo de Bellas Artes (Caracas).

CARLOS EMEL RENDÓN ARROYAVE. Profesor Instituto de Filosofía Universidad de Antioquia. Filósofo Universidad de Antioquia, Aspirante a doctorado en Filosofía Universidad de Antioquia. Ha traducido varios artículos de filosofía del original alemán para la Revista Estudios de Filosofía.

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA No. 14

Mimesis: La doctrina platónica sobre la imitación artística y su significado para nosotros.

W.J. Verdenius

Ana Elisa Echeverri - Traductora

Teología y cosmología en Platón

Jairo I. Escobar

El conflicto por la verdad. La fenomenología y la tarea futura de la filosofía

Klaus Held

Guillermo Hoyos Vásquez - Traductor

Richard Rorty o el miedo a la ilustración

Jose Manuel Bermudo

***Homo brevis*. Ética de la duración, la fatiga y el fin**

Daniel Innerarity

La semejanza en Aristóteles

Luz Gloria Cárdenas

Del motivo último y rector de la crítica de la razón pura

Juan Adolfo Bonaccini

El tiempo del logos. Consideraciones sobre el lugar sistemático de la historia de la filosofía en Hegel

Félix Duque

Desde el ὄνομα. Reflexión entre Heráclito y Platón

Juan Manuel Cuartas

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA No. 17

De la imposibilidad de la fenomenología.

Eric Alliez

Logica dialectica de la tragedia: revolución y guerra mundial.

Félix Duque

El arte como horizonte. Del vínculo entre arte y religión en la cultura occidental contemporánea.

Adolfo León Grisales Vargas

Las *harmonías* del alma del mundo platónico.

Luis Alberto Fallas López

Del genio a la consciencia infeliz.

Luis Xavier López-Farjeat.

¿Qué significa hacer una experiencia hermenéutica con el arte?

Beatriz Elena Bernal Rivera

Posmodernidad y educación: ¿Qué está en juego?

Jose Olimpo Suárez Molano

Tiempos extraños. La pluralidad humana como diversidad temporal.

Daniel Innerarity

¿Dialoga Aristóteles con Parménides?

Luz Gloria Cárdenas Mejía

REVISTA ESTUDIOS DE FILOSOFÍA

SUSCRIPCIÓN

Nombre:

C.C. o NIT:

Dirección de recepción:

Teléfono: Ciudad:

Suscripción del (los) número(s) Fecha:

Firma:

Forma de suscripción:

Cheque Giro N° Banco: Ciudad:

Giro Postal o Bancario N° Efectivo:

Valor de la suscripción anual —2 números—

Colombia \$23.500

Exterior US\$20

NOTA

— Las suscripciones con cheques de plazas distintas a la de la consignación deben adicionar \$500 para la transferencia bancaria.

— Todo pago se hace a nombre de la Universidad de Antioquia, **Revista Estudios de Filosofía**, y puede hacerse en la cuenta 180-01077-9 en **todas** las oficinas del **Banco Popular**; y enviar el comprobante de consignación a la dirección ya indicada.

Correspondencia, canje y suscripciones:

ESTUDIOS DE FILOSOFIA,
Departamento de Publicaciones,
Universidad de Antioquia,
NIT 890.980040-8,
Apartado 1226 - teléfono (94)2105010 - fax 2638282
Medellín, Colombia, Sur América.