

MURMULLOS filosóficos

NUEVA ÉPOCA NÚMERO 6 JULIO-DICIEMBRE 2022 ISSN 2448-8607



ARTE ESTÉTICA Y CULTURA



Sumario

ARTE, ESTÉTICA Y CULTURA

3 **Presentación**
Dr. Benjamín Barajas Sánchez

5 **Editorial**
Dr. Jorge L. Gardea Pichardo

Artículos

7 *FELIPE DE JESÚS ARÁMBULA IBÁÑEZ*
Wittgenstein, cine y experiencia inmediata

RAÚL JAIR GARCÍA TORRES

24 Dos estéticas de la música: Rousseau y Schopenhauer

NADIA LÓPEZ CASAS

41 La espiritualidad del sonido: diferencias culturales entre el arte musical del norte de la India frente a la escucha occidental

ELIZABETH GONZÁLEZ TORRES

48 ¿Existe el arte prehispánico? Una reflexión sobre el arte en las sociedades no occidentales

59 **Color**
FABIÁN UGALDE

Ensayos

ADRIANA MENDOZA CHÁVEZ

67 Apuntes sobre el arte y la industria cultural en el pensamiento de Adorno

JORGE M. CARRILLO SILVA

79 La experiencia estética: una perspectiva kantiana

RICARDO GONZÁLEZ SANTANA

94 Experiencia estética y lógica en el Tractatus

Reseñas

JORGE LUIS GARDEA PICHARDO

106 La estética filosófica de Byung-Chul Han y la salvación de lo bello

123 Posmodernismo, obra abierta y arte conceptual. Una reseña del libro de Juliane Rebentisch, *Teorías del arte contemporáneo*



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers

RECTOR

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

SECRETARIO GENERAL

Dr. Alfredo Sánchez Castañeda

ABOGADO GENERAL

Dr. Luis Álvarez Icaza Longoria

SECRETARIO ADMINISTRATIVO

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda

SECRETARIA DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Lic. Raúl Arcenio Aguilar Tamayo

SECRETARIO DE PREVENCIÓN, ATENCIÓN Y SEGURIDAD

UNIVERSITARIA

Mtro. Néstor Martínez Cristo

DIRECTOR GENERAL DE COMUNICACIÓN SOCIAL



ESCUELA NACIONAL

COLEGIO DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

Dr. Benjamín Barajas Sánchez

DIRECTOR GENERAL

Lic. Mayra Monsalvo Carmona

SECRETARIA GENERAL

Lic. María Elena Juárez Sánchez

SECRETARIA ACADÉMICA

Lic. Rocío Carrillo Camargo

SECRETARIA ADMINISTRATIVA

Biól. David Castillo Muñoz

SECRETARIO DE SERVICIOS DE APOYO AL APRENDIZAJE

Mtra. Dulce María E. Santillán Reyes

SECRETARIA DE PLANEACIÓN

Mtro. José Alfredo Nuñez Toledo

SECRETARIO ESTUDIANTIL

Lic. Gema Cóngora Jaramillo

SECRETARIA DE PROGRAMAS INSTITUCIONALES

Lic. Héctor Baca Espinoza

SECRETARIO DE COMUNICACIÓN INSTITUCIONAL

Ing. Armando Rodríguez Arguijo

SECRETARIO DE INFORMÁTICA

Presentación

Para el Colegio de Ciencias y Humanidades es muy importante que la reflexión sobre la vida humana se desarrolle en todos los ámbitos y en todos los espacios disponibles para nuestra comunidad. Es por ello que la revista *Murmullos filosóficos* cumple una tarea sustancial al poner sobre la mesa, a través del análisis escrito, planteamientos y discusiones que serán de gran interés para los docentes y los estudiantes de nuestra institución educativa.

En este sexto número de la segunda época, *Murmullos filosóficos* nos invita a pensar qué es la estética y cómo ésta se manifiesta en diversas actividades y expresiones que hoy forman parte de la cultura de la humanidad. Entre los nueve artículos que contiene este reciente número se encuentra, por ejemplo, un análisis sobre cómo se puede pensar el tema del tiempo en el cine por medio de las concepciones filosóficas de Ludwig Wittgenstein; también los lectores encontrarán otros textos relacionados con las nociones filosóficas aplicadas para entender de mejor manera el arte que habita en las composiciones musicales.

Además, entre las páginas de *Murmullos filosóficas* los autores y las autoras reflexionan sobre la idea de la estética como disciplina filosófica para comprender los elementos que componen lo bello o sublime en las actividades humanas de todos los tiempos, desde el arte de las civilizaciones prehispánicas en América, hasta en la industria cultural contemporánea en medio de la modernidad y el capitalismo, como lo es el caso de la reseña sobre uno de los libros del filósofo Byung-Chul Han quien piensa el arte desde la modernidad digital en la que nos encontramos. Así, agradecemos la colaboración de las profesoras y profesores quienes escribieron para este número seis, ellos y ellas son: Felipe de Jesús Arámbula Ibáñez, Raúl Jair García Torres, Nadia López Casas, Elizabeth González Torres, Adriana Mendoza Chávez, Jorge M. Carrillo Silva, Ricardo González Santana y Jorge Luis Gardea Pichardo.

Para la Dirección General del Colegio es muy importante la participación de las y los docentes en la construcción de ideas plasmadas en una investigación que después puedan compartir al resto de la comunidad *cecehachera*, ya que ese es uno de los principios básicos para nuestro CCH, aprender a aprender, a hacer y a ser por medio del ejercicio de la escritura, la lectura y el pensamiento crítico, el cual se verá reflejado en el quehacer diario creativo y propositivo por parte de todos y todas las lectoras de las revistas de nuestro Colegio. Es así que les damos la bienvenida a las páginas de *Murmullos filosóficos*.

Dr. Benjamín Barajas Sánchez

Director General del Colegio de Ciencias y Humanidades

Murmullos Filosóficos

Número 6, Nueva época.
Arte estética y cultura

DIRECCIÓN

Jorge L. Gardea Pichardo

EDITOR

Héctor Baca Espinoza

EDITOR ADJUNTO

Marcos Daniel Aguilar Ojeda

COMITÉ EDITORIAL

Gustavo Ortiz Millán

Virginia Sánchez Rivera

José Alfonso Lazcano Martínez

Roberto Arteaga Mackinney

Jorge Martín Carrillo Silva

Paola Elizabeth de la Concepción Zamora Borge

Elisa Silvana Palomares Torres

DISEÑO EDITORIAL

Ma. Elena Pigenutt Galindo

CORRECCIÓN DE ESTILO

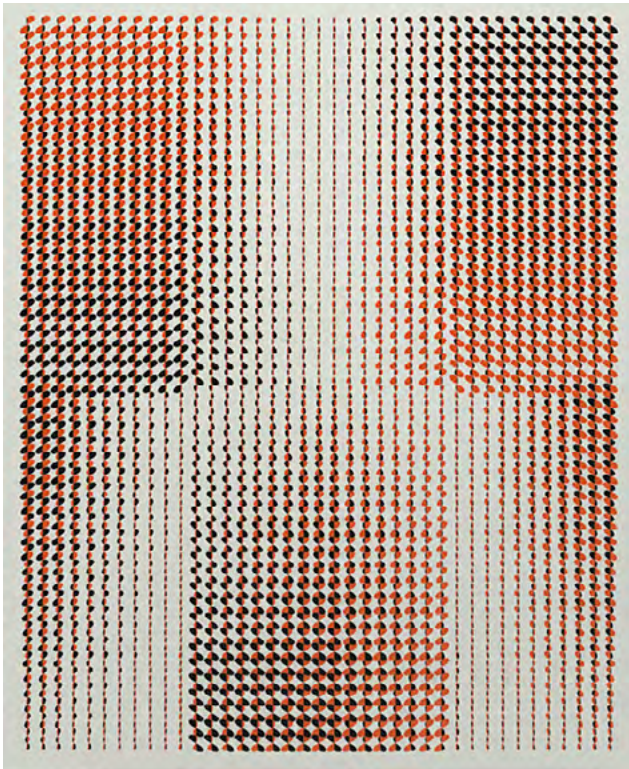
Alberto Otoniel Pavón Velázquez

Mario Alberto Medrano

Evelyn Castro Trejo

CORRECCIÓN EN INGLÉS

Carmen Celeste Martínez Aguilar



Murmullos Filosóficos, es una publicación semestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510, CDMX, a través del Colegio de Ciencias y Humanidades, lateral de Insurgentes Sur, esq. Circuito Escolar, 2o. piso, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Coyoacán, CDMX, teléfono 5622-0025. URL: <https://www.cch.unam.mx/comunicación/murmullos>. Correo electrónico: murmullos.filosoficos@gmail.com. Editor responsable: Héctor Baca Espinoza. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2016-0418133416600-203, otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor (INDAUTOR). ISSN: 2448-8607, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. La responsabilidad de los textos publicados en *Murmullos Filosóficos* recae exclusivamente en sus autores y su contenido no necesariamente refleja el criterio de la Institución.

TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS. PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL, INCLUYENDO CUALQUIER MEDIO ELECTRÓNICO O MAGNÉTICO, PARA FINES COMERCIALES.

Editorial

Los ensayos y artículos reunidos en el sexto número de *Murmullos filosóficos*, segunda época, brindan un panorama general sobre la reflexión filosófica enfocada en el análisis de las condiciones de la experiencia estética; se centran en la necesidad de ampliar el concepto de arte y aportan elementos que diversifican nuestros referentes de la filosofía del arte.

La filosofía de la escucha y el interés por comprender las dimensiones sonoras de nuestra percepción y comprensión del mundo han sido cultivadas por algunos filósofos contemporáneos como Jean-Luc Nancy y Peter Szendy. El artículo de Jair García Torres es una invitación a valorar la importancia de la escucha para comprender significados que no son meramente racionales. Su texto discute también las dificultades de comprender el arte como imitación y ensaya los problemas de la racionalidad melódica y armónica frente a la expresión de algo más profundo que no puede ser reducido a las palabras. Su análisis de la estética musical de Rousseau y Schopenhauer contribuye a leer con mayor interés y detenimiento las filosofías de la escucha. De modo que, su ensayo nos introduce a un ámbito poco trabajado en la estética y que tiene un amplio campo de reflexión.

El ensayo de Adriana Mendoza Chávez nos advierte que la “avidez de novedades” y el uso desproporcionado de la tecnología para la reproducción del arte como industria cultural o como industria del entretenimiento, es propensa a la ligereza musical fácilmente vendible, pero sirve poco para confrontarnos a tener una experiencia vívida y compleja de obras musicales apartadas de las melodías tradicionales. Tal vez con este propósito, pero en diferente contexto, Nadia López Casas nos introduce a la espiritualidad de la música de la India para trasportarnos a una escucha de alta resonancia y magnetismo.

En contraste, Elizabeth González Torres acude a otras formas de arte no occidental, como el prehispánico, para ampliar y descentrar algunos significados del arte y establecer analogías sobre la duración de la existencia. La autora, siguiendo a Inga Clendinnen, nos recuerda que: “En este mundo pintado los hombres no gozan de ninguna prioridad, ellos (igual que todo lo demás) son ficciones, sus breves vidas formadas por un impulso estético divino”. A diferencia de Platón que denostaba el arte como representación o como imitación de apariencias, González Torres nos enseña que los *amantecatli* (los que hacían el trabajo de plumas), los *zuquichihqui* (los que hacen el arte del barro) no imitaban apariencias, sino que buscaban un acercamiento con el “texto divino ejemplar”.

Este número, sin ser su propósito, establece puntos y contrapuntos en dos lecturas de Wittgenstein. Mientras Ricardo González Santana explica por qué la experiencia estética no puede ser analizada como si fuera un hecho del mundo, ni describirla de forma objetiva, según el canon del significado como sentido y referencia; Felipe Arámbula aplica el lenguaje fenomenológico de Wittgenstein para tratar de describir la diferencia entre el tiempo físico y el tiempo memoria o tiempo fenomenológico. Estas problemáticas contrastan con la exposición clásica de la experiencia estética de Immanuel Kant, que Jorge M. Carillo Silva expone a detalle y con precisión.

Por último, presentamos dos reseñas de libros con el propósito de incentivar la discusión sobre el arte contemporáneo, sus rupturas con el modernismo y su distanciamiento del arte como objeto de contemplación estética.

Dr. Jorge L. Gardea Pichardo

Director editorial

Recibido: 21 de marzo de 2022
Aprobado: 16 de abril de 2022

Wittgenstein, cine y experiencia inmediata

Felipe de Jesús Arámbula Ibáñez
arambula.ibanez@gmail.com

**Wittgenstein, cinema
and immediate experience**

Resumen

En principio, la relación entre Wittgenstein y el cine no parece ser la más directa. Esto es debido a que su pensamiento se vincula canónicamente a temas como el lenguaje o la lógica, y porque cuando se habla sobre su interés en las artes se ha privilegiado a la literatura, la música o la arquitectura, omitiendo casi por completo sus reflexiones en torno al cine. Por esta razón, en el siguiente artículo nos proponemos exponer algunas de las observaciones de Wittgenstein referentes al cine ubicadas en la etapa intermedia de su trabajo filosófico. Durante este periodo, Wittgenstein mostró gran interés por el problema de la experiencia inmediata y los medios lingüístico-conceptuales que tenemos para intentar representarla de la manera más fidedigna posible, lo que él llamó lenguaje fenomenológico. Es dentro de esta problemática que Wittgenstein se vale del cine para aclarar diferencias conceptuales entre el tiempo físico y el tiempo de la memoria o tiempo fenomenológico. El filósofo vienes propone que el tiempo físico es análogo a la cinta fílmica que se proyecta en una sala de cine, mientras que el tiempo de la memoria es análogo a las imágenes proyectadas en la pantalla.

Este artículo se divide en tres partes: en la primera mostramos el estado del arte en lo que respecta a los estudios sobre cine y Wittgenstein; en la segunda desarrollamos el problema de la experiencia inmediata y el lenguaje fenomenológico, ya que es la base que sustenta las observaciones sobre el cine elaboradas por Wittgenstein; en la última parte exponemos algunas reflexiones de Wittgenstein sobre el cine, en particular las que se refieren al tiempo.

Palabras clave: Wittgenstein, cine, experiencia inmediata, lenguaje fenomenológico, tiempo.

Abstract

In principle, the relationship between Wittgenstein and cinema does not seem the most direct. This is because his thought is canonically linked to topics such as language or logic. When the literature analyzes his interest in the arts, it has been privileged to talk about literature, music, or architecture, almost entirely omitting his reflections about cinema. For this reason, in the following article, we propose to expose Wittgenstein's

remarks regarding cinema, located in the intermediate stage of his philosophical work. During this period, Wittgenstein showed great interest in the problem of immediate experience and the linguistic-conceptual means we have to try to represent it in the most reliable way possible, what he called phenomenological language. Within this problem, Wittgenstein uses cinema to clarify conceptual differences between physical time and memory time or phenomenological time. The Viennese philosopher proposes that physical time is analogous to the film strip projected in a movie theater, while memory time is analogous to the images projected on the screen.

Our article is divided into three parts: in the first, we show state of the art regarding film studies and Wittgenstein; in the second section, we develop the problem of direct experience and phenomenological language since this problem is the base that sustains the observations on cinema elaborated by Wittgenstein; and in the last part, we expose some reflections of Wittgenstein on the cinema, in particular those that refer to time.

Keywords: Wittgenstein, cinema, direct experience, phenomenological language, time.

Los estudios de cine y Wittgenstein

En principio, la relación entre Wittgenstein y el cine no parece ser la más clara. Esto es debido a que su pensamiento está vinculado canónicamente a temas como el lenguaje o la lógica, y porque cuando se habla sobre su interés en las artes se ha privilegiado a la literatura, la música o la arquitectura, prescindiendo casi por completo sus reflexiones en torno al cine. Esto no es casual y es resultado de dos cosas. En primer lugar, la gran mayoría de los textos dedicados a tejer relaciones entre el cine y la filosofía han omitido las reflexiones de Wittgenstein al respecto. Como menciona Turvey (2009): “Ludwig Wittgenstein es reconocido como uno de los grandes filósofos del siglo xx. Sin embargo, su filosofía ha tenido poca influencia en los estudios sobre cine, al menos hasta hace poco” (p. 470).

Dentro de las valiosas excepciones publicadas en las últimas dos décadas que sí se han ocupado en explorar lo que la filosofía de Wittgenstein puede contribuir a la investigación cinematográfica, encontramos los escritos *The “Cinema Remarks”: Wittgenstein on Moving-Image Media and the Ethics of Re-viewing*, de Kate Rennebohm (2020); *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, editado por Paisley Livingstone y Carl Plantinga (2009), y *Film as Philosophy: Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*, editado por Rupert Read y Jerry Goodenough (2005). En estos textos se aborda explícitamente el papel que tienen las observaciones que Wittgenstein hizo sobre el cine tal cual, o bien, la pertinencia que tienen algunas de sus reflexiones filosóficas más generales a la cinematografía, pues como el cine es un fenómeno que guarda estrecha relación con la experiencia visual, las observaciones filosóficas de Wittgenstein referentes a este concepto resultan ser de gran valor. Esto no significa que no haya otros textos donde de manera periférica no se aluda a Wittgenstein, pero precisamente al ser alusiones o referencias secundarias, no las consideramos como parte del estado del arte que nos interesa mostrar.

En *The “Cinema Remarks”: Wittgenstein on Moving-Image Media and the Ethics of Re-viewing*, Rennebohm (2020) elabora un cuidadoso mapeo de las observaciones sobre el cine realizadas por Wittgenstein a lo largo de

Felipe de Jesús Arámbula Ibáñez

Es licenciado en Comunicación Social por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Xochimilco, y maestro en Ciencias del Lenguaje y en Filosofía por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Actualmente, cursa el doctorado en Filosofía Contemporánea en la misma universidad. Es profesor de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la BUAP y del Departamento de Artes, Humanidades e Historia del Arte de la Universidad de las Américas de Puebla (UDLAP). Miembro del Seminario de Estudios Cinematográficos (SEC) de la BUAP y del Centro de Estudios Filosófico-Culturales (CEFC).

su obra, poniendo especial énfasis en la década de 1930, pues en esa época el pensador vienés se refirió en mayor medida al cine como parte de sus ejemplos filosóficos. La propuesta central de Rennebohm consiste en plantear que las observaciones en torno al cine elaboradas por este filósofo sirven para comprender su pensamiento sobre la ética, en particular, Rennebohm sugiere que el concepto *cambio de aspecto* es crucial, pues permite entender al cine como un medio de expresión que posibilita ser consumido en múltiples ocasiones, cada una de ellas con diversas interpretaciones pese a que el filme es el mismo. Como comenta la autora:

Este análisis sobre los comentarios del cine sacará a la luz cómo la imagen-movimiento, con su capacidad de hacer que los eventos estén disponibles para ser vistos de nuevo, puede ser entendida como modelo para las concepciones éticas de Wittgenstein. (Rennebohm, 2020: 50).

Por su parte, en su artículo “Wittgenstein” incluido en *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (2009), Turvey nos presenta, por un lado, las reflexiones de Wittgenstein concernientes a la estética, y por otro, la concepción de filosofía del pensador vienés. Con respecto a las lecciones de estética, Turvey ilustra el singular modo en que Wittgenstein enfrenta un problema conceptual, en este caso el concepto de belleza. La diferencia es notable, pues mientras la tradición filosófica ha pensado a la belleza como una propiedad o cualidad de ciertos objetos, sean naturales o humanos, Wittgenstein considera que ‘belleza’ es más una interjección,

es decir, una especie de gesto que expresa el agrado que una persona puede experimentar al escuchar una pieza musical, leer un poema o ver una pintura. En este sentido, llorar después de una canción o aplaudir después de haber visto una obra teatral son equivalentes a decir: “esa canción me pareció muy bella” o “la obra me agradó mucho”. No obstante, las lecciones sobre estética de Wittgenstein deben ser tomadas con precaución, ya que no se trata de textos redactados ni revisados por el filósofo vienés, sino de transcripciones realizadas por sus alumnos de Cambridge en 1938.

Asimismo, Turvey expone la concepción de filosofía propuesta por el pensador vienés en sus dos obras más representativas: el *Tractatus logico-philosophicus* (1922) y las *Investigaciones filosóficas* (1953), para mostrar cómo operan los conceptos para Wittgenstein en el lenguaje natural, primero desde una perspectiva lógico-formal y después desde un enfoque pragmático. Turvey se vale de esta última perspectiva para sostener que la clarificación conceptual llevada a cabo por Wittgenstein con respecto a conceptos de experiencia y psicológicos como: percepción, ver, ver cómo, interpretar o representar, puede contribuir a una mayor rigurosidad y claridad conceptual en las teorías y análisis cinematográficos: “A través de la clarificación del significado de percepción y otros conceptos difíciles, la filosofía tardía de Wittgenstein puede resultar de gran asistencia a los teóricos cinematográficos, ayudándolos a evitar transitar por sinsentidos y confusiones conceptuales” (Turvey, 2009: 479).

Por último, en la introducción de *Film as Philosophy: Essays in Cinema After Wittgenstein and*

Su filosofía, cuyo propósito es la clarificación conceptual, puede ayudarnos a (re)pensar y conceptualizar el cine de modos distintos a los que estamos acostumbrados.

Cavell, Ruper Read propone algo similar a lo planteado por Turvey. Read considera que la filosofía de Wittgenstein no es como las otras filosofías que por lo general se *aplican* a una película sin más, como si se tratara de cualquier otra teoría. Para Read, la contribución decisiva de Wittgenstein no consiste en verlo como un filósofo que nos ofrece ciertas herramientas conceptuales que simplemente habría que implementar al analizar una película. Sino que su filosofía, cuyo propósito es la clarificación conceptual, puede ayudarnos a (re)pensar y conceptualizar el cine de modos muy distintos a los que regularmente estamos acostumbrados:

[...] El pensamiento de Wittgenstein *ayuda a limpiar el camino* para apreciar cómo las películas filosofan. El cuestionamiento de Wittgenstein referente a la utilidad de teorizar en filosofía en general, su perspectiva no-teórica de la estética [...] y su énfasis sobre la importancia de no pensar sino mirar, todo esto conduce a acercarse a las películas no con el espíritu del maestro que se aproxima a su pupilo, sino con el espíritu de un admirador co-conversacional. (Read, 2005: 30).

En este sentido, las películas no sólo son expresiones que se prestan a ser analizadas desde su contexto histórico, sus estructuras narrativas o sus implicaciones socioculturales. Las películas para Read (2005) son, con toda

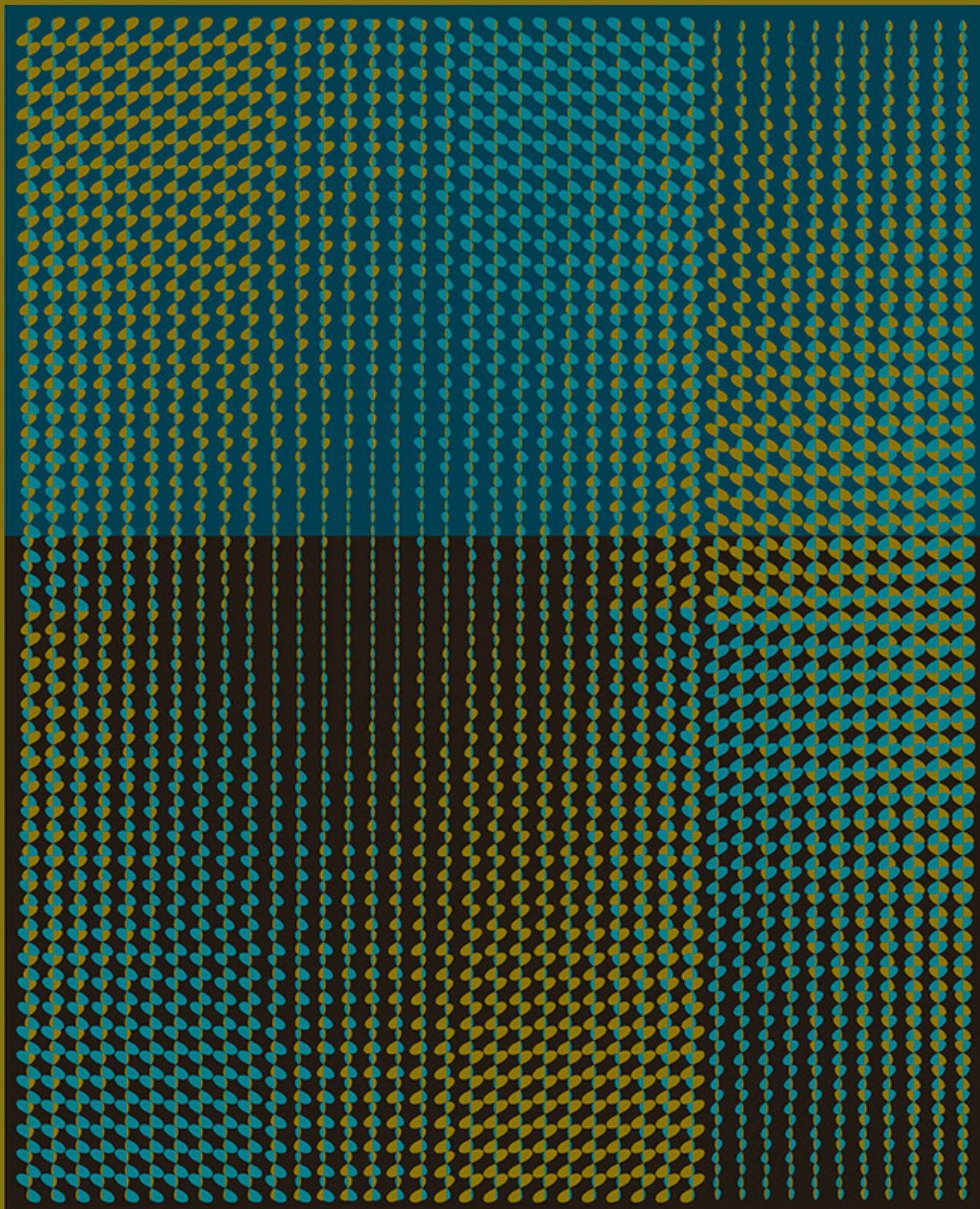
justicia, formas de filosofar. Después de todo, ese es precisamente el título del libro que edita: *Film as Philosophy*:

[...] Las películas muy a menudo consiguen filosofar, y cuando tienen éxito, lo hacen en formas que reflejan aspectos de la propia actividad filosófica de Wittgenstein. Esto quiere decir que las películas pueden atraer a la audiencia en un proceso de 'diálogo' *terapéutico*, que las películas pueden investigar lo absurdo, pueden probar y 'mostrar' viajes más allá del límite del pensamiento, pueden deliberadamente colapsar bajo su propio peso justo como muchos de los experimentos mentales de Wittgenstein hacen, y sin embargo, las películas también pueden mostrar la vida de seres humanos y sus otros en formas que, como el propio Wittgenstein sugirió, la prosa argumentativa no puede hacer. (Read, 2005: 30).

Otro factor que ha contribuido a que se haya relegado a Wittgenstein del canon bibliográfico en materia de cine y filosofía se debe a que éste ha privilegiado las contribuciones de la así llamada filosofía continental frente a la filosofía analítica¹, ésta última con la que se asocia

¹ Desde mediados del siglo xx, en el ámbito de la filosofía, se ha distinguido entre dos formas de investigación inmanentes a esta disciplina: la filosofía analítica y la filosofía continental. Los orígenes de este cisma filosófico los podemos rastrear hacia finales del siglo xix e inicios del siglo xx en Inglaterra, donde la enseñanza y recepción del idealismo alemán, en particular Kant y Hegel, fue paulatinamente cuestionada

Wittgenstein considera que **'belleza'** es más una interjección, es decir, una especie de gesto que expresa el **agrado que una persona puede experimentar.**



canónicamente a Wittgenstein².

El desequilibrio es patente. Basta realizar una somera revisión en los índices de las compilaciones referentes al cine y la filosofía para darse cuenta de ello³. En este tipo de textos nos encontramos con la exploración de las ideas de filósofos continentales que abiertamente llevaron a cabo investigaciones filosóficas en torno al cine como Gilles Deleuze, Walter Benjamin, Jacques Rancière, Alain Badiou o Slavoj Žižek. Incluso, como señala Zavala (2021), hay una importante preponderancia de pensadores franceses en este terreno:

y abandonada debido a la compleja y "oscura" prosa de este tipo de pensadores, en especial Hegel. El alejamiento de la tradición filosófica alemana, y también francesa, que ocurrió en Inglaterra, impulsó otro modo de practicar filosofía en la isla británica, consistente en un énfasis en el estudio del lenguaje empleando a la lógica formal como método de sus investigaciones.

Asimismo, cabe destacar que las repercusiones de esta división han sido tales, que incluso en los mismos estudios cinematográficos ahora se llega a hablar de filosofía analítica del cine frente a la filosofía continental del cine. Véase *Analytic Philosophy of Film: (Contrasted with Continental Film Theory)* de Richard Eldridge y *When the Twain Shall Meet: On the Divide Between Analytic and Continental Film Philosophy* de John Ó Maoilearca, ambos textos aparecen en *The Palgrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Pictures* (2019), publicado por la editorial Palgrave Macmillan y editado por Noël Carroll, Laura T. Di Summa y Shawn Loht.

2 Más allá de la distinción, aceptar la división entre la filosofía analítica y la filosofía continental conlleva presuponer que si Wittgenstein no ha sido centro de interés para los textos sobre cine y filosofía, esto se debe a que él es considerado como un filósofo analítico, empero, numerosas investigaciones han puesto en entredicho tal afirmación. A partir de dichos estudios es posible entender que existen importantes similitudes entre la filosofía de Wittgenstein y la filosofía de, por ejemplo, Merleau-Ponty, Heidegger, Foucault, Derrida, entre otros filósofos pertenecientes a la tradición continental.

3 Puede consultarse a este respecto *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (2009), editado por Paisley Livingstone y Carl Plantinga y publicado por Routledge. *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology* (2005), publicado por Wiley-Blackwell y editado por Noël Carroll y Jinhee Choi. O en lengua española, *Filosofía y cine. De Friedrich Nietzsche a David Lynch* (2017), de Carlos Fernando Alvarado Duque y publicado por Teseo.

Es notable que la mayor parte de estos filósofos [los de tradición continental] sean de origen francés y se hayan aproximado al cine al acercarse al final de su carrera filosófica. Incluso, algunos de ellos —como Clément Rosset— vieron su primera película al terminar su adolescencia (Rosset, 2010, 7). En ese sentido, el cine no forma parte de su formación personal desde la infancia. En sus propias palabras, no son espectadores cinéfilos, sino que se acercan al cine por considerar que ofrece la oportunidad de plantear problemas filosóficos (Bernini, Gaetano y Dottorini, 2015) y, como señala Chateau (2005), al descubrir que el cine es un material atractivo, flexible y trascendente. (Zavala, 2021: 4).

En cambio, son pocas las obras que se ocupan de exponer y aclarar las contribuciones referentes al cine desde la filosofía analítica⁴. Sin embargo, el panorama poco a poco ha ido cambiando, en parte se debe a la influencia que en general también tiene la filosofía analítica en el ámbito académico mundial, pues al tratarse de un estilo filosófico con gran cercanía al discurso científico en lo que a vías de divulgación se refiere, su aceptación se ha ampliado en áreas como las ciencias sociales y las humanidades. Ejemplo de esta transformación la muestra el reconocimiento e influencia académica de autores como Carl Plantinga, David Bordwell o Noël Carroll, pensadores que han impulsado la inclusión de la filosofía analítica dentro de las discusiones sobre el cine, en particular en trabajos que versan sobre teoría cinematográfica contemporánea.

4 Revisar *Philosophy and Film: Bridging Divides* (2019), editado por Christina Rawls, Diana Neiva y Steven S. Gouveia, publicado por la editorial Routledge. O *The Palgrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Pictures* (2019), editado por Noël Carroll, Laura T. Di Summa y Shawn Loht y publicado por Palgrave Macmillan.

La segunda razón por la cual consideramos que no se ha prestado suficiente atención a la filosofía de Wittgenstein en torno al cine, consiste en que la exégesis y la bibliografía especializada en la obra del pensador vienés se han enfocado en estudiar y analizar sus propuestas en torno al lenguaje, la lógica, la mente o las matemáticas⁵, dejando a un lado sus observaciones referentes a otros tópicos dentro de su pensamiento. Para ser justos, este enfoque tampoco es gratuito, obedece a que las dos obras más conocidas de Wittgenstein —el *Tractatus logico-philosophicus* y las *Investigaciones filosóficas*— tratan precisamente sobre aquellos temas. Empero, el pensamiento de Wittgenstein está lejos de circunscribirse a lo que sus exégetas y el canon textual que ellos han establecido dictaminar. Hay un gran número de textos publicados póstumamente donde sale a relucir el interés de Wittgenstein por otro tipo de temáticas como la arquitectura, la antropología, la música, la literatura, la poesía, y el caso que nos interesa: el cine.

Habiendo ofrecido un breve panorama sobre el lugar que ocupa Wittgenstein en los estudios cinematográficos, podemos pasar a exponer nuestra contribución, enfocada a mostrar las reflexiones filosóficas de Wittgenstein sobre el cine durante el periodo intermedio de su obra; para ello, primero es necesario establecer las raíces de tales pensamientos, las cuales podemos encontrar en su análisis de la experiencia inmediata como a continuación argumento.

5 En lengua española contamos con la exégesis de Alejandro Tomasini, autor de *Explicando el Tractatus. Una introducción a la primera filosofía de Wittgenstein* (2016), publicado por Herder. Y en lengua inglesa encontramos *Wittgenstein* (1997), de Peter Hacker, publicado por Phoenix.

El problema de la experiencia inmediata y el lenguaje fenomenológico

Las aportaciones filosóficas de Wittgenstein referentes al cine tienen como base el problema de la experiencia inmediata que lo ocupó durante los primeros años de la década de 1930, por lo que es necesario exponer de dónde surge dicha problemática, en qué consiste, así como su correspondiente solución; el así llamado lenguaje fenomenológico, mismo que Wittgenstein termina por abandonar.

Después de haber publicado el *Tractatus logico-philosophicus*, en 1921, Wittgenstein toma la decisión de distanciarse de la vida académica. Esto se debe a que él estimaba que su texto había conseguido, de una vez por todas, dar una solución irrefutable a los problemas que desde la antigüedad han aquejado a la filosofía. Así, con su acostumbrada modestia, lo expresa en el prólogo del *Tractatus*: “(...) Me parece que la *verdad* de los pensamientos de los que se da cuenta aquí es intocable y definitiva. Soy por ello de la opinión de que, en lo esencial, he resuelto los problemas de modo indiscutible” (Wittgenstein, 2013: 105). Sin embargo, Wittgenstein vuelve a la vida filosófica en Cambridge en 1929 tras su paso como soldado en la Primera Guerra Mundial, su trabajo como profesor de educación elemental en poblados rurales de Austria y al haber sopesado algunas de las críticas que su *Tractatus* tuvo desde su publicación.

Uno de los temas que más llamó la atención de Wittgenstein a su regreso fue el problema



La experiencia inmediata es concebida por él como la percepción sensorial inmediata.



de la experiencia inmediata y el lenguaje fenomenológico como su solución. La experiencia inmediata fue de interés para Wittgenstein en esa época, debido a que la teoría pictórica defendida en el *Tractatus* resultó ser inadecuada porque anteponía *a priori* una forma lógica general a toda posible proposición que se jactaba de tener sentido. El problema con este principio es que Witt-

genstein no estaba analizando los fenómenos lingüísticos en sí mismos, en su lugar, postuló un presupuesto lógico-formal que no era una propiedad intrínseca de las proposiciones ni del lenguaje, de esta manera, dicho principio resultaba ser más un postulado metafísico que el resultado del análisis lógico proposicional defendido en el *Tractatus*, y que Wittgenstein concibió como antídoto a la enfermedad metafísica que desde antaño mantiene enferma a la filosofía y de la cual, él pensó, había encontrado la cura definitiva:

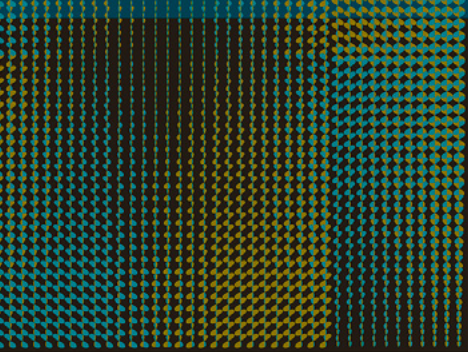
6.53 El método correcto de la filosofía sería propiamente éste: no decir nada más que lo que se puede decir, o sea, proposiciones de la ciencia natural—o sea, algo que nada tiene que ver con la filosofía—, y entonces, cuantas veces alguien quisiera decir algo metafísico, probarle que en sus

proposiciones no había dado significado a ciertos signos. Este método le resultaría insatisfactorio—no tendría el sentimiento de que le enseñábamos filosofía—, pero sería el único estrictamente correcto (Wittgenstein, 2009: 137).

Sin embargo, a su regreso a Cambridge, Wittgenstein se percató de su error y busca la manera de enmendarlo, para ello vuelca su investigación hacia la experiencia inmediata:

A medida que Wittgenstein comenzó a gravitar lejos de sus ideas en el *Tractatus*, sus intereses filosóficos vinieron a centrarse sobre todo en la experiencia inmediata. Cada vez más, él empezó a lidiar con problemas relacionados con nuestras percepciones inmediatas del mundo y nuestros esfuerzos lingüísticos para transmitirlos, en un intento por “corregir” las deficiencias que ahora él reconocía en su trabajo previo. (Thompson, 2008: 10).

Por lo tanto, la investigación de la experiencia inmediata le exige a Wittgenstein abandonar su presupuesto metafísico consistente en una forma lógica general subyacente a toda proposición con sentido, esto significa poner en entredicho el carácter *a priori* asumido en el *Tractatus* en favor de una investigación filosófica que parta del lenguaje natural mismo. En este sentido, Wittgenstein busca llevar a cabo una investigación más cercana a un carácter *a posteriori*: “(...) Solo podemos llegar a un análisis correcto por medio de, lo que podría llamarse, una investigación lógica del fenómeno en sí mismo, *i. e.*, en cierto sentido *a posteriori*, y no conjeturando acerca de posibilidades *a priori*” (Wittgenstein, 1929: 163).



La filosofía **no puede** en modo alguno interferir con **el uso efectivo del lenguaje**; puede a la postre solamente describirlo.

Partiendo de esta renovada premisa metodológica, Wittgenstein inicia la búsqueda por un simbolismo que permita representar inmediatamente a la experiencia inmediata sin deformarla, un simbolismo que se sobreponga a las ambigüedades del lenguaje natural y cuya naturaleza polisémica dificulta la representación de la experiencia sin mediaciones.

Ahora, ¿en qué consiste la experiencia inmediata? Como Wittgenstein sostiene que su investigación es un tipo de estudio más cercano a una dimensión *a posteriori* que a una *a priori*, y como afirma que su filosofía es una investigación sobre el fenómeno en sí mismo, la experiencia inmediata es concebida por él como la percepción sensorial inmediata, en algún grado similar a los *sense data*, tal como fueron concebidos por Russell y Moore⁶. De acuerdo con estos filósofos ingleses, los *sense data* son el primer tipo de objetos dados a la experiencia, estos *objetos* no deben confundirse con los objetos en sí mismos que pertenecen al mundo externo y de los cuales no podemos tener una experiencia ni conocimiento directo. Los *sense data* son más bien las primeras sensaciones dadas al sujeto y que son producto de nuestra interacción perceptual con el mundo:

Russell descubre que cuando mira un objeto como una mesa, su percepción de la mesa no revela las propiedades reales de la mesa, sino una serie de sensaciones que varían en lo que presentan. El carácter de las sensaciones de color cambia a medida que uno se mueve alrededor de una mesa, a veces siendo marrón, pero en otros casos donde la luz es reflejada (digamos, desde una ventana), da una sensación de ser blanca. La forma de la mesa aparece como una secuencia de cuadriláteros; visto desde un extremo, parece un trapecoide regular, y los lados físicamente paralelos producen una experiencia sensorial de convergencia. (Hatfield, 2021).

Pese a estas similitudes, Wittgenstein no se compromete con definir a la experiencia inmediata bajo la propuesta de Russell y Moore, ya que los *sense data* no son contactos directos con los objetos del mundo, mientras que para Wittgenstein la experiencia perceptual sí es inmediata y directa. Por lo tanto, el lenguaje fenomenológico buscado por Wittgenstein tiene que ser un tipo de simbolismo primario que pueda expresar la percepción inmediata sin añadirle o imponerle ningún presupuesto metafísico: “Lenguaje fenomenológico: la descripción de la percepción sensorial inmediata, sin ningún ingrediente hipotético” (Wittgenstein, 2014: 464).

No obstante, Wittgenstein pronto desistió en su búsqueda por el lenguaje fenomenológico

⁶ Ver *The Problems of Philosophy* (2001), de Russell, B. publicado por Oxford University Press y G. E. Moore: *Selected Writings* (1993), editado por Thomas Baldwin y publicado por Routledge.

pues esto consistía en incurrir, de nuevo, en los errores ya detectados en el *Tractatus*. Es decir, al asumir como propósito de su investigación la búsqueda de un simbolismo fenomenológico o primario, se presupone la existencia del mismo, en otras palabras, se supone la existencia de un lenguaje que de alguna manera antecede al lenguaje natural y que puede expresar de forma más precisa y exacta a la experiencia inmediata en comparación con aquél. Pero, como refiere Wittgenstein, precisión y exactitud no son propiedades del lenguaje natural, sino de un lenguaje ficticio modelado por el filósofo: “No podemos hablar de nuestra imagen visual *más allá* del alcance actual de nuestro lenguaje. Y tampoco se puede *decir* (pensar) *más allá* del alcance de nuestro lenguaje. (No podemos decir más de lo que puedo decir.)” (2014: 464). Esto quiere decir que la investigación volvía a iniciar desde un supuesto en vez de analizar al lenguaje natural en su inmanencia. En vez de intentar *construir* un lenguaje fenomenológico, Wittgenstein decide hacer más radical su aproximación e ir, de una vez por todas, al fenómeno lingüístico en sí mismo:

No tengo ahora como mi objetivo el lenguaje fenomenológico, o ‘lenguaje primario’, como solía llamarlo. Ya no lo considero necesario. Todo lo que es *posible y necesario* es separar lo que es esencial a *nuestro* lenguaje de lo que es inessential.

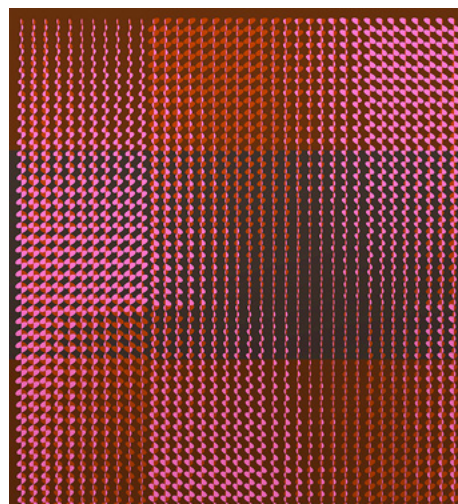
Esto es, si, por así decirlo, se describe la clase de lenguajes que cumplen con su propósito, entonces al hacerlo habremos mostrado lo que es esencial en ella y habremos dado una representación inmediata de la experiencia inmediata. (Wittgenstein, 2007: 41)⁷.

7 Las cursivas son mías.

Además, otra de las razones por las que Wittgenstein abandona el proyecto del lenguaje fenomenológico consiste en su idea de la naturaleza de la filosofía como tal, ya que de mantener dicho proyecto, habría terminado por incurrir en aquello que desde el *Tractatus* despreciaba, a saber, la creencia de que la filosofía tiene un carácter productivo o creador a la par de, por ejemplo, la ciencia.

Wittgenstein piensa que esta manera de proceder de la filosofía desde la antigüedad es un motor de constantes extravíos conceptuales. Para él, la filosofía erra cuando se ve a sí misma como una actividad *creadora*, cuando a lo que debe ceñirse es a un trabajo meramente descriptivo de aquello que ya se encuentra frente al filósofo, a saber, las actividades lingüísticas en las que se hacen patentes los conceptos. Como dirá en las *Investigaciones filosóficas*: “124. La filosofía no puede en modo alguno interferir con el uso efectivo del lenguaje; puede a la postre solamente describirlo. Pues no puede tampoco justificarlo. Deja todo como está” (Wittgenstein, 2009: 55).

En su pensamiento tardío, Wittgenstein abandonará la idea de construir un simbolismo primario que pudiera representar a la experiencia inmediata, en cambio, elaborará una descripción del lenguaje natural *desde* el



lenguaje natural mismo, sin presupuestos y sin añadidos ajenos al simbolismo heterogéneo y polisémico que nos permite experimentar el mundo y comunicarnos unos con otros. En este sentido, podemos afirmar que aunque se abandona el rótulo 'lenguaje fenomenológico', se mantienen los objetivos que Wittgenstein creía que éste debía cumplir: "El conocimiento de lo que es esencial e inessential en nuestro lenguaje para que éste represente, el conocimiento de qué partes de nuestro lenguaje son manivelas que giran de manera ociosa, desemboca en la construcción de un lenguaje fenomenológico" (Wittgenstein, 2007: 41). Los objetivos del lenguaje fenomenológico son, por un lado, aclarar las partes y funciones del lenguaje para así comprender cómo es que las proposiciones llegan a adquirir sentido y representatividad; por otro lado, denunciar la esterilidad o improductividad del discurso filosófico tradicional, i. e. la metafísica. En vez de lenguaje fenomenológico, Wittgenstein llamará *gramática* a este tipo de conocimiento en sus textos posteriores.

Tomando en cuenta lo que hemos establecido en esta sección, podemos pasar a presentar las observaciones de Wittgenstein en torno al cine y cómo éstas guardan relación con la experiencia inmediata y el lenguaje fenomenológico.

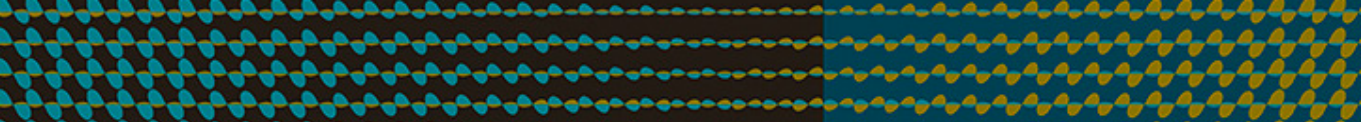
Algunos apuntes de Wittgenstein sobre el cine

Aunque haya observaciones de Wittgenstein en torno al cine en otras obras⁸, nosotros nos

centraremos en las expuestas en *The Big Typescript TS 213* (2005), un texto cuyos capítulos fueron redactados durante la década de 1930 y que pese a ser publicado póstumamente, lo podemos considerar como el libro más tradicional en la obra del filósofo vienés, por lo menos en lo que a términos editoriales se refiere. Esto debido a que, a diferencia del resto de los textos de Wittgenstein, *The Big Typescript TS 213* está estructurado en capítulos distinguibles uno de otro, en contraste con el estilo de secciones o párrafos en los que el resto de sus escritos se publicó.

A lo largo de diferentes capítulos de este libro, Wittgenstein sostiene que en la experiencia inmediata hay diversos problemas de relevancia filosófica, uno de los más llamativos y que merece de una aclaración es la experiencia temporal. La tesis central de Wittgenstein consiste en que para él la filosofía ha homogeneizado, sin más, el concepto de tiempo, sin reparar en las sutiles pero importantes diferencias entre lo que él llama tiempo físico y tiempo de la memoria o fenomenológico. El problema es que la filosofía emplea el lenguaje fiscalista, propio del tiempo físico, como paradigma para hablar del tiempo de la memoria. Ahora bien, cuando Wittgenstein *habla* del tiempo físico no se está refiriendo a una especie de fenómeno empírico, a la percepción sensorial del tiempo digamos, pues el tiempo, en un sentido empírico, es un objeto de estudio propio de disciplinas como la física, en cambio, en la filosofía de Wittgenstein los objetos de estudio son los conceptos y las expresiones lingüísticas que los manifiestan: "383. No analizamos un fenómeno (por ejemplo, el pensar) sino

⁸ Ver *Culture and Value* (1998), editado por G. H. von Wright y publicado por Blackwell.



un concepto (por ejemplo, el del pensar), y por lo tanto la aplicación de una palabra” (Wittgenstein, 2009: 409).

Para decirlo de otra manera, el tiempo físico del cual habla Wittgenstein es más bien el lenguaje fisicalista que empleamos cotidianamente cuando hablamos sobre el tiempo o cuando lo presuponemos en nuestras expresiones lingüísticas. Y aunque, como ya expusimos en la sección anterior de nuestro artículo, Wittgenstein se planteó la posibilidad de estudiar a la experiencia inmediata, entendida como la percepción sensorial, pronto desecha esta idea en favor de un enfoque conceptual como el que ya asume en este análisis del tiempo. De igual manera, el tiempo de la memoria tampoco puede ser confundido con un fenómeno psíquico: “(...) ‘memoria’ tampoco se refiere aquí –como anteriormente ‘visión’ y ‘audición’– a una disposición psíquica, sino a una parte específica de la estructura lógica de nuestro mundo” (Wittgenstein, 2014: 467). La estructura lógica de nuestro mundo a la cual se refiere el pensador vienés no es sino el sistema conceptual que se manifiesta en el lenguaje. Por lo tanto, cuando Wittgenstein habla de cómo el tiempo físico organiza y estructura el pasado, presente y futuro, no quiere decir que “pasado”, “presente” y “futuro” son fenómenos empíricos, sino que son las condiciones lógicas o lingüístico-conceptuales que posibilitan y estructuran nuestra percepción del mundo y de la experiencia inmediata en lo que a tiempo se refiere.

Mientras que en el tiempo físico tiene sentido formular una proposición como “mañana comeré con mis amigos”, en el tiempo de la memoria la misma proposición carece de sentido,

esto es, no podemos pretender afirmar que “recuerdo que comeré con mis amigos”. Esto significa que hay una inconmensurabilidad lógica y lingüística entre el tiempo físico; separable en ahora, antes y después, y el tiempo de la memoria, en el que deja de tener sentido tal estructuración y sólo tiene sentido expresarse lingüísticamente en tiempo pasado. Como dice Wittgenstein (2014): “Tenemos que abandonar la idea de que para hablar de lo inmediato, tenemos que hablar de un estado en un momento temporal” (p. 466), porque lógicamente no podemos recordar eventos por venir o experimentar en el presente acontecimientos por ocurrir. Esto no es una imposibilidad empírica sino lógica, o mejor, lingüístico-conceptual.

Con el propósito de aclarar dicha confusión, Wittgenstein propone una analogía con el cine. Para poder experimentar una película dentro de una sala de cine se requieren dos cosas: un proyector y una pantalla. El proyector tiene como función proyectar los fotogramas contenidos en una cinta filmica mediante una fuente lumínica. Como los fotogramas son imágenes estáticas, se requiere proyectarlos a una velocidad de 24 fotogramas por segundo típicamente para generar la ilusión de movimiento. Por otra parte, se necesita de una pantalla frente al proyector donde se pueda visualizar la proyección de los fotogramas en movimiento.

Wittgenstein apareja al proyector y a la cinta fílmica que proyecta con el tiempo físico, mientras que relaciona a la pantalla y lo que ahí es proyectado con el tiempo de la memoria. Esto significa que así como en el tiempo físico sí tiene sentido distinguir entre eventos

pasados, presentes y futuros, lo mismo ocurre con la cinta fílmica, en la que es válido separar el fotograma actual del posterior y del anterior. Pero no sucede así con el tiempo de la memoria y con los fotogramas proyectados en la pantalla. Como sugiere Wittgenstein:

Si se dice que el futuro ya existe previamente, entonces esto, obviamente, significa: las imágenes de la cinta de la película que corresponden a los eventos futuros en la pantalla ya existen. Pero simplemente no hay ninguna imagen de lo que voy a hacer en una hora, y si la hay, entonces, una vez más no hay que confundir las imágenes de la cinta de película en el futuro con los acontecimientos futuros en la pantalla. Solo de la primera podemos decir que existen previamente, es decir, que ya existen en la actualidad [...] No podemos pronosticar ningún acontecimiento en la pantalla de las imágenes sino solo se pueden hacer predicciones hipotéticas. Tampoco podemos decir —y aquí hay otra fuente de malentendidos— “ahora es el caso que este evento sucederá en una hora” o “es el que caso que a las 5 daré una vuelta a las 7” (Wittgenstein, 2014: 485).

Según esto, en la cinta fílmica (el tiempo físico) percibimos y podemos enunciar lingüísticamente la existencia de un fotograma presente, uno pasado y uno futuro, pero no sucede lo mismo con los fotogramas proyectados en la pantalla (tiempo de la memoria), allí no está garantizada la existencia de una imagen posterior a la que en este momento se observa, sólo podemos hipotetizar al respecto su ulterior aparición. Esto es patente con aquellas películas o series con finales repentinos (*cliffhanger*) o con

arcos narrativos de personajes donde se deja en suspenso al espectador y a las inferencias narrativas que ha elaborado a lo largo del filme o serie. A continuación, se exponen dos casos de esta situación para ejemplificar.

En el episodio 22 de la serie televisiva *Twin Peaks* (1990), dirigida por David Lynch, vemos una escena donde el personaje Audrey Horne (Sherilyn Fenn) entra a una bóveda bancaria para esposarse, a modo de protesta, contra un desarrollo inmobiliario rival del hotel de su padre. Audrey permanece encadenada hasta que, de manera imprevista, ocurre una explosión en la bóveda, pasamos entonces a una escena donde se observan billetes cayendo del cielo lentamente y eso es todo, no sabemos qué pasó con Audrey, aunque presumiblemente podemos inferir su muerte. Sin embargo, durante el episodio 12 de la tercera temporada (grabada 25 años después del final de la segunda), Audrey reaparece en una escena junto a un hombre llamado Charlie (Clark Middleton), quien afirma ser su esposo. Audrey luce impaciente con Charlie y le informa que desea salir e ir al bar del pueblo en busca de alguien llamado Billy de quien está enamorada. Charlie le informa que tiene mucho trabajo y le resulta imposible salir. Audrey se molesta cada vez más con él hasta que Charlie accede a salir. Durante la tercera temporada nunca se aclara qué ocurrió con Audrey después de la explosión en el banco ni se explica cómo es que sobrevivió, tampoco se aclara quién es Charlie y cómo terminó siendo su esposo, y mucho menos sabemos quién es Billy o siquiera cuál es su aspecto. Nuestra hipótesis con respecto a la muerte de Audrey fue errónea, y las inferencias concernientes a

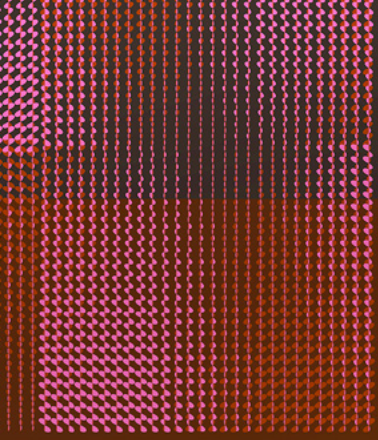
Charlie y Billy se quedan en un mero esbozo sin resolución narrativa.

El tiempo físico, símil de la cinta fílmica que contiene los fotogramas, nos lleva a presuponer que habrá un tiempo futuro en la pantalla, alguna escena ulterior donde se aclaren todas nuestras dudas, pero el tiempo de la memoria clausura dicha posibilidad en el momento en que no vemos tal resolución en la pantalla. Fotogramas y escenas transcurren con otros personajes y sus propias historias, pero nunca vemos la resolución de lo que le ocurrió y ocurre a Audrey. De hecho, al final del episodio 16 de la tercera temporada, vemos que Audrey por fin llega al bar con Charlie, y después de que ella interpreta el mismo baile que realizó en la temporada uno en una cafetería, corre hacia Charlie y le dice que la saque de ahí, la escena cambia de manera abrupta y vemos un *close-up* de Audrey reflejándose en un espejo con fondo blanco, se le nota muy perturbada y confundida y sólo dice —¿Qué?—. La escena termina y la pantalla se va a negro, después se ve tocar a la banda del bar, pero tanto la música como la imagen se reproducen al revés, un recurso muy utilizado por Lynch en la serie. Esta es la última vez que sabemos de Audrey en *Twin Peaks*, dejando en una oscuridad casi completa al espectador y a las hipótesis que realizó sobre este personaje.

Lo mismo ocurre en películas de ciencia ficción como es el caso de *Inception* (2010) de Christopher Nolan. Al final de la cinta Dom Cobb, el personaje principal interpretado por Leonardo DiCaprio, gira un objeto con el objetivo de saber si se encuentra finalmente en la realidad o si permanece atrapado en el mundo

onírico. Si el objeto deja de girar significa que ha logrado salir a la realidad, pero si se mantiene girando significa que sigue en el sueño. La cámara hace un *close-up* al objeto que gira por varios segundos y cuando se percibe una leve disminución en el giro sugiriendo que se detendrá, la película pasa a una pantalla a negro y el filme termina, dejando inconcluso si Cobb salió del mundo onírico o no. Como espectadores podemos hipotetizar si el objeto dejó de girar o no, pero no podemos saberlo con mayor certeza, pues como sostiene Wittgenstein (2014): “(...) no podemos pronosticar ningún acontecimiento en la pantalla de las imágenes sino solo se pueden hacer predicciones hipotéticas (...)” (485). En resumen, en la pantalla donde se proyectan las imágenes, es decir, en el tiempo de la memoria, no hay cabida para la existencia de eventos futuros, pero sí en la cinta fílmica, o lo que es lo mismo, en el tiempo físico.

Para Wittgenstein, la diferencia entre el tiempo físico y el tiempo de la memoria pasa desapercibida para el filósofo tradicional, aquel que practica la metafísica, pues en su búsqueda por aprehender la esencia del tiempo, deja de lado las diferentes maneras en que hablamos de él en la praxis. Estas diferencias no son menores, porque terminan por trastocar nuestra concepción del tiempo. De esta manera, la analogía con el cine propuesta por Wittgenstein nos permite reconocer la multiplicidad intrínseca a este concepto, pese a que la escurridiza naturaleza de la experiencia inmediata y a que la homogénea manera en que empleamos el lenguaje lo dificulta. Asimismo, al recurrir al cine como herramienta analítica, Wittgenstein no sólo nos ofrece luz sobre el concepto de tiempo, sino



sobre uno de los temas de estudio centrales en las investigaciones cinematográficas, a saber, el proceso interpretativo llevado a cabo por el espectador de objetos audiovisuales como series o películas.

Si tomamos en consideración lo mencionado por Wittgenstein, podemos deducir que la interpretación de una película no se limita a lo que la propia cinta nos muestra, el papel del espectador es decisivo en el proceso de sentido implicado en el filme, pues conforme el relato avanza, el espectador realiza hipótesis sobre aquello que sucederá en la pantalla. Y no importa si se cumplen o no las inferencias predictivas, su emergencia por parte de quien percibe la pantalla es inevitable. Esta idea guarda una estrecha relación con los estudios cognitivos y de recepción cinematográficos contemporáneos⁹, en los cuales se ha teorizado sobre el papel preponderante del espectador en orden de dar sentido a lo que observa mediante mecanismos cognitivos de organización y estructuración de información audiovisual. Además, la importancia de esta habilidad cognitivo-narrativa no se limita al rol del consumidor sino que también alcanza al ámbito de la producción, ya que al tener en consideración que el

espectador es un sujeto activo y no pasivo en lo que al proceso de interpretación se refiere, directores y guionistas deciden qué mostrar y qué dejar oculto al espectador, deciden qué información necesita el perceptor para hacer sentido de lo que está consumiendo y qué información puede ser omitida con el propósito de generar en aquél sensaciones de angustia, miedo, felicidad o tristeza.

De esta forma, podemos anticipar lo provechoso que resulta acudir a Wittgenstein para la investigación sobre los relatos fílmicos. Y así, para Wittgenstein la cinematografía resulta ser una herramienta analítica más valiosa y eficiente que la construcción de un lenguaje fenomenológico, pues el cine nos muestra lo innecesario que es fabricar un simbolismo pretendidamente primario pero que al final resulta ser artificial, un simbolismo que guarda poca o nula relación con el único lenguaje primario con el que contamos, a saber, el lenguaje natural.

Conclusiones

Como vimos a la largo del artículo, el papel que tiene Wittgenstein en las discusiones contemporáneas sobre la cinematografía tiene todavía un largo camino por recorrer, empero, la vía ya está trazada y sólo falta llevar a cabo las investigaciones correspondientes. Por nuestra parte, se decidió abordar y restringir sus reflexiones en torno al cine desde el tema de la experiencia inmediata, el lenguaje fenomenológico y la distinción entre tiempo físico y tiempo de la memoria, pero eso no significa, en lo absoluto, que hayamos agotado la mirada de

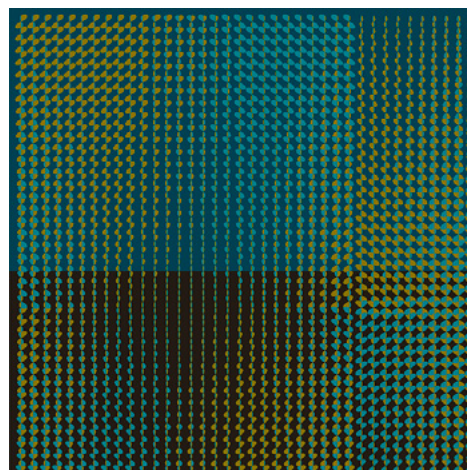
⁹ Véase "Narrative and Cognitive Science: A Problematic Relation" de Marie-Laure Ryan. Artículo publicado en el volumen 44 de *Style* (2010). O *The Cognitive Function of Narratives* de Karsten R. Stueber, artículo publicado en *Journal of the Philosophy of History* (2015).

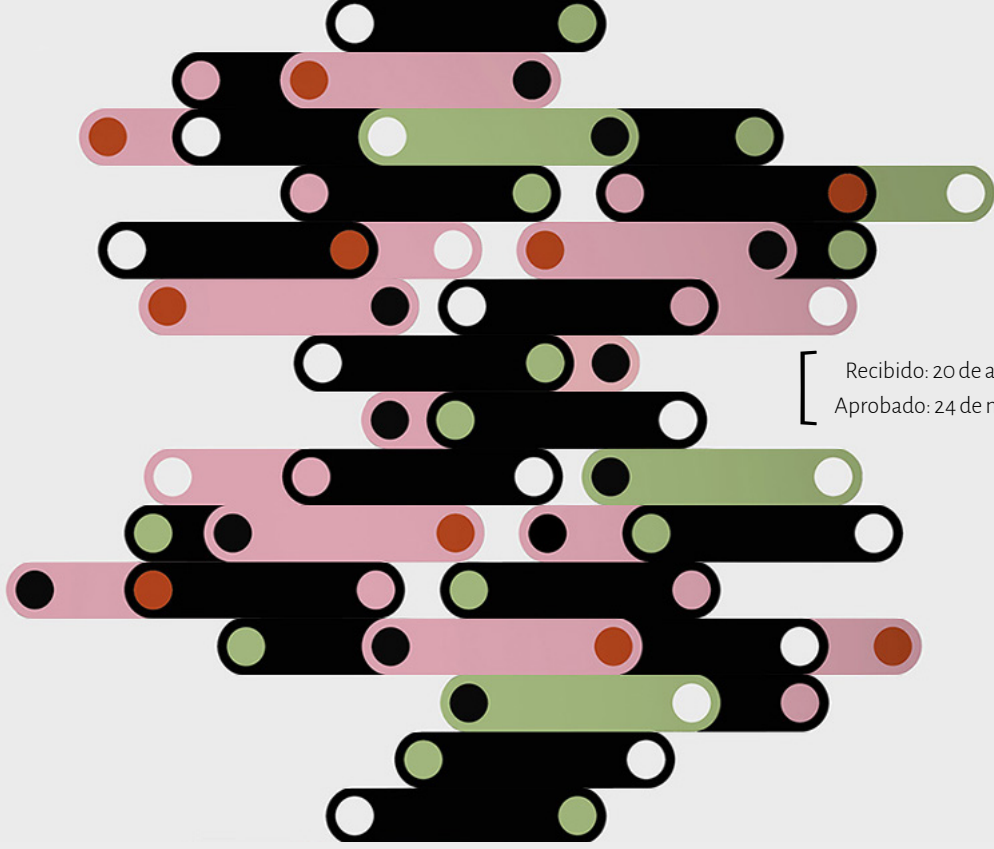
recursos filosóficos que Wittgenstein nos ofrece para estudiar el cine.

Hay todavía mucho que discutir con respecto a la distinción entre el espacio físico y el espacio visual también relacionada con la experiencia inmediata, o con la noción de *ver como* y su vínculo con el proceso de la interpretación visual, un fenómeno éste último indispensable en los estudios cinematográficos. De esta manera, la relación entre el cine y Wittgenstein, que en un principio parecía desorientada y poco prometedora, termina por ser un nicho fructífero de investigaciones por realizar, en particular en el mundo de habla hispana, donde hay una carencia casi total al respecto.

Referencias y material audiovisual

- Hatfield, G. (otoño, 2021). *Sense Data*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Consultado el 2 de febrero de 2022. Recuperado de <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/sense-data/>
- Lynch, D. (Director). (1990-2017). *Twin Peaks* [Serie]. Lynch/Frost Productions, Showtime, Rancho Rosa.
- Nolan, C. (Director). (2010). *Inception* [Filme]. Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures, Syncopy.
- Read, R. (2005). Introduction II: What Theory of Film Do Wittgenstein 29 and Cavell Have? En R. Read y J. Goodenough (eds.), *Film as Philosophy: Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*. [pp. 29-36]. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Rennebohm, K. (2020). The “Cinema Remarks”:
- Wittgenstein on Moving-Image Media and the Ethics of Re-viewing. October, (171), pp. 47-76.
- Thompson, J. (2008). *Wittgenstein on Phenomenology and Experience: An Investigation of Wittgenstein's 'Middle' Period*. Tesis de doctorado no publicada. Bergen: Universidad de Bergen.
- Turvey, M. (2009). Wittgenstein. En P. Livingstone y C. Plantinga (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. [pp. 470-480]. Estados Unidos: Routledge.
- Wittgenstein, L. (1929). Some Remarks on Logical Form. *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*. Vol. 9, Knowledge, Experience and Realism, pp. 162-171.
- (2005). *The Big Typescript TS 213*. Reino Unido: Blackwell Publishing.
- (2007). *Observaciones filosóficas*. México: IIF/UNAM.
- (2009). *Wittgenstein I. Tractatus logico-philosophicus. Investigaciones filosóficas. Sobre la certeza*. España: Gredos.
- (2013). *Tractatus logico-philosophicus*. España: Tecnos.
- (2014). *Escrito a máquina [The Big Typescript] [TS 213]*. Madrid: Trotta.
- Zavala, L. (2021). Enseñar filosofía a través del cine: un panorama bibliográfico. *Praxis & Saber*, (12), pp. 1-23.





[Recibido: 20 de abril de 2022
Aprobado: 24 de mayo de 2022]

Dos estéticas de la música: Rousseau y Schopenhauer

Raúl Jair García Torres
rauljgarcia@gmail.com

Two aesthetics of music: Rousseau and Schopenhauer



A mi alrededor oía un murmullo de mujeres que me parecían hermosas como ángeles y que se decían a media voz: “es delicioso, es encantador; no hay un sonido que no hable al corazón” [refiriéndose a El adivino de la aldea]. El placer de emocionarse a tantas amables personas me emocionó a mí mismo hasta las lágrimas, y en el primer dúo no pude contenerlas, observando que no era yo el único que lloraba.

Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*.

En cualquier caso, oír y tocar música es algo que les recomiendo, como forma de participar en este arte tan saludable.

Arthur Schopenhauer, *Lecciones sobre metafísica de lo bello*.

En un primer momento, Rousseau y Schopenhauer no parecen tener mucho en común. Posiblemente pueda haber algunos problemas sobre lo que ambos trataron y a lo que dieron diferentes respuestas. Quizá tengan en común su desdén y crítica a la hipocresía burguesa y a todo lo que tenga un estado sobrevalorado

y justificado en la convención institucional, o tal vez, tengan en común el haber señalado, a su modo, el aspecto irracional del hombre. Sin embargo, las diferencias parecen pesar más en la balanza que las semejanzas. Empero, lo que interesa en este texto es el tratamiento de un problema que a ambos estimuló y que, al final de este texto, espero haber advertido los lazos

Resumen

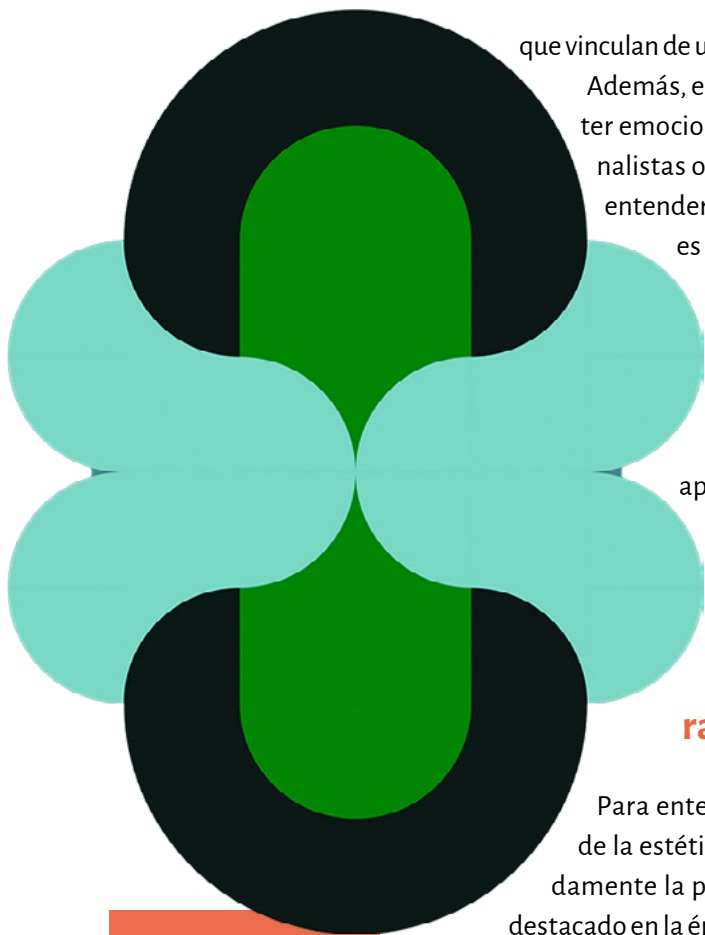
Este texto tiene como objetivo un análisis comparativo entre las nociones de música según dos estéticas: la de Rousseau y la de Schopenhauer. Así, se propone analizar la crítica que ambos hacen a las estéticas musicales de corte racionalista seguido de exponer sus respectivas concepciones de la música. Por último, se comparan ambas concepciones de la música de lo que derivan cuatro conclusiones: en torno al lugar que ambos pensadores le dan a la estética racionalista de la música, en torno a la metafísica de la música que conciben, en torno a la inclinación musical de cada uno y en torno a la naturaleza verdadera de la música.

Palabras clave: imitación, expresión, racionalismo, metafísica, ópera.

Abstract

This text has as objective a comparative analysis of the notions of music according to two aesthetics: Rousseau's and Schopenhauer's. Thus, it is proposed to analyze the criticism that both Rousseau and Schopenhauer do to the musical aesthetics of rationalist nature, followed by the exposition of their conceptions of music. Finally, both conceptions of music are compared, and four conclusions are derived: the place both thinkers give to the rationalist aesthetics of music; the metaphysics of music that they conceive on their musical tendency, and the true nature of music.

Keywords: imitation, expression, rationalism, metaphysics, opera.



que vinculan de un modo u otro a estos dos teóricos de la música. Además, este artículo puede aportar al rescate del carácter emocional de la música frente a enfoques más racionalistas o intelectualistas. La forma en la que se puede entender lo emocional en la música puede variar, como es el caso de las posturas de Rousseau y Schopenhauer, pero este enfoque muestra críticamente que lo fundamental en la música es algo más profundo que caracteriza el ámbito de lo humano. El análisis que se presenta a continuación profundiza la manera en la que ambos aportaron un enfoque crítico frente a posturas racionalistas de la música y puede valer para motivar hacia una reflexión semejante en la actualidad.


La estética musical racionalista y Rousseau

Para entender los argumentos de Rousseau en contra de la estética racionalista, es necesario exponer resumidamente la postura racionalista en su representante más destacado en la época: Jean-Philippe Rameau. En ese momento, y más de treinta años antes, la imagen de Rameau había impuesto su hegemonía. Más que por sus mismas obras musicales (en las que destacan sus óperas), Rameau cobró una enorme fama por sus escritos teóricos, que aun durante los primeros años del siglo XIX seguían ocupándose como libros de texto en los conservatorios.

Su mérito residía en haber hecho de la música una ciencia (Fubini, 2002: 93). En el ambiente teórico, motivado por la tradición racionalista comenzada por Gioseffo Zarlino y continuada por Descartes y Leibniz, logró formular un sistema musical fundado en las leyes de la armonía (Fubini, 2002: 80). Estas leyes de la armonía podían darle la autonomía al arte musical, así como las reglas de la perspectiva se la habían dado a la pintura. La herramienta de Rameau fue la matemática, pero sobre todo la física. No se hablaba tanto de sonidos como de proporciones. De allí que su mérito fue darles a las leyes de la armonía—que habían formulado matemáticamente

Raúl Jair García Torres

Licenciado y maestro en filosofía por la UNAM. Actualmente estudia el doctorado en la misma universidad. Recibió el Premio Norman Sverdlin-UNAM por su tesis de licenciatura en 2018. Ha pronunciado ponencias, publicado artículos y capítulos en libros, además de participado en proyectos de investigación sobre estética y filosofía moderna.



Rameau pudo fundar un conjunto finito de **reglas de la armonía** basado no sólo en la matemática, sino también en la física.

los racionalistas— un sustento físico a partir de la observación de las vibraciones de las cuerdas. Así, Rameau pudo fundar un conjunto finito de reglas de la armonía basado no sólo en la matemática, sino también en la física, con lo que acercaba a la música incluso a una independencia práctica como arte.

Uno de los procedimientos que Rameau empleó en la observación de la vibración de la cuerda fue dividirla con base en ciertas proporciones matemáticas que expresaban los intervalos, derivando así todos los sonidos de la escala. Esta noción de música como reglas de la armonía basadas en una naturaleza fisicomatemática la sostuvo toda su vida y en sus últimos años, incluso llegó a suscribir de manera consciente un pitagorismo leibniziano, pudiendo concebir toda la realidad como la expresión de números y proporciones reflejadas, en forma de arte, en la música (Fubini, 2002: 85).

Frente a esta postura, Rousseau habría de formular una dura crítica que fue continuada, aunque con varias diferencias, por todos los enciclopedistas. Según él, las reglas de la armonía terminan por concebir a la música como un lenguaje para la razón. Así, la música de Rameau hablaría a la razón, sería como una fría aritmética que derivaría en una música para eruditos y entendidos en matemáticas (Rousseau, 2007b: 295). Empero, los hechos mismos parecen contradecir por completo a Rameau. Por ello Rousseau nunca pudo convencerse de que lo esencial de la música eran

las reglas de la armonía; al contrario, creía que debía ser algo mucho más profundo y que tocara el corazón más que la razón: “El principio y las reglas sólo son el material del arte, hace falta una metafísica más fina para explicar sus grandes efectos” (Rousseau 2007b: 295). De esta manera, Rousseau formulaba la insuficiencia de la postura *ramista* para la explicación de la música.

La música para Rousseau

Rousseau propuso a la melodía como la verdadera esencia de la música. La melodía no transgredía la naturaleza temporal de la música, que ante todo era una sucesión de sonidos y no simultaneidad de los mismo (Rousseau 2007b: 295). Con la armonía, la música adquiriría una naturaleza espacial, ya que permitía la simultaneidad de los sonidos según reglas cuando la simultaneidad sólo es posible en el espacio. Pero para Rousseau la naturaleza de la música no es únicamente temporal en tanto sucesión de sonidos, sino que en textos como el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, el ginebrino concibió a la música como un lenguaje. Probablemente con vistas a fundamentar filosóficamente sus opiniones sobre la ópera y no hablar desde meras opiniones de gusto, Rousseau ideó a la música como lenguaje usando términos antiguos que, según Fubini, los redefinió a tal grado que anunciaba ya posibles nociones que la estética musical romántica emplearía.



Rousseau propuso a la melodía como la verdadera esencia de la música.

Así, Rousseau introdujo sus reflexiones sobre la música en el discurso del origen, muy recurrido en el siglo XVIII, para explicar filosóficamente muchas cosas. Para Rousseau (2007b: 261), la lengua primitiva propia del hombre en estado de naturaleza es una lengua musical, es decir, posee las siguientes características: como la

razón no está despierta entonces no hay pleno dominio de la lengua por lo que no hay o hay muy pocas articulaciones, y, al contrario, abundan las vocales que, se podría pensar, las había en un número infinito ya que esos sonidos vocálicos expresaban una infinidad de sonidos según su altura y que sólo después de mucho tiempo y esfuerzo se reducirían en música a los doce sonidos de la escala; además, la lengua primera no únicamente poseía una infinidad de sonidos según su altura, sino que los sonidos variaban también según su duración, ya fuese corta o larga.

Estas dos características de la lengua primera la hicieron una lengua acentuada, es decir, el acento (Rousseau, 2007a: 60) era lo que le daba la variopinta riqueza de sonidos en tanto diversidad de alturas y duraciones que pudiese adquirir, por medio de los cuales el hombre podía expresarse de manera inmediata a la sensibilidad que era la única facultad por la cual podía percibir su entorno. En el desarrollo

de esta genealogía Rousseau continuó con unos capítulos en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, donde pasaba de la explicación de la lengua primera a las lenguas o idiomas que, en tanto diversidad de lenguas, se habían originado por los diferentes climas según las diferentes latitudes del globo.

Por otro lado, esta génesis del lenguaje se vería reflejada en los artículos “Voz” y “Música” del *Diccionario de música*. Rousseau siempre estuvo a favor de la música vocal y despreció la música sinfónica debido a que la primera guardaba los gérmenes de naturalidad que había tenido desde los principios de los tiempos, cuando la naturaleza reinaba en su más inmaculada pureza y en la que, se podría decir, los hombres se comunicaban cantando. Fue hasta que sobrevino el estado de civilización que la arbitrariedad y la convencionalidad desarrollarían diversos instrumentos que se distancian de la naturalidad de la voz como el “instrumento” por antonomasia.

Otro punto de la estética musical de Rousseau es el que trató con mayor profundidad en el *Diccionario de música* y que tiene que ver directamente con la forma musical por antonomasia para la reflexión filosófica durante los siglos XVIII y XIX: la ópera. En los artículos “Imitación”, “Música” y “Ópera”, Rousseau expuso lo que Dahlhaus llama “estética musical del sentimiento” (Dahlhaus, 1999: 60). En efecto, en estos tres artículos formuló de manera concisa lo que proponía su estética musical. En el primero de ellos expone que se propuso tratar a la música según el principio en el que todas las demás artes se fundan: la imitación. La música no imita la realidad directamente, ya que

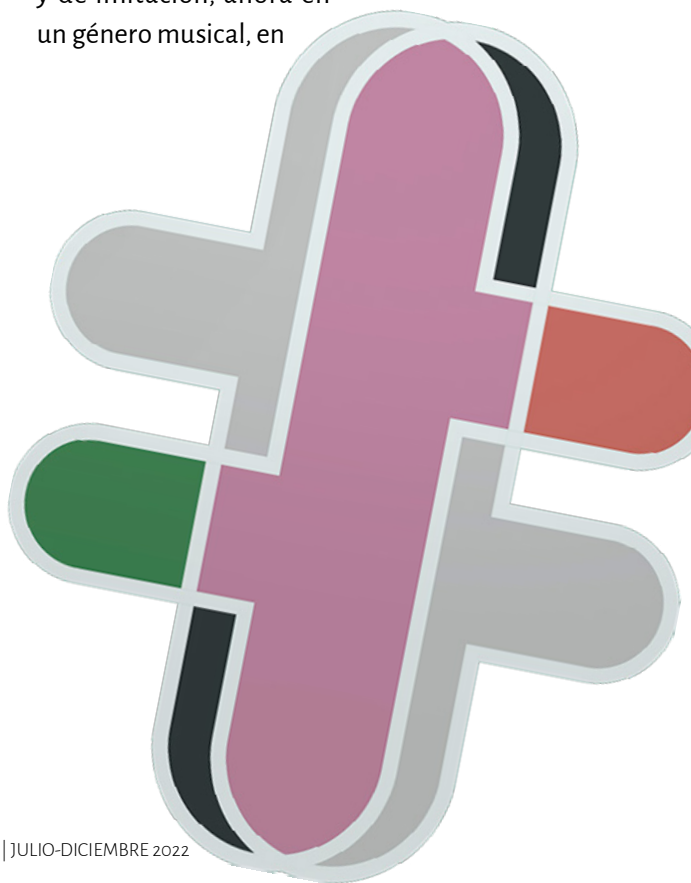
si fuese así sería imposible explicar el enorme efecto de ella en el escucha. La música va dirigida especialmente a un único sentido, pero su poder no se limita a afectar sólo al mismo, ya que por medio del oído la música es capaz de despertar la imaginación y formar imágenes prácticamente de todas las cosas.

Empero, dije que no imita la realidad de manera directa, aunque sí imita todas las cosas sólo en tanto imita los afectos que producen las cosas en el sujeto que las contempla. La labor del compositor será expresar en sonidos lo que los objetos (ya sean visuales, auditivos o hasta imaginarios) despiertan en el sujeto que los contempla (Dahlhaus, 1999: 50). Esto es, la música deberá imitar los afectos en tanto sentimientos que provocan los objetos (Starobinski, 2007: 14). Por ello, Rousseau (2007a: 241) dice: “Él [el compositor] no representará estas imágenes de forma directa, sino que excitará en el alma los mismos estímulos que se experimentan al verlas”. Probablemente este término funciona muy bien para entender la pintura, pero no la música. Quizá por ello Fubini dice que Rousseau emplea términos antiguos y muy sobrecargados ya en su época, aunque dándoles significados totalmente diferentes (Fubini, 2005: 220).

Por otra parte, en el artículo “Música” se le define como “Arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído” (Rousseau, 2007a: 281). Inmediatamente después explica que la música llega a ser una ciencia precisamente por las reglas teóricas en las que se fundan esas combinaciones. Después, Rousseau sigue exponiendo varias divisiones que admite la música, una de las cuales es la que separa a

la música en armonía y melodía. La primera se refiere a la mera física de los sonidos que actúa sólo en el sentido del oído mediante sensaciones más o menos agradables a partir de sonidos simultáneos. La segunda se refiere a la sucesión de sonidos mediante los cuales, “con inflexiones vivas acentuadas [...] expresa todas las pasiones, pinta todas las imágenes, revela todos los objetos, somete la naturaleza entera a sus sabias imitaciones y lleva así hasta el corazón del hombre sentimientos oportunos para conmoverlo” (Rousseau, 2007a: 281). Sólo mediante la melodía la música puede adquirir su poder efectivo sobre el corazón al conmoverlo.

Por último, el artículo “Ópera” viene a precisar toda la teoría y metafísica que Rousseau ha desarrollado a partir de la noción de melodía y de imitación, ahora en un género musical, en

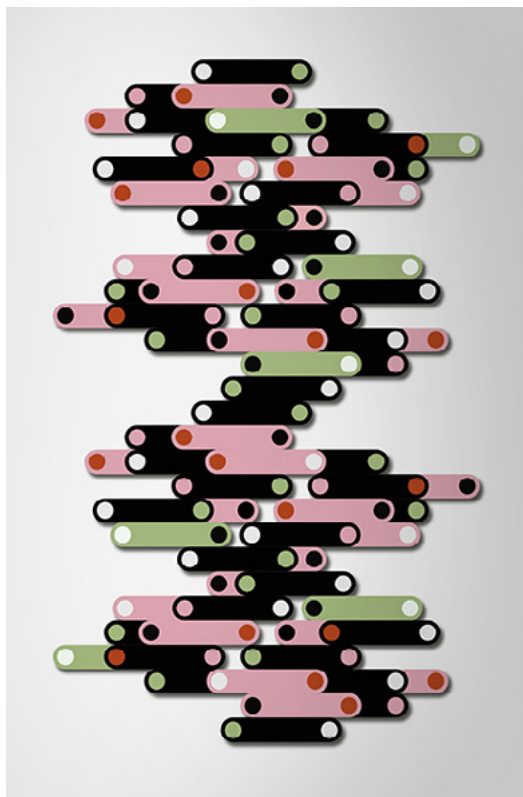


específico en el que se verá de forma recurrente el problema en las reflexiones filosóficas sobre la ópera: la relación entre el libreto y la música. Allí se define el género como “espectáculo dramático y lírico donde el compositor se esfuerza por reunir todos los encantos de las Bellas Artes en la representación de una acción apasionada para suscitar, con la ayuda de sensaciones agradables, el interés y la ilusión” (Rousseau, 2007a: 308).

Esas bellas artes que se ponen en juego para crear la acción dramática son “el poema, la música y la decoración” (Rousseau, 2007a: 308). Ahora bien, Rousseau explica inmediatamente después que lo que le interesa exponer sobre la ópera es la relación de la poesía y de

la decoración con la música, en la medida en que su objetivo es conmover el corazón (Rousseau, 2007a: 308). Así, Rousseau resuelve de manera rápida el problema de la relación entre libreto y música. Ambos son necesarios para la ópera, pero la importancia del libreto reside en la relación que guarda con la música. La música es lo que le da cohesión a la ópera, no la posible unidad dramática sino la música misma en tanto se la conciba como “unidad de melodía”, es decir, como “unidad sucesiva que se relaciona con el tema y por la cual todas las partes, bien conjuntadas, componen un único tótom, del que se perciben el conjunto y todas sus relaciones” (Rousseau, 2007a: 433). Esto hace que la música, aunque sea sucesión de sonidos, tenga por unidad al tema de la ópera que reúne todos los sonidos. Se podría decir que la relación musical del tema con todos los sonidos constituye propiamente a la ópera.

En pocas palabras, para Rousseau, “la música se explica por su efecto y no por sus causas”. Las vibraciones de las cuerdas se pueden contar en el tiempo y en función de la tensión y el grosor, además es posible derivar todos los sonidos practicables en la música y luego todo un conjunto de reglas que constituyen la armonía. No obstante, no es esto lo que produce el verdadero efecto de la música en el melómano, sino que éste reside en una metafísica cuyos principios son la melodía, el acento y la imitación. Son estos principios los que le dan el verdadero poder a la música. De hecho, sólo mediante esta metafísica musical que Rousseau convoca en *El origen de la melodía*, claro esbozo previo del *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, y que propondrá a lo largo de diversos





Para Rousseau,
la música se
explica por su
efecto y no por
sus causas.

textos posteriores, es posible explicar el efecto moral de la música en los individuos.

Sin embargo, Rousseau no renunció del todo a la teoría de la armonía desarrollada por Rameau. Al contrario, aunque en realidad Rameau no aportaba una metafísica de la música que lograra explicar su naturaleza a partir de sus efectos, Rousseau sí le dio su respectivo lugar a la teoría de Rameau en el *Diccionario* ya que, en cuanto a lo armónico, el *Diccionario* está escrito según el principio del bajo fundamental de Rameau. Rousseau reconoce que no es el mejor sistema de armonía ni corresponde al de la naturaleza, pero es el más conocido en Francia. Se consideraba el mejor sistema de armonía hasta que apareció el de Tartini, según Rousseau, pero todavía no era muy conocido y por ello no había logrado sustituir al de Rameau. Así, después de esta exposición de lo que entiende Rousseau por música y por su verdadera naturaleza, toca abordar del caso de Schopenhauer en torno al mismo tema, quien

también parece proponer su estética musical frente a cierta postura.


La estética racionalista musical y Schopenhauer

En efecto, por el subtítulo de esta sección se ve que Schopenhauer propondrá su concepción de la música frente a la misma postura que criticaba Rousseau. He aquí una nueva coincidencia entre ambos pensadores. En las primeras líneas del párrafo 52 de *El mundo como voluntad y representación* (desde ahora MVR) Schopenhauer dice:

hemos de buscar en ella algo más que aquel «oculto ejercicio de aritmética en donde el ánimo no sabe que numera» del cual nos habla Leibniz acertadamente, en tanto que él sólo considera su significación inmediata y externa, su envoltura. (Schopenhauer, 2013a: 302).

En esa primera página del párrafo, Schopenhauer rechaza la tradición que va desde Zarlino hasta Rameau pasando por Descartes y Leibniz. Contrario a estos racionalistas, Schopenhauer cree que el aspecto matemático es apenas la “envoltura” de la música. Esto a primera vista sorprende, ya que para la tradición racionalista el principio mismo de todas las cosas y, en este caso, de la música, eran las matemáticas, más allá de ellas no había nada más.

El argumento que da Schopenhauer está fundado (al igual que el de Rousseau) en el efecto que tiene la música en el escucha. El poder de la música no puede compararse a ningún otro y decir que causa placer contar de



manera inconsciente sería como decir que “solucionar correctamente un problema de cálculo” causa placer (Schopenhauer, 2013: 302). En todo caso, podría causarlo, pero ese placer no sería parangonado al que la música provoca en aquel que la escucha. Además, las mismas proporciones matemáticas de las cuerdas vibrantes no puede ser su esencia misma ya que únicamente nos llevaría a la causa de la música y no a su efecto, que es lo que verdaderamente define a la música (Schopenhauer, 2013b: 588).

En segundo lugar, Schopenhauer rechaza tratar la música a partir de un término propio del clasicismo: la imitación, que es imitación de la realidad y para este filósofo la realidad es una realidad externa que se da en el ámbito de la representación en tanto fenómeno. Nuevamente el argumento parece ser el poder efectivo de la música ya que un efecto de esa magnitud no le parece a Schopenhauer que fuese provocado, porque la música vuelva a presentar lo que ya se tiene en la realidad. Por esta razón, las obras de Haydn no pueden tener mérito alguno desde su opinión porque se intenta tratar pictóricamente a la música a partir de la noción de imitación más propia de la pintura que del arte de los sonidos (Schopenhauer, 2004: 298). Además, la realidad es deficiente en muchas ocasiones y produce cosas con muchos defectos, algo que en el arte no sucede pues siempre depura todo lo que expresa. En consecuencia, no puede ser la mera realidad en tanto el fundamento de la música sea realidad imitada, sino que tiene que ser algo más profundo.

En pocas palabras, Schopenhauer no admite una explicación naturalista de

corte racionalista ni una clasicista de la música. Rousseau podía recurrir a la imitación ya que ésta no era imitación de la realidad externa e inmediata –como cree Schopenhauer–, sino que imitaba una realidad interna y subjetiva. Aunque en el tomo I de *El mundo como voluntad y representación* Schopenhauer comienza a hablar de que la música manifiesta lo más interno a la voluntad propia e individual, más adelante y en el mismo párrafo, abandonará esta tesis y se inclinará por la *voluntad*

La música para Schopenhauer

Si lo esencial de la música no son las relaciones numéricas entre los sonidos ni la imitación de la realidad, entonces Schopenhauer tiene que recurrir a algo más profundo y substancial. En los párrafos anteriores del libro tres desarrolló toda una teoría estética de la experiencia estética, del genio y de cada arte en particular según una jerarquía, que incluye las artes que representan ideas, pero la música no había podido hallar su lugar en esa exposición previa. Su efecto es mucho más inmediato y superior al de cualquier otro arte y por tanto sólo puede ser explicado como sigue:

Como la música no presenta, al igual que todas las otras artes, las *ideas* o niveles de objetivación de la voluntad, sino que presenta inmediatamente a la *voluntad misma*, esto explica que incida inmediatamente sobre la voluntad, esto es, sobre los sentimientos, pasiones y afectos de quien la escucha, de suerte que los intensifica o transforma súbitamente” (Schopenhauer, 2013b: 512).



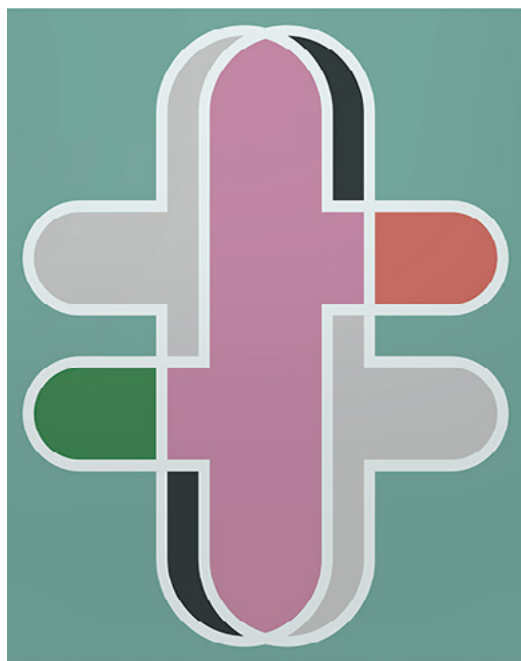
Schopenhauer rechaza tratar la música a partir de un término propio del clasicismo: **la imitación.**

Podría parecer, en un primer momento, que Schopenhauer también se sitúa en la tradición de la estética musical del sentimiento, es decir, la misma en la que se ubica la estética musical de Rousseau. Empero, los sentimientos a los que se refiere Schopenhauer tienen mayor relación con una dimensión más allá de lo moral, más allá de la elevación que puede alcanzar cualquier ser humano mediante cualquier otro arte, es decir, la dimensión que adquiere el hombre con la música es sobrehumana en tanto que lo lleva a una dimensión superior a la humana.

En efecto, si la música presenta a la *voluntad* misma, la cosa en sí schopenhaueriana, entonces el hombre ha trascendido su esfera humana y ha podido acceder a la esfera de la universalidad intuitiva, y por tanto inmediata, que rige todo el mundo en su ser en sí a través de un estado propicio para tener la experiencia estética en tanto sujeto puro de conocimiento. Esto es lo que hace que Schopenhauer se inserte en una tradición distinta a la de las estéticas musicales del sentimiento, porque si se habla de sentimiento no es uno de naturaleza humana sino de naturaleza excelsa y universal, ya que proviene desde la *voluntad* misma que rige, como cosa en sí y con su irracionalidad inherente, al mundo entero. Esta tradición es la que se ha denominado estética musical de lo absoluto y se desarrolló durante el siglo XIX (Dahlhaus, 1999: 127).

Schopenhauer se ve en serios problemas al momento de insertarse en esta tradición,

es decir, al momento de concebir a la música como manifestación de la *voluntad* misma. En efecto, si la *voluntad* es intrínsecamente irracional, y por lo tanto lo esencialmente incognoscible y ajeno por completo al mundo de la representación, en el que la inteligibilidad de las cosas está permeada por los conceptos y las palabras que representan esos conceptos originados en última instancia desde la realidad empírica intuitiva, entonces la música manifiesta algo esencialmente inexpresable, algo incognoscible. Es decir, la música estaría expresando lo en sí incognoscible, irracional e infable pues al intentar definirlo entraría en el ámbito de la representación. Por consiguiente, ¿cómo piensa Schopenhauer tratar a la música

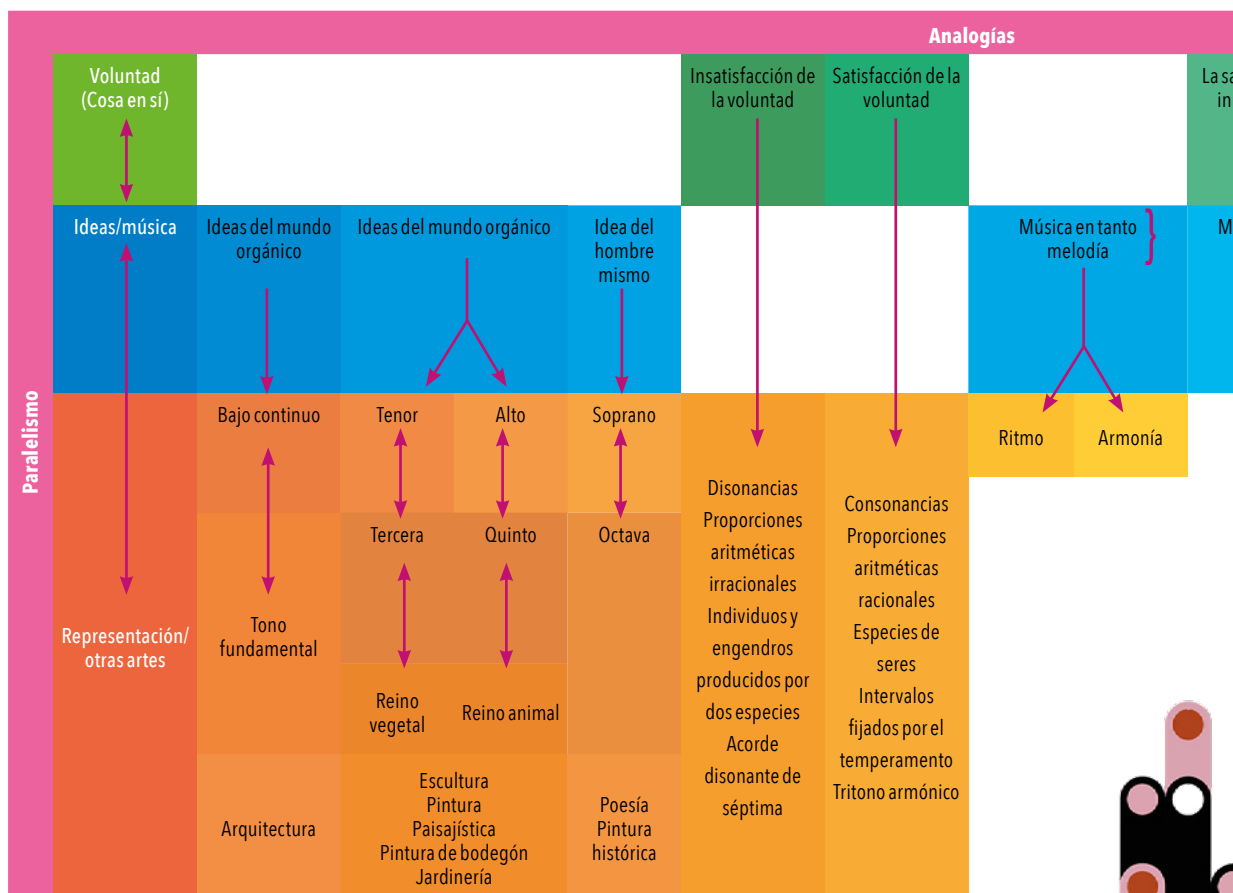


si ella misma expresa lo inefable en sí? ¿De qué manera escribirá esas páginas tanto en las *Lecciones sobre metafísica de lo bello* y en los dos tomos de *El mundo como voluntad y representación* que tratan a la música si se proponen hablar de algo de lo que esencialmente no se puede hablar? ¿Cómo deberán entenderse esas líneas del mismo filósofo que escribió *Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente* siete años antes, obra donde algunos de sus objetivos eran la delimitación crítica y la definición misma del conocer, en las que Schopenhauer puede llegar a la sublimidad al decir en las *Lecciones* con plena confianza que “se podría denominar

al mundo tanto *música encarnada* como *voluntad encarnada*”? (Schopenhauer, 2004: 296).

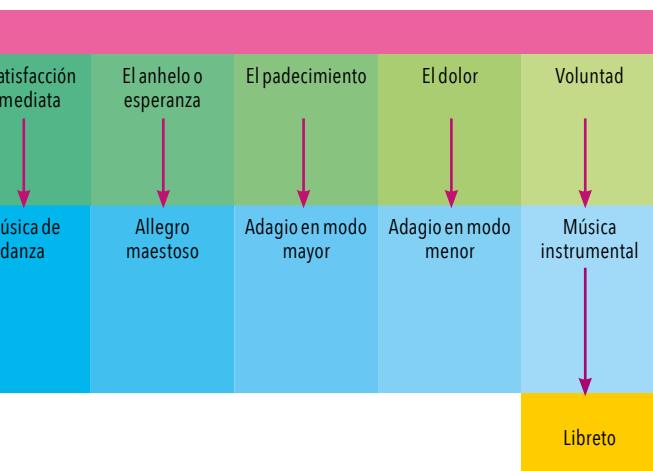
En consecuencia, si “la música no es en modo alguno, como las otras artes, el trasunto de las ideas, sino el *trasunto de la voluntad misma*, cuya objetivación son también las ideas” (Schopenhauer, 2013a: 304) y sólo de tal manera es posible la explicación de su poderoso efecto en el humano, entonces, la demostración de que esto es así exigiría hablar de la música en tanto cosa en sí expresada directamente en el arte:

[Pero] demostrar esta explicación es esencialmente imposible, puesto que admite y estipula



una relación de la música como una representación de algo que nunca puede ser representación, al considerar la música como copia de un modelo que nunca puede verse inmediatamente representado. (Schopenhauer, 2013a: 303).

Schopenhauer tiene la tesis, pero no tiene su demostración porque simplemente es imposible tenerla. La estrategia que emplea tanto en las *Lecciones* como en el párrafo 52 del primer tomo de MVR es referirse a la música hipotéticamente, esto es, no hablará de la música como tal sino de ella mediante analogías y paralelismos (Schopenhauer, 2004:



289). Además, para entender de qué se trata, Schopenhauer recomienda escuchar mucha música y haber comprendido cabalmente las partes anteriores de *El mundo como voluntad y representación*. Es decir, el resto del párrafo no versa directamente sobre la música sino sobre estas analogías y estos paralelismos desde los cuales es posible comprender qué entiende Schopenhauer por música. Para el segundo tomo de MVR a Schopenhauer no le preocupará este problema de la infabilidad de la música, hablará directamente de las analogías y paralelismos que trace.

Una forma de entender el paralelismo en tanto relación entre la música y la *voluntad*, por una parte, y las ideas y el mundo de la representación, por otra, y las analogías en tanto relaciones de la música con la representación y con la *voluntad*, puede ser como se muestra en la tabla¹. En dicho contenido puede resumirse una parte de lo mencionado en el párrafo 52 de *El mundo como voluntad y representación I* y en el párrafo 39 del segundo tomo de la misma obra, así como el capítulo 17 de las *Lecciones sobre metafísica de lo bello*.

El paralelismo se refiere a la relación que se da entre la música y la voluntad a partir de la relación entre las ideas y el resto de las artes. Por ello, Schopenhauer dice que “todas ellas [las artes] objetivan la voluntad sólo indirectamente, a saber, por medio de las ideas [...] la música, al pasar por encima de las ideas, es también enteramente independientemente del mundo fenoménico al que ignora sin más [...]” (Schopenhauer, 2013a: 304). En efecto, la

¹ Este cuadro ofrece mi propuesta de lectura de los textos mencionados.

música pasa por encima de las artes porque no se la puede insertar en la jerarquía de las artes expuesta en los párrafos anteriores, y pasa por encima de las ideas porque su fin no es la expresión de las ideas sino de la *voluntad* misma. Empero, la demostración tiene que hacer uso del paralelismo para explicar lo que pasa con la música y la *voluntad*. De modo que el paralelismo que explica Schopenhauer puede ser formulado de la siguiente manera: la música es a la *voluntad* lo que las artes son a las ideas. La tabla invita a pensar en la música misma como si fuera una idea, ya que la expresión musical es universal, aunque no conceptual.

Ahora bien, un primer grupo de analogías lo constituye las referentes a la división de las voces y los intervalos. Éstas permiten entender a la música con base en la división de las voces: bajo o bajo continuo, tenor, alto y soprano, como si cada una de ellas tuviera el encargo de expresar un cierto grupo de ideas que corresponden al mundo inorgánico, orgánico (vegetal y animal) y humano o con consciencia. Teóricamente cada voz tiene por puesto cada uno de los sonidos que componen el acorde perfecto, es decir, el bajo canta o toca los sonidos fundamentales del acorde, la voz tenor la tercera, la voz alto la quinta y la soprano finalmente la octava.

Un segundo grupo de analogías lo constituyen las relaciones entre las consonancias y las disonancias con la *voluntad* misma. Schopenhauer explica que las disonancias expresan la insatisfacción de la *voluntad* y las consonancias la satisfacción de ésta. A partir de esta analogía, la música podría concebirse como:

un continuo intercambio de acordes más o menos inquietantes, esto es, que suscitan anhelos, con otros más o menos tranquilizadores y satisfactorios, tal como la vida del corazón (de la voluntad) es un continuo intercambio de una mayor o menor inquietud, provocada por el deseo o el miedo, con un sosiego de intensidad igualmente diversa. (Schopenhauer, 2013a: 521).

Ambas, consonancias y disonancias, se sitúan en el ámbito de la representación porque ellas se originan (como se mencionó anteriormente) a partir de la división de la cuerda vibrante según ciertas proporciones aritméticas que, en el caso de las disonancias, son irracionales o muy grandes y en el caso de las consonancias, racionales o pequeñas.

Pero a este mismo grupo de analogías pertenecen las que son posibles de derivar de las disonancias como individuos o “engendros producidos por dos especies distintas” y de las consonancias como especies distintas de seres. En efecto, expone Schopenhauer, las disonancias expresan la diferencia en los individuos, en cambio, las consonancias pueden expresar las especies en su rasgo común de la generalidad. Una última analogía de este grupo corresponde a la que es posible establecer entre el acorde disonante de séptima como la disonancia por antonomasia y el tritono armónico o acorde perfecto. Según Schopenhauer (2013b: 522), y aunque no lo explica teóricamente, es posible reducir cualquier acorde a estos dos.

Un tercer grupo de analogías está constituido por las que son posibles derivar de la música en tanto melodía. Ésta consta de dos elementos: el ritmo y la armonía. En este caso, el ritmo





equivale a la división del tiempo según ciertas reglas y la armonía recoge el origen físico de los sonidos (vibración de la cuerda según proporciones matemáticas) y su variación a partir de tres variables: extensión, grosor y tensión de la cuerda. Esto es, la melodía se compone genéticamente de la duración como el elemento cuantitativo externo y de la altura de los sonidos como el elemento cualitativo interno (Schopenhauer, 2013b: 517). Ahora bien, la relación de estos dos elementos es lo que origina la esencia de la melodía que “consiste en la continua *desavenencia* y *reconciliación* del elemento rítmico de la melodía con el elemento armónico” (Schopenhauer, 2013b: 520).

De hecho, a partir del elemento cuantitativo y externo del ritmo es posible derivar varios tipos de melodías según el movimiento de la obra musical. Así, el cuarto grupo de analogías lo componen las distintas melodías en tanto expresan los sentimientos en abstracto, como son la satisfacción inmediata en la música de danza, el anhelo o esperanza en el *allegro*

maestoso, el padecimiento en el *adagio* en modo mayor y el dolor en *adagio* en modo menor.

Por último, el quinto y último grupo de analogías lo constituye la relación que existe entre música instrumental y la poesía o el carácter figurativo de la música. La opinión de Schopenhauer acerca del problema de la relación entre libreto y música (que también es el problema de la relación entre libretista y compositor) y que la ópera acarrea desde sus orígenes en la Camerata florentina y que Rousseau resuelve a su modo, hace de Schopenhauer un partidario más del romanticismo en música. En efecto, la palabra siempre estará subordinada a la música ya que, en tanto forma de comunicar algo, se trata de un lenguaje cuya materia prima son los conceptos y las palabras como etiquetas de los mismos. Además, aunque Schopenhauer reconoce que es necesaria la palabra para la ópera, el compositor debe saber mantenerla en el “puesto” que le corresponde. Para tiempos de Schopenhauer, cuando las técnicas instrumentales han cambiado y los instrumentos han sido desarrollados, la música romántica ha demostrado que las “palabras son para la música un aditamento extraño y de valor subordinado” en tanto que “el efecto de los tonos es incomparablemente más poderoso, infalible y rápido que el de las palabras” (Schopenhauer, 2013b: 512).

Sólo Rossini ha sabido mantener esta subordinación de la palabra a la música en sus óperas *buffas* en las que la música expresa lo que la palabra no puede. Esto hará que Schopenhauer diga que la “música es capaz de expresar por sus propios medios cualquier movimiento de la voluntad, cualquier sensación, pero mediante la adición de las palabras recibimos también



por añadidura los objetos de tales sensaciones, los motivos que las causan” (Schopenhauer, 2013b: 513). Esto último es posible porque las palabras son conceptos que llevan a la razón los objetos en su universalidad abstracta ya sin el elemento empírico de percibir directamente los objetos. Así, Schopenhauer (2013b: 513) llegará al extremo de decir que la música de una ópera “es también eficaz sin el texto” en tanto es “expresión del significado interno y de la secreta necesidad de todos esos acontecimientos” que narra la ópera.

Empero, Schopenhauer no se limita a pensar en las óperas italianas, sino que va más allá y dice que, a pesar de que “una sinfonía de Beethoven nos muestra la mayor confusión [...] al mismo tiempo en esta sinfonía nos hablan todas las pasiones y todos los afectos humanos: la alegría, la tristeza, el amor, el odio, el terror, la esperanza, etc.” (Schopenhauer, 2013b: 514). Claro, hay que entender que estas pasiones tienen de humano lo que el hombre mismo tiene de *voluntad*, es decir, la irracionalidad misma. En otras palabras, con las pasiones expresadas en la música de Beethoven es como si la *voluntad* misma experimentara su satisfacción e insatisfacción en la música.

Por medio de todas estas analogías Schopenhauer ha pretendido exponer lo que entiende por música. En efecto, él había rechazado la estética musical racionalista porque no podía explicar el poderoso efecto de la música en el escucha. Si Rameau y su teoría de la derivación han podido ser de utilidad, esto es en la medida en que muestran sólo un lado de la esencia de la música sin llegar a agotarla:

la música, al margen de su significado estético o interno, considerada desde una perspectiva meramente externa y puramente empírica, no es otra cosa que el medio para poder captar inmediatamente y en concreto enormes cifras con su combinación de relaciones numéricas que de lo contrario sólo podemos reconocer indirectamente mediante una comprensión conceptual. (Schopenhauer, 2013a: 313).

Lo que más explica la estética musical racionalista es el lado externo de la música y no su verdadera esencia. Por ello, a pesar de que Schopenhauer reconoce que la teoría de la armonía ha recibido varias críticas siguiendo aún indemne, todas las analogías que tienen que ver con reglas de la armonía se encuentran en el ámbito de la representación, en tanto que se basan en observaciones empíricas que tienen que ver con el lado externo de la música.

Conclusiones

Después de la exposición de las concepciones de la música de Rousseau y Schopenhauer, es posible derivar cuatro conclusiones. En torno a la estética racionalista de la música ambos la rechazan. Rousseau tiene diversos argumentos no sólo de carácter filosófico, sino también de carácter teórico-musical. Da razones de la arbitrariedad que existe en la teoría de la armonía, lo cual pone en duda el supuesto fundamento natural que Rameau le asignaba. El *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, cuyo título completo agrega, *en el que se habla de la melodía y de la imitación musical*, así como el esbozo

anterior del mismo que es *El origen de la melodía*, aportan razones filosóficas en el marco del problema del origen del lenguaje, de porqué la armonía no puede constituir la esencia de la música a partir del efecto moral que la música tiene en el escucha. No obstante, al igual que Schopenhauer, Rousseau le dará su lugar a la armonía en el *Diccionario* en tanto mera teoría fisicomatemática que explica las causas y las reglas de la música.

Por su parte, Schopenhauer, sin dar razones teórico-musicales, brinda razones filosóficas que le obligan a rechazar la estética racionalista de la música. Claro, en el fondo, ésta le ha sido útil para hablar de algo de lo que no se puede hablar a modo de una hipótesis, incluso poniendo a consideración del lector la aprobación o desaprobación de su explicación (Schopenhauer, 2013a: 303). Schopenhauer está satisfecho con su explicación, pero no puede llegar a afirmar que sea verdadera. Como Ferrara (2007: 196) muestra, las analogías terminan por servir como referencias a la esencia de la música. La esencia de la música es inexplicable pero sí es posible aludirla, señalarla, indicarla por medio de analogías que indican cómo se comportaría la música en sí como expresión de la *voluntad*. Lydia Goehr (2007: 209) declara que la esencia de la música para Schopenhauer es el silencio mismo de la razón, el silencio conceptual y que las analogías demostrarán lo escasas que son para poder comprender la concepción schopenhaueriana de la música. Según Goehr, lo esencial de la música reside en lo que Schopenhauer calla y no dice.

En segundo lugar, Rousseau había convocado una metafísica de la música que explicara

su verdadera esencia; es posible considerar sus reflexiones filosóficas en torno a la música como el desarrollo de una metafísica interna al sujeto fundamentada en sus sentimientos morales con vistas a sostener una música imitativa de la verdadera naturaleza del humano; por lo tanto, el sentimiento de Rousseau es subjetivo e individual. En cambio, para Schopenhauer la esencia de la música no puede explicarse por medio de una estética; por eso desarrolla más propiamente una metafísica de la música absoluta que una estética, ya que la música de la que habla Schopenhauer sí versa sobre sentimientos abstractos, a diferencia de los sentimientos de Rousseau. Así, el sentimiento de Schopenhauer es un sentimiento con mayúscula, un sentimiento absoluto y romántico que expresa lo inefable. Ambos, Rousseau y Schopenhauer, proclaman una metafísica de la música, el primero una interna y el segundo una trascendente, la primera fundada en un sentimiento subjetivo y la otra en uno absoluto y abstracto.

En tercer lugar, para Rousseau la música sigue siendo lenguaje de sentimientos, que como lenguaje se sirve de la palabra, expresiva y melódica; por ello habría de inclinarse más por la música vocal que por la sinfónica. En cambio, para Schopenhauer la palabra siempre estará subordinada a la música, nunca podrá ser lo suficientemente expresiva para provocar los efectos que produce la música. En virtud de ello, su inclinación será por la ópera de Rossini, con un juego importante de la orquesta, y sobre todo por la sinfonía, por ejemplo, de Beethoven.

En cuarto y último lugar, la naturaleza de la música para Rousseau se basa en la



imitación de la naturaleza humana en tanto sentimientos morales internos. En cambio, para Schopenhauer la música no es imitación sino es expresión de la *voluntad*. Este carácter expresivo de la música ya había sido advertido por Rousseau, por ejemplo, en el artículo “Expresión” del *Diccionario*, pero el ginebrino se aferró al término ya sobrecargado de imitación para hablar de lo que pudo haber llamado “música expresiva”. A diferencia de él, Schopenhauer habló con toda consciencia de música expresiva en tanto que su explicación hacía que la música aludiera o refiriera a la *voluntad*. Por lo que la música para Schopenhauer libera por algunos momentos del sufrimiento, ya que por medio de la música es posible acceder a la universalidad no conceptual de la *voluntad*, que en ciertos momentos está satisfecha y en otros insatisfecha.

En resumen, las propuestas de Rousseau y Schopenhauer muestran un enfoque alternativo a formas más intelectualistas de concebir la música. Ambos dedicaron sus reflexiones a resaltar el aspecto emocional en el ámbito humano y poder entender la manera en la que la música es significativa para el ser humano. Comento a manera de apunte que actualmente puede ser pertinente un enfoque crítico similar respecto a la música producida desde la academia dirigida a escuchas-músicos. Sin embargo, la dicotomía quizás permanezca siempre y cuando haya una música “endogámica” compuesta por y dirigida a músicos y desentendida de lo popular, y una música más bien “exogámica” que pretende tener un alcance mayor sustentado en lo “popular”, entendido esto último como lo que tenemos más en común como seres humanos.

Referencias

- Dahlhaus, C. (1999). *La idea de música absoluta*. Barcelona: Idea Books.
- Ferrara, L. (2007). Schopenhauer on music as the embodiment of Will. En D. Jacquette, *Schopenhauer, philosophy, and the arts*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2002). *Los enciclopedistas y la música*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Goehr, L. (2007). Schopenhauer and the musicians: an inquiry into the sounds of silence and the limits of philosophizing about music. En D. Jacquette, *Schopenhauer, philosophy, and the arts*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Medina, D. (2007). *Jean-Jacques Rousseau: lenguaje, música y soledad*. Barcelona: Destino.
- Rousseau, J. J. (2007). *Diccionario de música*. Madrid: Akal.
- (2007). *Escritos sobre música*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Schopenhauer, A. (2013a). *El mundo como voluntad y representación I*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2013b). *El mundo como voluntad y representación II*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2004). *Lecciones sobre metafísica de lo bello*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Starobinski, J. (2007). *Las hechiceras. Poder y seducción en la ópera*. Madrid: Akal.



Recibido: 20 de abril de 2022
Aprobado: 23 de mayo de 2022

La espiritualidad del sonido:

diferencias culturales entre
el arte musical del norte
de la India frente a
la escucha occidental

Nadia López Casas
nadiaverdeolivo@gmail.com



The spirituality of sound: cultural differences between North Indian musical art versus Western listening

En plena segunda década del siglo XXI y ante el contexto actual de sobrevivencia planetaria por la emergencia sanitaria por Covid-19, que dejó muchos estragos y problemáticas de toda índole, podemos encontrar un remanso de paz en el arte, específicamente en la música. Siendo pertinente hacer un alto con respecto al arte musical occidental y enfocar la vista hacia otra perspectiva cultural.¹

La música clásica del norte de la India, su sonoridad, espiritualidad y su escucha son conceptos de una cultura que parece lejana desde Occidente –al menos en el punto de

vista físico–, sin embargo, experimentar estos sonidos genera el despertar de una profundidad y exige la escucha con plena atención y detenimiento, ya que estos sonidos provienen de un lugar donde se mantiene una fuerte tradición musical. En este artículo se explora la pregunta ¿cuál es el ritual de escucha de la música del norte de la India, un país caracterizado por una profunda espiritualidad?

La música es una de las formas de comunicación más antiguas del ser humano, es tan antigua que el libro de *La Ilíada*, de Homero, inicia con el Canto I, y los *Salmos Bíblicos* provienen de oraciones cantadas de las cuales únicamente ha sobrevivido la palabra. Actualmente, sólo podemos imaginar cómo se habrían oído estas piezas que hoy son un tesoro de la humanidad.

¹ La autora ofrece un especial agradecimiento a la contribución de las docentes del comité doble ciego por las sugerencias intelectuales para el enriquecimiento del texto.

Resumen

En este artículo se exploran algunos elementos de la música del norte de la India, para contrastarlos con la percepción cultural y auditiva occidental en la que se encuentran elementos antropológicos y musicales que permiten acercarse al arte de las sociedades no occidentales. La pregunta que guía este texto es, ¿cuál es el ritual de escucha de la música del norte de la India, un país caracterizado por una profunda espiritualidad?

Palabras clave: música, norte de la India, sociedades no occidentales, rituales de escucha, diferencias culturales.

Abstract

In this article, some elements of the music of North India are explored, to contrast them with the Western cultural and auditory perception in which anthropological and musical elements are found that allow us to approach the art of non-Western societies. The question that guides this text is, what is the ritual of listening to the music of North India, a country characterized by a deep spirituality?

Keywords: music, North India, non-Western societies, listening rituals, cultural differences.

La música es una de las formas de comunicación más antiguas del ser humano.

Ahora bien, la música no solamente es el sonido como tal, es toda una sucesión de ideas, de palabras, es una construcción de sonidos y silencios en un contexto cultural dado; es un registro artístico humano de un tiempo y un espacio que se caracteriza por tener una ritualidad impregnada indisoluble en su esencia, y para poder entenderla se recomienda el poder apreciar y entender el contexto de dónde surge.

El ritmo de vida y la apreciación musical en el mundo Occidental han dejado de lado las cualidades espirituales y místicas que tiene el bello arte sonoro, y se ha depositado la fe y la confianza en músicos que crean y hacen música para venderla.

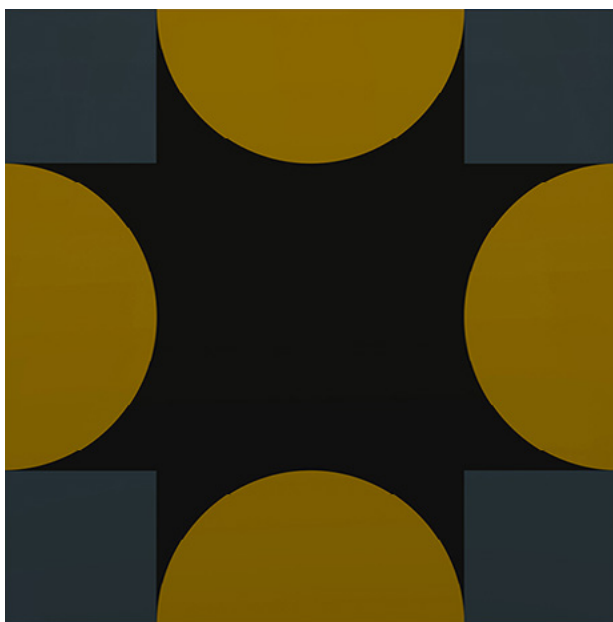
Al adquirirla se compra también una sucesión de ideas que entra en los oídos, lleva de sí el contexto en el que se creó y se introducen imágenes que inevitablemente influyen en quién la escucha.

La forma en la que se consume música en Occidente ha construido un sentido de pertenencia. Inclusive se crea fanatismo respecto a figuras de la música. Por ilustrar esta idea podemos hablar de grupos como las *beliebers*, autodenominación de las fans que han convertido en un ídolo al cantante Justin Bieber, y sin discriminar a estas jovencitas por sus gustos musicales, también se hace mención de lo famosos que siguen siendo los Beatles o mujeres vueltas locas por Elvis Presley o Axl Rose, y seguidores acérrimos de AC/DC o Metallica, que también tienen miles de fans en el mundo Occidental. Esta manera de consumir música a través de la industria promueve la idealización de un músico o una banda hasta llegar a idolatrar a un *héroe* y convertirlo en un ser de carácter elevado.

Desde esta perspectiva es difícil entender sociedades no occidentales, en las que lo que se pone en un nivel superior no es al artista, sino a la música, debido a que a la música se le considera algo *no terrenal*. Esta idea conlleva distintos criterios de escucha,

Nadia López Casas

Licenciada en Comunicación por la UNAM y maestra en Docencia para la Educación Media Superior (MADEMS). Es profesora del plantel Naucalpan del CCH desde hace once años, imparte la asignatura Taller de Lectura, Redacción e Iniciación a la Investigación Documental (TLRIID) I a IV. Se interesa en nuevas tecnologías aplicadas a la educación, investigación e innovación educativa en la temática de la música como recurso didáctico para el proceso de enseñanza aprendizaje.



diferentes grados de apreciación, otros lenguajes tanto musicales como verbales, sensoriales y también, por qué no decirlo, implica cuestiones sagradas y espirituales.

En India la música no constituye un fenómeno separado de las otras categorías culturales, ya que desde el periodo védico hasta la actualidad se relaciona con aquellas de orden religioso, lingüístico y filosófico, entre otras. Así, el estudio de los conceptos musicales básicos instaura un esquema de conocimiento en correspondencia con la estructura del pensamiento indio, sin el cual no podríamos entender su cultura, como en el caso de las conexiones entre música y religión (Cortés y Rentería, 2018).

En este sentido, dentro de las diferencias entre la música occidental y la música del norte de la India, es que ésta última tiene como fin intermediar al ser humano con lo divino. Las letras y los cantos desaparecen (es completamente instrumental) y las formas de tocar esta música tienen muchas reglas para su interpretación.

Aunado a lo anterior, otra diferencia que separa a los occidentales de otras culturas es la música interpretada en vivo, ésta vive mientras se interpreta y muere cuando deja de ser ejecutada, es una analogía del ciclo de la vida: nacimiento, muerte y resurrección. Por lo tanto, la música se llena de simbolismos, al ejecutarse en vivo, nunca es la misma, es muy

importante por su contenido espiritual y ritual pues las grabaciones sólo capturan un momento, pero se escapan de ellas las variaciones que le dan vida.

Siendo “la ejecución en vivo” muy importante por su contenido espiritual y ritual, podría hacerse una analogía con el jazz y el flamenco, los cuales tienen en común su “carácter de improvisación” compartiendo esa asimetría que tienen los sonidos musicales del norte de la India y que, sobre todo, en el flamenco también se aprecia la ritualidad que están contenidas en el canto, la guitarra y la danza, puesto que no es siempre igual su ejecución en vivo; esto le da un toque especial a sus sonidos musicales, ya sea por su contenido espiritual o la idea de lo sagrado insertada en sus propias tradiciones musicales.

La interpretación de la música clásica de la India es todo un ritual que debe seguirse paso a paso, de forma ineludible. Es más que una manera de entretenimiento, cumple una función de autorreflexión y vinculación social (Shäfer, Tipandjan y Sedlmeier, 2012) y es una compleja arquitectura espiritual que se desarrolla en ritual. Por ejemplo, en cuanto al escenario, en el imaginario colectivo hindú, los pies son un elemento impuro por estar en contacto con el suelo, por lo que los músicos de esta cultura se despojan de su calzado y suben a una plataforma que los aleja del suelo, que también es un elemento impuro.

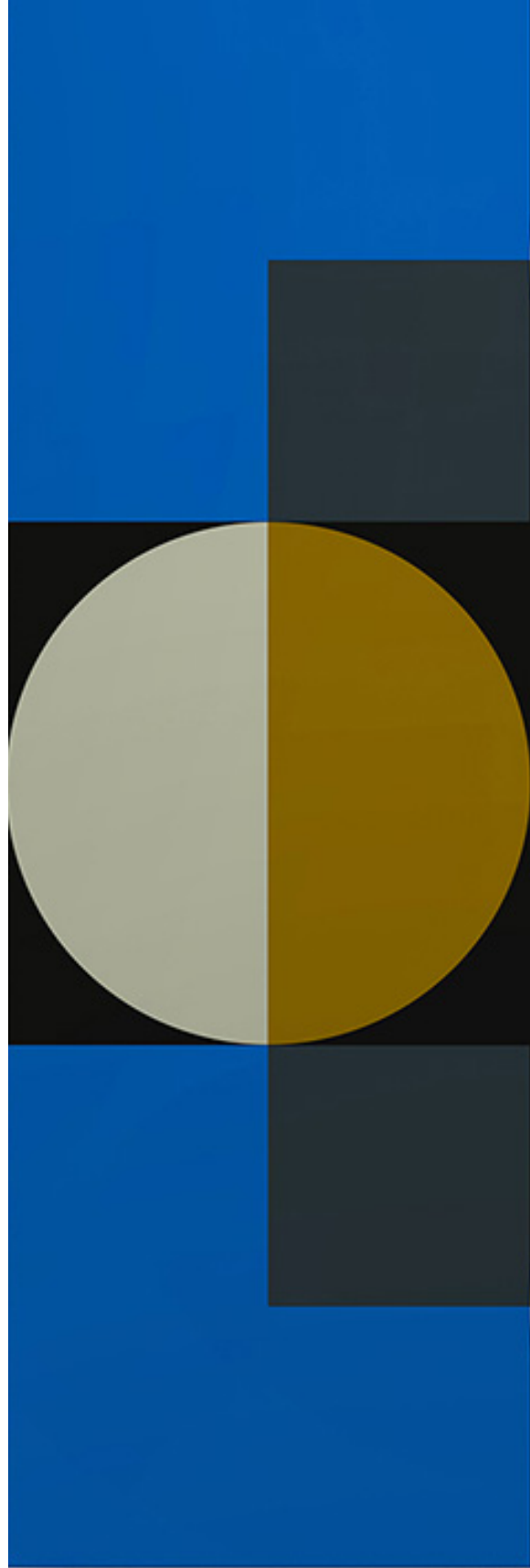
La interpretación de **la música clásica de la India es todo un ritual** que debe seguirse paso a paso, de forma ineludible.

También es necesario mencionar los *ragas*, que son las disposiciones en las que se acomodan las notas musicales dentro del sistema hindú, los cuales, dependiendo su clasificación, podrán sólo tocarse en la mañana o en la tarde, o si el día es lluvioso o soleado; todas estas cuestiones de posicionamiento ritual hacen que la complejidad se vaya acrecentando ante los ojos y oídos occidentales.

Ahora bien, la música hindustani del norte de la India, desarrollada por hindúes y musulmanes por igual, se caracteriza por la producción de un sistema rítmico extremadamente rico (Pérez Aldeguer, 2013). Todavía más compleja es la cuestión métrica, por lo que es importante mencionar que a diferencia del mundo Occidental, la visión hindú es distinta debido a que tienen gusto por la asimetría.

La métrica por la que se guían las melodías basadas en los *ragas* están cimentadas en ritmos asimétricos: tres, nueve, siete, trece, son los ritmos en los que el ejecutante deleita a la audiencia a diferencia de los ritmos 4/4 en la música occidental. La belleza de la música de la India está construida sobre 12/8, 7/5 o 5/8, toda una complejidad para oídos acostumbrados a los números enteros y sus derivados, ya que el gusto por los múltiplos de 5 o 10 no permite apreciar un lenguaje distinto enfocado a la asimetría: todo un paradigma de la simetría como belleza, que poco permite apreciar este arte.

Por último, el músico se reúne en torno a su público, quien se presenta a sí mismo. Los instrumentos son en su mayoría melódicos, contruidos para tocar una sola nota a la vez y no muchas al mismo tiempo, dando con esto una melodía. Es el instrumento musical el que produce sonido cuando es excitado por percusión directa o indirecta, enseguida presentan el *raga* que van a interpretar, se descalzan y suben a la plataforma (que como se escribió en líneas anteriores, los aleja del



piso), presentan las notas en su instrumento, las cuales tocan lentamente —como dibujándolas para que el público las perciba—, e inician su presentación. La cual está desarrollada en tres partes:

Parte número uno. La presentación de las notas (ya observada).

Parte número dos. Desarrollo de los temas con el *raga*.

Parte número tres. Por último, como una forma de exaltación y de maestría en su ejecución, la velocidad se eleva y con ello la dificultad para terminar abruptamente, mostrando a la audiencia su capacidad de interpretación. Al mismo tiempo, el público no es un ente pasivo que sólo recibe, también ha sido educado para contar los ritmos que los músicos ejecutan, percibe que la ejecución esté situada correctamente en el eje métrico o melódico, identificando a un buen músico o alguien primerizo.

En la India la música es demasiado importante para dejarla a los músicos. En el norte de la India los patrones métricos se transmi-

ten entre el público, entre la población; es un producto cultural de identidad. También los *ragas* se transmiten vocalmente, de padre a hijo, de amigo a amigo, como si de una canción se tratara. Pero no es sólo una sucesión de notas o de sonidos, son ideas expresadas en forma sonora, una cultura oral del sonido.

En la India la música es demasiado importante para dejarla a los músicos.

La música se transmite oralmente y existe un lazo sagrado entre la música y el músico que permea a su público, el cual es también un actor, un receptor activo que asiste al evento y lleva una cuenta interna, siguiendo fielmente el desenvolvimiento del sonido que reacciona positiva o negativamente al ritual creado. Los aplausos conseguidos no son tanto de aprobación por la belleza estética de la obra sino por la capacidad de reelaborar una pieza reconocida por todos.

En cuanto a la función que cumple la música en el norte de la India respecto a la autorreflexión y vinculación social, tales elementos forman parte de lo que se define como “estética de la recepción”, que es el efecto que tiene la obra de arte en el espectador, ya sea el teatro, el cine, la música, la pintura, la danza, etc. Por ejemplo, la *Poética* de Aristóteles, que se define como la primera estética de la recepción, al mencionar que la obra de arte trágica está constituida por el *mythos* (el cual conoce y se identifica el pueblo de la antigua Grecia, cuyo conocimiento formaba parte de su educación ciudadana), la *mimesis* (imitación de las pasiones o emociones de los personajes a través del ritual de la danza, el coro, la música) y la *kátharsis* (que menciona Aristóteles en *Poética*, cuya concepción se entiende como purificación, purgación o clarificación a través de las pasiones compasión y temor).

Como conclusión es pertinente decir que el arte en el norte de la India es un aspecto musical que no es meramente recreativo, es un simbolismo de vida donde los sonidos son cíclicos y muestran la visión hindú del tiempo, de repetición y conjugación. Donde la belleza

de la asimetría aporta las distintas formas que envuelven su espiritualidad, donde el rito sonoro necesita apreciarse de forma viva, caso contrario de los occidentales acostumbrados a oír música empaquetada para consumo y como mera diversión como una forma de llenar los silencios de la vida.

La música del norte de la India forma un marco sagrado, con reglas que establecen tradición, lo que transmite sensación de entendimiento mutuo organizado donde el sonido es social. Significa identidad, un imaginario colectivo sonoro.

Asimismo, los elementos que constituyen la cultura musical del norte de la India como las melodías basadas en los *ragas*, la cuestión métrica, el gusto por la asimetría, que el público es un receptor activo concededor de las ideas expresadas en forma sonora, etc., constituyen una estética de la recepción, puesto que son elementos importantes para la configuración de un imaginario colectivo sonoro que conforman una identidad social.

Nota: música sugerida para acompañar la lectura del texto.

- Colores.TV. (25 de febrero, 2014). *Sanjay Bhadoriya, Música Clásica del Norte de la India*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sunjEC1oIUM>
- Dragovar Alhazred. (29 de agosto de 2013). *Música Clásica del Norte de India en México*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=dMVhXxDT4NA>
- Rliesky56. (31 de agosto de 2014). *Zia Mohiuddin Dagar - Dhrupad - Raga Yaman*.

[Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=q5trNs7M3MU>

Referencias

- Cortés, O. A. y Rentería, S. A. (2018). Sobre la teoría musical en India antigua. Análisis del concepto de *śruti* en los sistemas tonales índicos. Colmex. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/journal/586/58660250005/>
- Pérez Aldeguer, S. (2013). Bodymusic: nuevas formas de notación musical en educación musical. *Revista de Estudios y Experiencias en Educación*, 12 (24), pp. 197-219. Consultado el 20 de abril de 2022. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=243129663011>
- Pombo, J. (2022). *80 Raga de la música clásica de la India*. España: Mandala.
- Ramírez, E. (2012). ¿Quiénes son las “Beliebers”? *Animal Político*. Recuperado de: <https://www.animalpolitico.com/2012/06/quienes-son-las-beliebers/>
- Rogel, S. (2011). “Cualidad sagrada del mito según C. Lévi-Strauss, y M. Eliade”. Consultado el 10 de abril de 2022. Recuperado de: <http://www.mailxmail.com/curso-mitologia-ciencia-espiritualidad-1-2/cualidad-sagrada-mito-segun-c-levi-strauss-m-eliade>
- Shäfer, T., Tipandjan, A. y Sedlmeier, P. (2012). The functions of music and their relationship to music preference in India and Germany. *International Journal of Psychology Press*, 47 (5), pp. 370-380. Recuperado de: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1080/00207594.2012.688133>

¿Existe el arte prehispánico?

Una reflexión sobre el arte en las sociedades no occidentales

Elizabeth González Torres
eligonto@yahoo.com.mx

Does pre-Columbian art exist?
A reflection on art in non-western societies

Resumen

En este artículo propongo repensar lo que entendemos como *arte prehispánico* a partir de las implicaciones que para la cosmovisión de los pueblos del México antiguo pudieron tener los materiales con que se realizaban las llamadas obras de arte, así como la manufactura y los objetos. Para esto reviso algunas propuestas sobre la cosmovisión y el arte de manera general para los pueblos mesoamericanos y especialmente en el caso de los mexicas. También expongo características del arte indígena en la actualidad.

Palabras clave: arte prehispánico, arte mesoamericano, cosmovisión, arte indígena.

Abstract

In this article, I propose to rethink what we understand as “pre-Columbian art,” based on the implications that the materials of the so-called works of art are made of, as well as the crafting and the object itself, might’ve had for the Mesoamerican cosmovision. For this, some approaches are reviewed on worldview and art in general for the Mesoamerican peoples, especially in the case of the Mexica culture. It also exposes some characteristics of indigenous art today.

Keywords: pre-Hispanic art, Mesoamerican art, worldview, indigenous art.

Introducción

Este artículo nace de mi experiencia como docente en la asignatura de Historia de México I, en el Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH), especialmente de mi reflexión sobre la unidad en la que se aborda el México prehispánico, pues al estudiar el proceso civilizatorio mesoamericano siempre aparece el cuestionamiento sobre la finalidad de las distintas expresiones culturales de estas sociedades: la arquitectura, la escultura, la pintura, la danza, la música: ¿eran arte?; ¿podríamos considerar de esta manera las llamadas cabezas colosales olmecas, los murales mayas de Bonampak o los códices mixtecos y las distintas expresiones de danza y música de estos pueblos?; ¿hasta que punto son válidas las apreciaciones estéticas sobre “obras” de las que desconocemos el contexto cultural en que fueron creadas?

Estas preguntas surgen de mi inquietud como antropóloga por tratar de entender tales creaciones desde una visión *emic*, es decir, desde la perspectiva de las propias culturas (entendiendo la lógica cultural que subyace en sus creaciones). En este caso es imposible conocer de manera directa el punto de vista de los antiguos pueblos que crearon estas obras, pues ya no existen más; sin embargo, propongo revisar qué pudieron implicar la manufactura y los materiales empleados en la elaboración de las obras artísticas de estos pueblos a partir de su cosmovisión. De esta forma podríamos acercarnos a cómo pudieron entender el arte estas sociedades, desde su propia lógica cultural.

La intención de hacer esta breve reflexión es abonar a la discusión de un concepto de arte que sea capaz de englobar expresiones que proceden de contextos culturales muy distintos a los occidentales.

Es importante indicar que el proceso civilizatorio mesoamericano es un complejo cúmulo de experiencias compartidas por distintos pueblos a lo largo de varios miles de años, al menos 4500. Alrededor del 2500 antes de nuestra era, se dan los primeros asentamientos ligados al



Elizabeth González Torres

Es licenciada en Antropología social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Es profesora de carrera en el plantel Azcapotzalco del CCH, imparte las asignaturas de Historia de México y Antropología; además es docente de la licenciatura en Pedagogía de la Facultad de Estudios Superiores (FES) Aragón, en las unidades de Conocimiento de Antropología pedagógica y Cultura, ideología y educación.

descubrimiento de la cerámica y la agricultura (López y López, 2014: 70). Varios conceptos que tomarán forma en las llamadas obras artísticas del México prehispánico se generaron en aquellos días y tuvieron continuidad a lo largo de grandes periodos de tiempo; el trabajo en jade, por ejemplo, está presente en Mesoamérica desde la época de los olmecas.

De todo ese proceso tenemos más información sólo de la última parte y la mayoría hace referencia al pueblo mexica; si bien no podemos generalizar que lo sucedido en el caso mexica pasó entre los otros pueblos mesoamericanos, es un marco de referencia ineludible para abordar el tema.

Indudablemente el autor que ha dado pie para abordar el arte y a los creadores de éste, es el filósofo e historiador Miguel León-Portilla (1974), quien en su obra *La filosofía náhuatl* propuso, basado en testimonios orales recogidos por fray Bernardino de Sahagún y plasmados en documentos durante el siglo XVI, la existencia de un concepto de “artista” entre los mexicas.

En todos los textos en que se describe la figura y los rasgos característicos de los cantores, pintores, orfebres, etc., se dice siempre de ellos que son “toltecas”, que obran como “toltecas” que sus creaciones son fruto de la *Toltecatoyotl*. Y hay incluso un texto en el cual, en forma general se describe la figura del artista, refiriéndose precisamente a él como un *toltécatl*. (León-Portilla, 1974: 261).

León-Portilla expone varias características de los artistas mexicas, especialmente la predestinación, las diversas clases de artistas y las

implicaciones históricas del término náhuatl para designarlos. Respecto a la predestinación expresa de que los individuos que eran artistas nacían en días específicos, pues según los nahuas había una relación entre el día de nacimiento de una persona y su destino, los días favorables para que una persona fuera un artista eran los días *ce xochitl* (uno flor) y *chicome xochitl* (siete flor), aunque León-Portilla hace énfasis en que además de la predestinación, los individuos tendrían que aprender a “dialogar con su propio corazón” para ser artistas. Además menciona al menos tres tipos distintos de artistas destacados en el mundo náhuatl: *aman-tecatl* (los que hacían el trabajo de plumas), *tlahcuilo* (los pintores) y *zuquichiuhqui* (los que hacen el arte del barro). Es importante decir que León-Portilla fue quien propuso el término *toltécatl*, que puede traducirse como “artista”, y alude tanto a la habilidad de hacer obras de extraordinaria belleza, como a la conciencia histórica de los mexicas, pues estos reconocían que antes que ellos existió la cultura tolteca y se asumían como sus herederos.

Sin duda, la aportación de León-Portilla es trascendental por situar la figura del “artista” y mencionar la posibilidad de que las obras de estos creadores deban verse con una óptica distinta a la occidental. Aunque no profundiza en este aspecto, da oportunidad a que investigadores con la misma preocupación lo retomen posteriormente.

Desde la antropología, para tener un acercamiento a las manifestaciones culturales de cualquier pueblo, ya sea del presente o del pasado, es fundamental entender la manera en que ese pueblo interpreta el mundo en el que

La cosmovisión es un amplio y diverso **cuerpo de conocimientos y de pensamiento sistemático**, acumulado, modificado y transmitido a través del tiempo, coherente y lógico, pero no homogéneo ni normativo.

vive. Un concepto que nos permite entender esta relación entre las personas y el mundo que les rodea es el de cosmovisión. Catharine Good (2015) explica que la cosmovisión es un amplio y diverso cuerpo de conocimientos y de pensamiento sistemático, acumulado, modificado y transmitido a través del tiempo, coherente y lógico, pero no homogéneo ni normativo. En ésta existen teorías del mundo natural, teorías económicas, teorías de la persona, entre otras, que permiten a los seres humanos entender y relacionarse con el mundo físico-material. En algunos contextos pueden dar las bases para los principios institucionales de la relación social y política, y tratar ampliamente las dimensiones filosóficas, religiosas y estéticas de la vida humana.

En este artículo no podemos profundizar sobre todos los aspectos que implicaba la cosmovisión mesoamericana, por lo que sólo que destacaré dos de ellos que me parecen relevantes para abordar el arte mesoamericano. Por una parte, es necesario entender desde la cosmovisión qué significaban los materiales y los objetos que se producían con esos materiales (esto lo abordaré a partir de las propuestas del historiador Alfredo López Austin), y, por otra parte, qué pudo haber implicado la producción misma del arte (esto lo analizaré desde las reflexiones de la antropóloga Inga

Clendinnen).

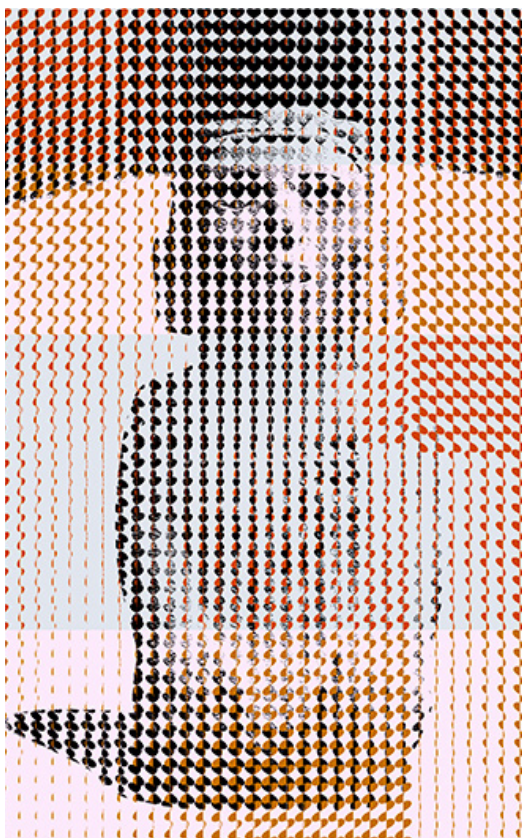
Es muy importante analizar qué pudo haber simbolizado una roca o la madera de un árbol, el barro, el oro, las diversas piedras como el jade, el cristal de roca, el alabastro, o cualquiera de los otros materiales que utilizaron los pueblos prehispánicos en sus obras. Necesariamente, debemos observar qué tipo de relación se establecía y qué significaban los materiales en la vida de estos pueblos. Si bien no podemos hablar de todos los sentidos y significados que comprendieron los materiales utilizados, es indispensable tener presente que seguramente tenían un significado muy distinto al que hoy tiene para nosotros y en la cultura en la que vivimos.

López Austin (2009) plantea¹ que, para varios pueblos mesoamericanos, el mundo habitado era producto de uno previo. En este primer mundo las deidades y los animales convivían, los animales eran personas y diferentes a como los conocemos hoy, en un mundo etéreo, y la existencia era eterna. Pero este mundo terminó cuando el sol decidió autosacrificarse y tomar su forma actual, los cuerpos de animales y las deidades se volvieron sólidos, se podían desgastar y morir; en este amanecer los animales y las deidades adoptaron la forma

¹ Sólo hago un resumen muy escueto de una amplia y compleja propuesta que el autor presenta en distintos artículos, entre ellos López Austin (2009) y López Austin (2015).

que tenían en ese momento. “El primer siglo fue el tiempo de la aventura, el tiempo del mito. El primer amanecer marcó su fin y arrancó con el siglo segundo, con el principio del mundo” (López Austin, 2009: 10). En este nuevo mundo las deidades adquirieron las más diversas formas, pero guardaron en su interior la divinidad, la sacralidad del primer mundo.

Las criaturas poseen distintos atributos. Este, y sólo este, es su hogar. Son entes complejos con personalidades propias en la más vasta diversidad de lo mundano: montes, piedras, aguas, vientos, fuegos, astros, árboles y plantas, animales, hombres, todos con una conciencia que remite al prodigioso momento de la creación. (López



Austin, 2009: 9).

Entonces, para los pueblos mesoamericanos los materiales que ya mencioné—como la roca o las diversas piedras, las maderas, los metales—no eran inertes y muertos, sino que poseían a lo divino en su interior, de alguna manera están vivos: “Todos están provistos de una interioridad divina que les proporciona percepción y sensibilidad, pensamiento, voluntad y poder de acción” (López Austin, 2009: 9). Pero, además, estas cualidades permanecen en los productos que surgen de ellos.

Y no sólo los mencionados son criaturas: se unen a la lista los seres que otras tradiciones llaman “artificiales”. En efecto, para el pensamiento mesoamericano lo creado por las manos del hombre alcanza el rango de las criaturas y posee conciencia, pues sus clases proceden de la distante salida prístina del sol. (López Austin, 2009: 9).

Estas cualidades de los materiales y los productos que de ellos se obtenían, marcan una diferencia sustancial con el arte de Occidente, es decir, es muy posible que muchas de las obras del llamado arte prehispánico no hayan sido concebidas como objetos inertes que adornan espacios, sino como un tipo de personas sagradas. En la etnografía contemporánea de varios pueblos indígenas de nuestro país se ha documentado una insistente personificación, esto es, algunos objetos son considerados personas que pueden tener emociones, voluntad y poder para hacer cosas, lo cual es especialmente notorio en el caso de instrumentos musicales (Acevedo, 2021: 9).

Desde otro enfoque, pero teniendo en

cuenta que los pueblos mesoamericanos tenían una percepción distinta a la nuestra, Inga Clendinnen (1998) destaca dos puntos valiosos a tener en cuenta al conocer el arte de los pueblos mesoamericanos y especialmente del pueblo mexica. A partir de la interpretación de un texto del siglo XVI, la autora plantea que el arte es una de las formas en como se muestra la visión del mundo de los mexicas y que en esta visión el proceso de construcción de la obra es tremendamente valioso en tanto es un transcurrir efímero. A continuación, trataré de exponer estos conceptos.

Con flores escribes, Dador de la vida,
con cantos das color,
con cantos sombreas,
a los que han de vivir en la tierra,

Después destruirás a águilas y tigres
sólo en tu libro de pinturas vivimos
aquí sobre la tierra².

Para Clendinnen este texto sugiere que “el mundo experimentado es un libro ilustrado, permanentemente cantado y pintado en existencia por el Dador de la Vida; que muere constantemente, que se renueva constantemente” (1998: 282), esto implica una postura ontológica en la que:

Lo que llamamos “naturaleza” es la creación de un arte sagrado. También lo son los arreglos humanos. En este mundo pintado los hombres no gozan de ninguna prioridad, ellos (igual que todo lo

demás) son ficciones, sus breves vidas formadas por un impulso estético divino [...] Nuestro mundo no es la medida de lo “real” sino una ficción, una cosa constantemente hecha y rehecha por el divino artesano, sus criaturas y cosas llamadas a una existencia transitoria a través de la pintura y el canto de un elaborado texto pictórico. (Clendinnen, 1998: 282).

Es así como el “arte” se vuelve una “búsqueda colectiva de lo real” que además, según Clendinnen, es un texto opaco y borroso para los ojos humanos. Los *amantecatl* (los que hacían el trabajo de plumas), los *zuquichihqui* (los que hacen el arte del barro), buscan acercarse al texto divino ejemplar, pero especialmente los *tlahcuilomeh* (los pintores) y los *cuicanimeh* (los que cantan), pues reproducen la acción divina de recrear la realidad. Pero además hay otro elemento valioso en el proceso de la creación del arte:

La transitoriedad, también se vuelve un indicador de lo sagrado cuando el divino artista “escribe con flores” y “colorea con cantares”. La fugaz

El ‘arte’ se vuelve una ‘búsqueda colectiva de lo real’.

² *Los Romances de los Señores de Nueva España*, fol. 9v-10r., trad. Miguel León-Portilla, en “Translating Amerindian Texts”, p. 119.

Un caso especial lo representan las esculturas, pues **la mayoría de las veces no son realistas**, y, entonces, habría que entender qué es lo que se captura, qué se fija.

belleza alude al mundo no visto de lo sagrado y lo perdurable. Por tanto las cosas frágiles y fugaces serán apreciadas precisamente porque son evanescentes, constantemente fluidas a lo largo de ese margen de brillo tenue de lo invisible y real. (Clendinnen, 1998: 285).

Ahora bien, estas dos características son para Clendinnen elementos básicos para interpretar distintas expresiones artísticas de los mexicas. Por ejemplo, a partir de estas apreciaciones plantea que el arte hecho con plumas, altamente valorado por varios pueblos mesoamericanos, era tal debido, entre otras cosas, a que las plumas eran un material mediador

entre lo visible y lo sagrado no visible, volviendo así visible lo invisible. Los mexicas llamaban a sus plumas y arte plumario máspreciado *Sombras de lo Sagrado*, las maravillosas proyecciones a este mundo opaco de luz, color y exquisita delicadeza del mundo de los dioses. (Clendinnen, 1998: 287).

De modo similar, los cantares eran formas estructuradas pero no estáticas, estaban en constante recreación, se destacaban por su fugaz belleza, pues el sonido es algo que está sólo presente en el momento de la ejecución, se desvanece en breve tiempo, y algunas veces son instrumento del mundo sagrado a través del cantor.

Muchos de los cantares son antifonales un diálogo entre el cantor y deidad en el que el dios mismo convocado por el cantar y el cantor “pinta” en el florido patio, cantando por la garganta humana con el artista humano convertido en su instrumento. (Clendinnen, 1998: 291).

Un caso especial lo representan las esculturas, pues la mayoría de las veces no son realistas, y, entonces, habría que entender qué es lo que se captura, qué se fija. En este punto, la interpretación resulta muy interesante, ya que se capturan —especialmente en el caso de esculturas de animales— dos cosas: la presencia efímera del objeto en el plano terrenal y al mismo tiempo sus cualidades sagradas,

objetos que se convierten en símbolos, median entre un mundo visible de imperfectas representaciones y el mundo no visible de lo inmutable [...] ese deseo de realizar la invariable forma original es lo que animaba el impulso mexica de modelar lo transitorio y lo significativo en piedra, sin importar la dificultad y el trabajo de la tarea (Clendinnen, 1998: 300).

Como hemos visto estos autores sugieren que en el llamado arte prehispánico está presente un concepto de dualidad, tanto en los materiales como en las obras creadas, es como si fueran a la vez dos entidades en una misma

materialidad; es decir, en una misma escultura, por ejemplo, están reunidas una entidad sagrada que vincula a ésta con otra realidad (la realidad verdadera según Clendinnen o el mundo previo a la salida del sol según López Austin) y, simultáneamente, esa pieza está cargada con lo transitorio y perecedero de esta realidad.

Teniendo claro que los materiales y la acción de producir lo que se ha llamado arte para los pueblos mesoamericanos, y especialmente para el pueblo mexica, es algo muy distinto a nuestras ideas y conceptos de arte, a continuación, mostraré algunas características de la creación artística que están presentes en los pueblos indígenas contemporáneos y que seguramente son parte de un largo proceso histórico que ha tenido continuidad.

Catharine Good (2010) observa otra perspectiva interesante del arte indígena, basada en su trabajo de campo en comunidades de origen nahua, de la región del Alto Balsas en el estado de Guerrero. Esta antropóloga plantea que:

La finalidad de la acción artística, estética o creativa en las culturas que estudiamos no es el bien material acabado; más bien es su uso dentro de procesos religiosos, sociales o económicos que tienen sus propias finalidades; los mejores ejemplos de este fenómeno se dan en el campo ritual o en las relaciones de intercambio. (Good, 2010: 24).

Good explica que para estos pueblos, en consonancia con Clendinnen y López Austin, los objetos o piezas de arte no son sólo objetos, pues explica que no están separados de la persona que los crea, sino que son el depósito

de la energía vital de la persona creadora, esta energía se denomina *chichahualiztli*:

En el caso de los nahuas del Alto Balsas, Guerrero, hay una relación estrecha entre la persona, el objeto y el contexto social de su transferencia; por eso los objetos en sí generan relaciones sociales. Los objetos tienen esta capacidad porque, de acuerdo con la lógica cultural local, la fuerza o energía vital de las personas se transmite y fluye cristalizando en los objetos que pueden ofrecer en prestaciones. (Good, 2010: 26).

También propone que los objetos son portadores de la historia y la memoria local, tanto



La finalidad de la acción artística, estética o creativa en las culturas que estudiamos no es el bien material acabado; más bien es **su uso dentro de procesos religiosos, sociales o económicos** que tienen sus propias finalidades.

en lo que se pudiera plasmar en ellos, como es el caso de las pinturas en papel amate que realizan las personas de la región del Alto Balsas, donde son cuidadosamente plasmados momentos significativos de la vida de esos pueblos, o en algunos otros casos, como es el de las imágenes de los santos, pues estos objetos “son depositarios de la memoria colectiva, permiten recordar quiénes han sido sus custodios y quiénes han patrocinado sus fiestas; de modo que son figuras centrales en los relatos fundacionales de los pueblos” (Good, 2010: 27).

Finalmente, para tener una visión distinta del llamado arte prehispánico, es necesario incorporar todas o algunas de las características mencionadas en este artículo. Se podría tratar entonces no de obras sino de objetos animados con voluntad propia, pues fueron creados con materiales que guardan a las divinidades en su interior y su elaboración reproduce constantemente la creación del mundo humano por parte de las divinidades, pero al mismo tiempo son portadoras de memoria e historia y de la energía vital de sus creadores.

Reflexiones finales

Durante el siglo XVIII, en Europa acontecieron movimientos intelectuales que dejaron profundas huellas en las ciencias y el arte, el

problema con estas nociones es que generaron una visión tremendamente etnocéntrica del conocimiento, es decir, la ciencia, la historia o el arte sólo podían pertenecer a la tradición intelectual occidental; de ahí que muchas otras formas de conocimiento fueran menospreciadas y calificadas de mitos, en el caso de la historia; de supersticiones, en el caso de la ciencia, y de artesanía o arte primitivo, en el caso del arte. Las características de la obra de arte emanada de estos momentos y entendida como una creación individual única, hecha con maestría técnica y dotada de extraordinaria belleza, no es muy útil en otros contextos culturales.

En el caso de los pueblos que habitaron lo que hoy es México se ha calificado como arte a distintos elementos que proceden de las regiones que conforman Mesoamérica y de los horizontes culturales a través de los cuales se ha periodizado la historia prehispánica. Es así como figurillas de barro, piezas de jade, hueso o concha, esculturas de barro o de roca en distintos formatos, códices, murales y cerámica han sido considerados arte; el papel que han jugado los soportes o los materiales que se emplearon en su manufactura han sido importantes en la medida que conservaron suficientemente bien formas y rasgos a través del tiempo, lo cual permite su estudio. Desde

la historia del arte se han identificado distintos estilos y temáticas, y destacan la forma, los rasgos, las texturas; sin embargo, este tipo de apreciaciones no nos permiten conocer por qué estas obras tomaban esas formas o qué podían representar.

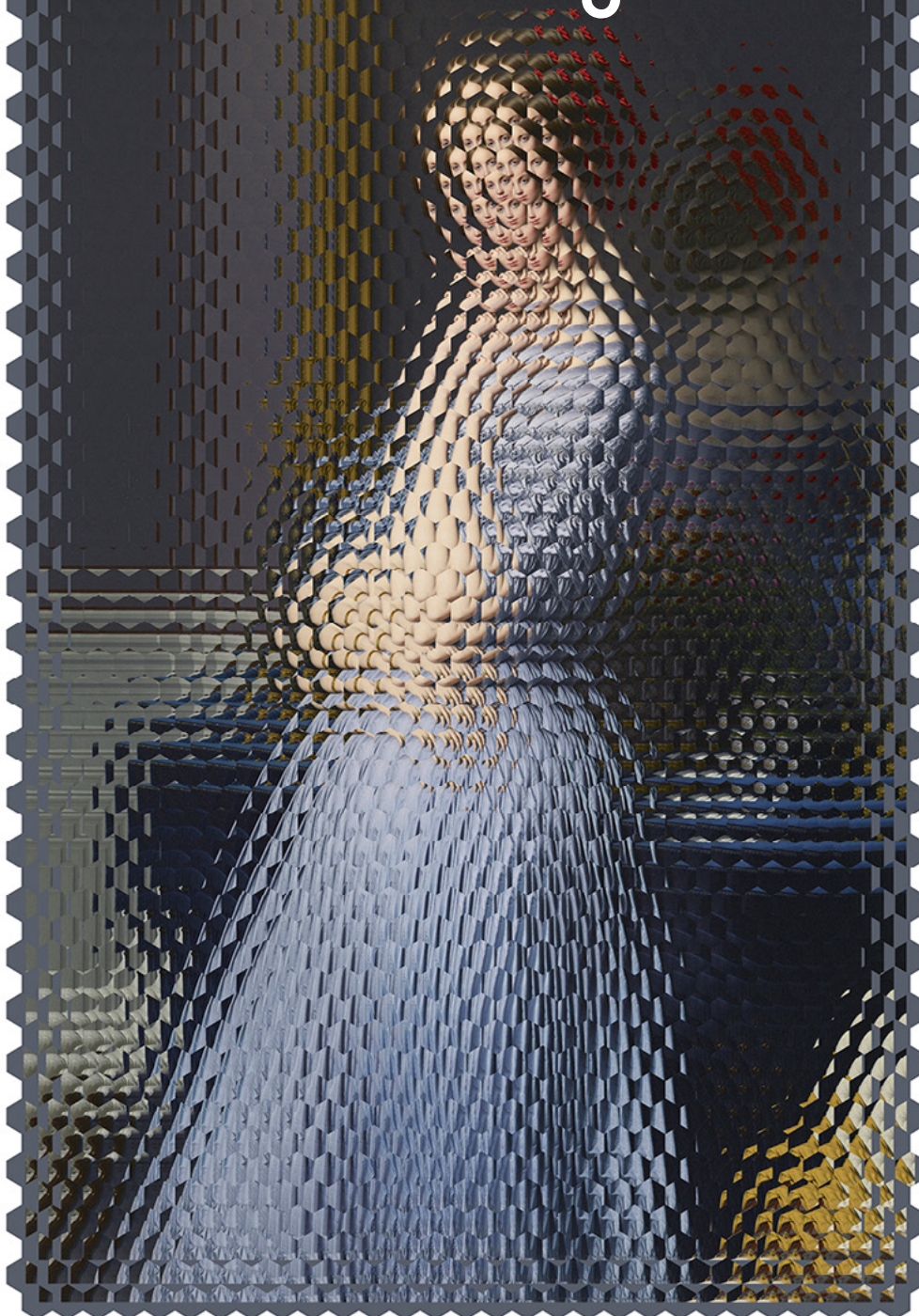
Por lo que propongo necesario entender el arte de manera amplia, como una construcción social que se experimenta a partir de contextos culturales específicos pues, como advierte Catharine Good (2010), lo que es llamado arte ha implicado la universalización de la categoría y de los objetos, dejando fuera otras manifestaciones que fueron y son creadas en un contexto cultural distinto del que procede esta categoría. “El arte” en su concepción ortodoxa es una construcción cultural occidental, que emerge de un momento histórico, económico y social muy específico, pero que no existe como concepto en otras culturas.

A lo largo de este artículo se han planteado otras posibilidades para entender el arte prehispánico, procuré mostrar que ni los materiales ni la manufactura de los objetos y las propiedades de estos son similares a lo que acontece en el arte occidental; por tanto, es necesario repensar estas características cuando nos referimos a las piezas creadas antes de la invasión hispana y así acercarnos a los valores y las lógicas de creación cultural desde otras ópticas.

Referencias

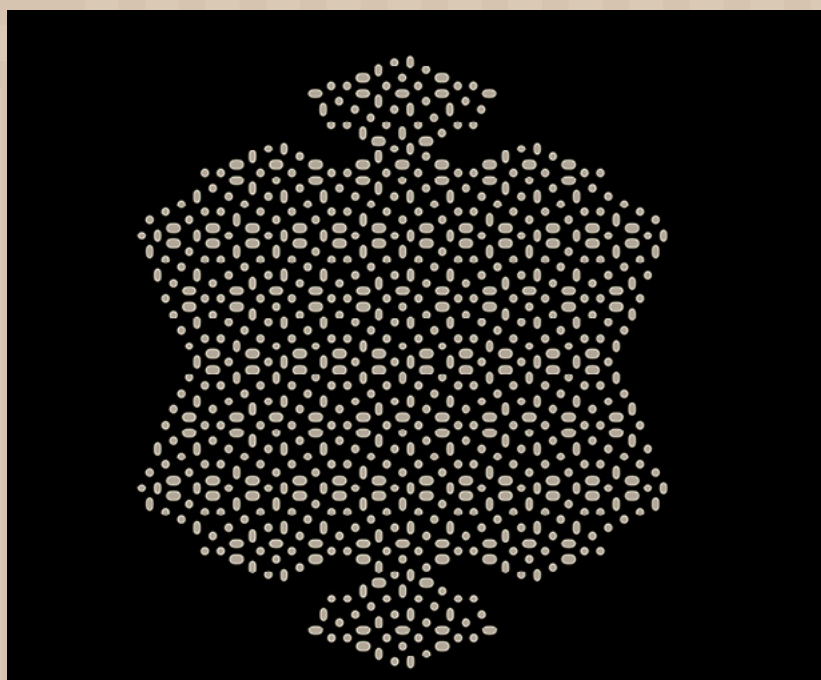
- Acevedo Martínez, V. (julio-diciembre, 2021). Aportaciones metodológicas para estudio de la música prehispánica en la obra de Thomas Stanford. *Antropología Americana*, 6 (12), pp.151-165.
- Clendinnen, I. (1998). *Los aztecas: una interpretación*. México: Nueva Imagen.
- Good, C. (2010). Expresión estética y reproducción cultural entre indígenas mexicanos. Problemas teórico-metodológicos para el estudio del arte. En E. Araiza (ed.), *Las artes del ritual: nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*. [pp. 22-33]. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- (2015). Las cosmovisiones, la historia y la tradición intelectual en Mesoamérica. En A. Gámez Espinosa y A. López Austin (coords.), *Cosmovisión mesoamericana. Reflexiones, polémicas y etnografías*. [pp. 139-160]. México: Fideicomiso Historia de las Américas-Colmex-FCE-BUAP.
- León-Portilla, M. (1974). *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. México: IIH/UNAM.
- León-Portilla, M. (trad.) (s/f). Los Romances de los Señores de Nueva España, fol. 9v-10r. En *Translating Amerindian Texts*. Austin: Universidad de Texas en Austin-Benson Latin American Collection.
- López Austin, A. (mayo-agosto, 2009). El dios en el cuerpo. *Dimensión Antropológica*. 46 (16), pp. 7-45.
- (2015). Sobre el concepto de cosmovisión. En A. Gámez Espinosa y A. López Austin (coords.), *Cosmovisión mesoamericana. Reflexiones, polémicas y etnografías*. [pp. 17-51]. México: Fideicomiso Historia de las Américas-Colmex-FCE-BUAP.
- López Austin, A. y López Luján, L. (2014). *El pasado indígena*. México: Colmex-FCE.

Fabián Ugalde





Fabián Ugalde nació en Querétaro (1967). Es egresado de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL).

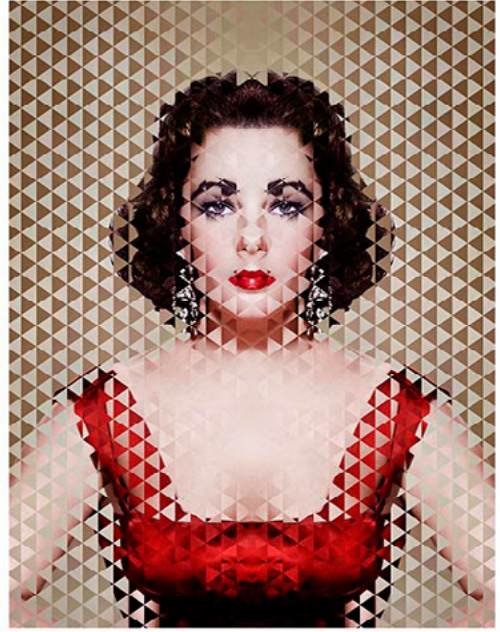




Ha sido miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte en tres ocasiones, además, ha recibido diversos reconocimientos a lo largo de su trayectoria artística como el primer premio de adquisición en la X Bienal de Pintura Rufino Tamayo (2000), el primer premio de adquisición en Salón de Octubre (2000), la Beca de la Pollock-Krasner Foundation (2001) y el primer premio de adquisición en la 3ª Bienal Nacional de Arte Lumen (2018).

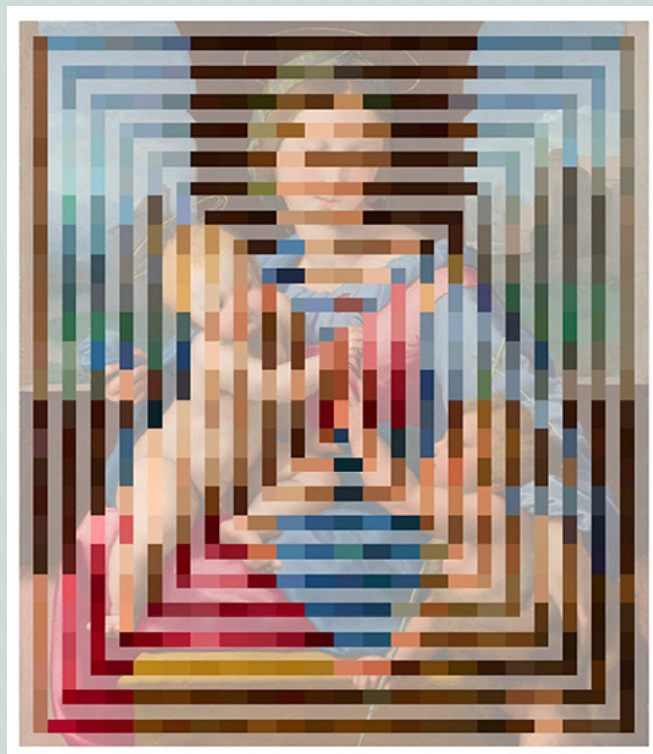
Desde 1998, la obra de Ugalde ha sido exhibida en un gran número de museos y galerías tanto en México como en el extranjero.





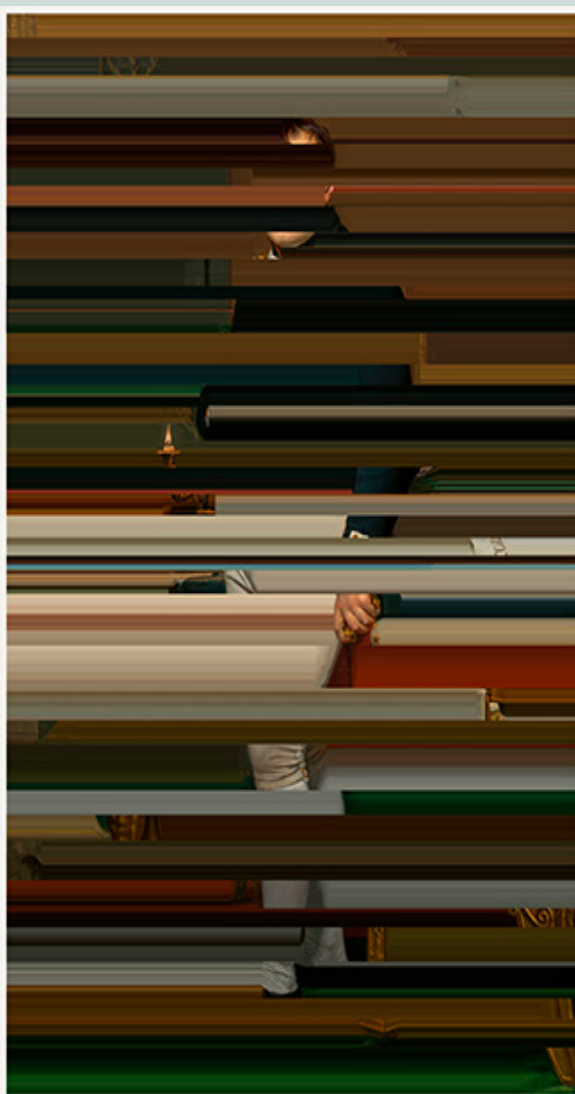


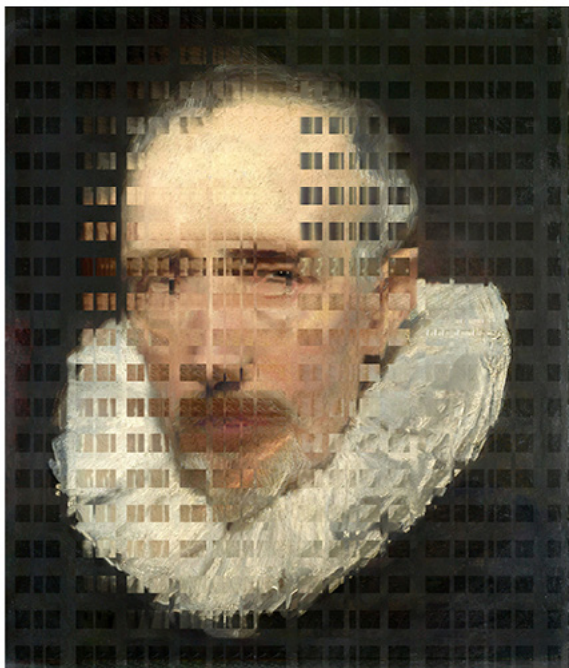
Algunas de sus exposiciones individuales son: *Esperando un Final Feliz*, Camac Art Centre (Champagne, Francia, 2001); *Fabián Ugalde*, Cité Internationale des Arts (París, Francia, 2003); *FIRE*, SCOPE Art Fair (Nueva York, Estados Unidos, 2005); *Four Seasons*, Centro de las Artes, Parque Fundidora (Monterrey, México, 2011); *ART VS ART*, Museo de la Ciudad de Querétaro (Querétaro, México, 2012); *Focus*, Galerie LeRoyer (Montreal, Canadá, 2021).





Respecto a exposiciones colectivas, ha participado en: *MesoAmérica: Oscilaciones y Artificios*, Centro Atlántico de Arte Moderno (Gran Canaria, España); *Comic Release: Negotiating Identity for a New Generation*, Purnell Center for the Arts (Pittsburgh, Estados Unidos, 2003); *Contemporary Arts Center* (Nueva Orleans, Estados Unidos, 2003); *Mexican Report*, Blue Start Art Space (San Antonio, Estados Unidos, 2005); *X Bienal de Monterrey Femsá*, Museo de Arte Contemporáneo Marco (Monterrey, México, 2012); *Arte Vivo*, Museo de Arte Moderno (Ciudad de México, México, 2019); *Fiat lux*, Museo de Arte Contemporáneo Querétaro (Querétaro, México, 2020); entre muchas otras.





El trabajo de Fabián Ugalde forma parte de colecciones públicas de distintos museos, entre ellos, el Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, el Museo de la Ciudad de Querétaro, el Museo de la Cancillería, el Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, el Museo Universitario Arte Contemporáneo y el Camac Art Centre.



Apuntes sobre el arte y la industria cultural en el pensamiento de Adorno

Adriana Mendoza Chávez
adriana_mendozzaa@hotmail.com

**Lectures notes on art and culture
industry in Adorno's philosophy**

Resumen

El presente trabajo muestra la visión de Theodor Adorno y Max Horkheimer sobre la industria cultural, ante la cual, Adorno insistirá en la continuidad del arte aurático como el de Arnold Schönberg, quien exponía en sus obras ciertas características que impedían su asimilación por parte del sistema capitalista y de las masas. Ante esto, el viraje es hacia un posicionamiento que no se rinda ante el enfoque capitalista, pero tampoco adopte los planteamientos adornianos de manera absoluta.

Palabras clave: industria cultural, arte aurático, reproducción técnica, Schönberg, dodecafonismo.

Abstract

The following essay refers to Adorno and Horkheimer's cultural industry thoughts, in which Adorno defends auratic art continuity such as Arnold Schönberg's music. The musician's works have specific characteristics that exclude them from capitalism assimilation and the masses' attention. In response, we think of a turning point that does not surrender to capitalism, but neither accepts Adorno's views in an absolute way.

Keywords: Cultural industry, auratic art, technological reproduction, Schönberg, dodecaphonism.



Adriana Mendoza Chávez

Es licenciada en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras (FFYL) por la UNAM y maestra en Musicología por la Facultad de Música (FM) de la UNAM y licenciada en Música con especialidad en violonchelo por la Escuela de Música Vida y Movimiento.

Recibido: 20 de septiembre de 2021

Aprobado: 29 de octubre de 2021


La razón, la cabeza nos dice: “¡nada!”, la imaginación, el corazón, nos dice: “¡todo!” y entre nada y todo, fundiéndonos el todo y la nada en nosotros [...]

Miguel de Unamuno

Al pensar en las bondades del desarrollo tecnológico de finales del siglo XIX y durante el siglo XX, encontramos una de las visiones más significativas sobre la relación entre los medios de reproducción emergentes y el arte. Se trata de las consideraciones realizadas por el filósofo alemán de origen judío Walter Benjamin, quien sostenía que el arte de la época se encontraba en una transformación que lo conducía de un estadio aurático accesible para unos cuantos, a uno profano que garantizaba la amplificación de su exhibición para llegar a las mayorías. Como bien apunta Bolívar Echeverría (2009), al suscitarse el descenso del culto manifiesto por las obras de arte, éste comenzaba “a desvanecerse como arte independiente o puro, viéndose entregado (...) a una experiencia de una vida social recién en formación que [integraba y difundía] en sí la experiencia estética que él es capaz de suscitar” (Echeverría, párr. 21).

En este sentido, la emancipación del arte en la época de las vanguardias o del arte moderno, la erigía menos aurática y de fácil acceso para las mayorías, a quienes Benjamin consideraba “un nuevo tipo de masas humanas (...) que se resocializan a partir de la propuesta práctica espontánea del ‘proletariado consciente de clase’, es decir, de los trabajadores rebeldes a la socialización impuesta por la economía capitalista” (Echeverría, 2009). Es así como el autor de *La obra*

La inquietud ante la muerte provoca en la humanidad un *anhelo de inmortalidad*.



de arte en la época de su reproductibilidad técnica confería a las masas “una nueva percepción o sensibilidad que [traía] consigo ante todo la decadencia del aura” (Echeverría, párr. 28). El arte abandonaba, pues, toda pretensión de solemnidad y toda exigencia de concentración y atención acuciante por parte del espectador.

Frente a estos señalamientos, Theodor Adorno junto con Max Horkheimer van a señalar que las masas o mayorías a las que refiere Benjamin, más que ser conscientes de su sometimiento al sistema capitalista como consecuencia de la industria cultural, la cual echa mano de los medios tecnológicos para la conversión del arte y la cultura en mercancía, se encuentran manipulados por la serie de ideas, percepciones y puntos de vista que envuelven los productos de dicha industria obedientes a los intereses del capital.

En este tenor, el presente trabajo aborda el posicionamiento adorniano en torno a la reproductibilidad técnica de las obras de arte junto con su crítica a la llamada industria cultural, a la cual parece no convenir un arte aurático o arte serio como el creado (de acuerdo con Adorno), por el compositor austriaco Arnold Schönberg. Con esto, veremos, el filósofo alemán presentaba su defensa frente a dicha industria al destacar la forma, técnica y materia que configuraban las obras de dicho compositor, las cuales imposibilitaban el acceso de las masas a éstas. Finalmente, con todo lo expuesto, el viraje hacia un planteamiento que no se asiente ni en los propósitos de la industria cultural, ni en los planteamientos del propio Adorno, puede vislumbrarse.

I

La noción de industria cultural fue planteada por Theodor Adorno y Max Horkheimer en su ensayo “La industria cultural”, contenido en la obra *Dialéctica de la Ilustración* (1947). Dicha expresión hace referencia al cine, la radio y las revistas como medios que constituían un sistema que conformaba un negocio que servía de ideología para “legitimar la porquería que [producían] deliberadamente. Se [autodefinían] como industrias” (p. 166). Tales industrias abarcaban, entre otros ámbitos, el cultural. En este sentido, dicha noción podría definirse concretamente como “la manipulación de las conciencias practicada por los medios de comunicación” (Abbagnano, 2007), o como “la explotación sistemática y programada de los ‘bienes culturales’ con fines comerciales” (Jiménez, 2001: 72). Además, hay que señalar que la categoría de industria cultural hace alusión al pensamiento de Walter Benjamin con respecto a la pérdida del *aura*¹ en el arte, la cual ocurría en el momento en que determinada obra era susceptible de ser reproducida técnicamente para su acceso y consumo masivo.

El aura a la que refería Benjamin era aquella que envolvía al arte como algo único, singular y lejano al que debía rendirse culto y al que no

¹ La pérdida del *aura* es la pérdida de la singularidad de una obra de arte a la que se trata como si se le rindiere culto. Esta pérdida obedece, según Benjamin, a la reproducción técnica de la obra en cuestión, lo cual ocasiona su desgaste y pérdida de aura o autenticidad.



El arte reproducido era ya propiedad del capital cuyo objetivo era la **enajenación de los individuos** que no mostraban identidad ni autonomía en su supuesta elección artística.

cualquiera podía acceder. Lo aurático de una obra, según Bolívar Echeverría (2009):

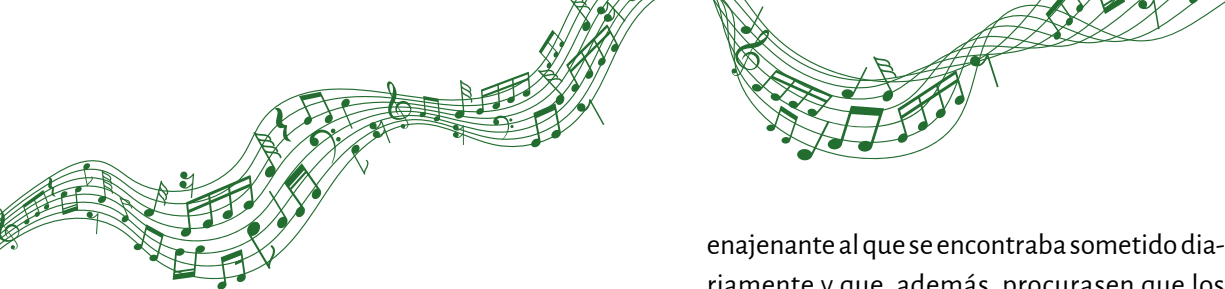
se muestra en el carácter irrepetible y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso de ella reside en que fue el lugar en el que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural [...] la obra de arte aurática solo puede ser una obra auténtica; no admite copia alguna de sí misma. Toda reproducción de ella es una profanación (párr. 18).

En este sentido, la reproductibilidad de las obras de arte era algo inaceptable para Adorno, ya que esto significaba asumir que el arte se encontraba en manos del capitalismo, cuya apuesta era servirse de los medios tecnológicos para presentar un arte acríptico que apelara al mero entretenimiento y que, a la vez, configurara gustos y elecciones artísticas en sus consumidores. El arte, al ser susceptible de reproducción, era un continuador de lo que acaecía en el terreno capitalista, en el que la base técnica del proceso de trabajo mantenía “las estrategias técnicas de las sociedades arcaicas –dirigidas todas ellas a responder a la hostilidad de la naturaleza mediante la conquista y el sometimiento de la misma” (Echeverría: párr. 31). Ante esto, el filósofo alemán consideraba que el arte reproducido era ya propiedad del

capital cuyo objetivo era la enajenación de los individuos que no mostraban identidad ni autonomía en su supuesta elección artística, misma que presentaba lo que el espectador esperaba y no lo que el arte debía perseguir, esto es, la emancipación frente al sistema.

Para el consumidor no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el esquematismo de la producción [...] No sólo se mantienen cíclicamente los tipos de canciones de moda, de estrellas y operetas como entidades invariables; el mismo contenido específico del espectáculo, lo aparentemente variable, es deducido de ellos. Los detalles se hacen fungibles. La breve sucesión de intervalos que ha resultado eficaz en una canción exitosa, el fracaso pasajero del héroe que éste sabe aceptar deportivamente, los saludables golpes que la amada recibe de las robustas manos del galán, los rudos modales de éste con la heredera pervertida son, como todos los detalles, clichés hechos para usar a placer aquí y allí, enteramente definidos cada vez por el objetivo que se le asigna en el esquema. (Adorno, 1988: 170).

Es desde este punto que Adorno va a decantarse por un arte que saliera de los parámetros y estereotipos dados, lo cual implicaba el reconocimiento de obras originales y transgresoras que liberaran al individuo del sistema mercantil empujándolo hacia la alteridad, hacia un



mundo no institucionalizado ni arropado por la industria fincada sobre tradiciones hegemónicamente incuestionables. De esta forma, Adorno destaca la música vanguardista de Arnold Schönberg tomándola como una forma de resistencia ante el ámbito capitalista que amenazaba los lugares comunes ofrecidos por la industria en la que el entretenimiento y la diversión conducían al placer momentáneo —piénsese en cierto tipo de música que produce sentimientos ya esperados por los oyentes, o considérese el caso del cine hollywoodense en el que, en su mayoría, se presentan historias y personajes estereotipados que cautivan a sus espectadores—. “La técnica de la industria cultural ha llegado sólo a la igualación y a la producción en serie, sacrificando aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social” (Horkheimer y Adorno, 1988: 1).

De esta forma, la industria cultural determinaba los criterios para la creación artística estandarizando: el arte y la cultura, propiciando que el arte perdiera su capacidad autónoma para sorprender y liberar del sistema hegemónico. El arte, por tanto, se encontraba secuestrado y sostenido por los medios tecnológicos; el cine y la radio, en su momento, volvían “a todos por igual escuchas, para remitirlos autoritariamente a los programas por completo iguales de las diversas estaciones” (Horkheimer y Adorno, 1988: 2). En este tenor, el capitalismo, al hacer un uso instrumental de las tecnologías, se adueñaba de la cultura y el arte ideando productos que atrajeran a un público que necesitaba distraerse del trabajo

enajenante al que se encontraba sometido diariamente y que, además, procurasen que los individuos no pensarán por sí mismos. “El espectador no debe trabajar con su propia cabeza: toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada” (Horkheimer y Adorno, 1988: 10). Esta distracción, además, era redituable para dicho sistema, ya que el trabajador devolvía a la industria el dinero de sus jornadas laborales al pagar por ser partícipe de los espectáculos ofrecidos.

II

Frente a este panorama, Adorno se ancla en lo que considera arte serio o, recordando a Benjamin, arte aurático, el cual escapa del trato mercantil y del fácil deleite del público masivo alejándose o abandonando, en el caso musical, la “música ligera en la que el oído preparado puede adivinar la continuación desde los primeros compases y sentirse feliz” (Horkheimer y Adorno, 1988: 3-4). El también crítico musical, por tanto, se detiene en la música vanguardista de Arnold Schönberg (1874-1951) que difícilmente podía ser un producto de consumo descomunal.

La música de Schönberg precisaba de un conocimiento musical previo —como lo tenía el propio Adorno— para ser escuchada. Se trataba de una música que pensaba, de un “arte serio [que] se ha negado a aquellos para quienes la necesidad y la presión del sistema convierten a la seriedad en una burla” (Horkheimer y Adorno, 1988: 9). La obra schönbergiana abandonaba la tradición tonal de los últimos tres siglos para encomendarse a otra organización

El aura a la que refería Benjamin era aquella que envolvía al **arte como algo único, singular y lejano** al que debía rendirse culto y al que no cualquiera podía acceder.

musical que pudiera ser valorada por gente capacitada. La música modernista de Schönberg replanteaba el lenguaje de la música sin negar su pasado; así, en sus *Tres piezas para piano, op. 11* (1909),

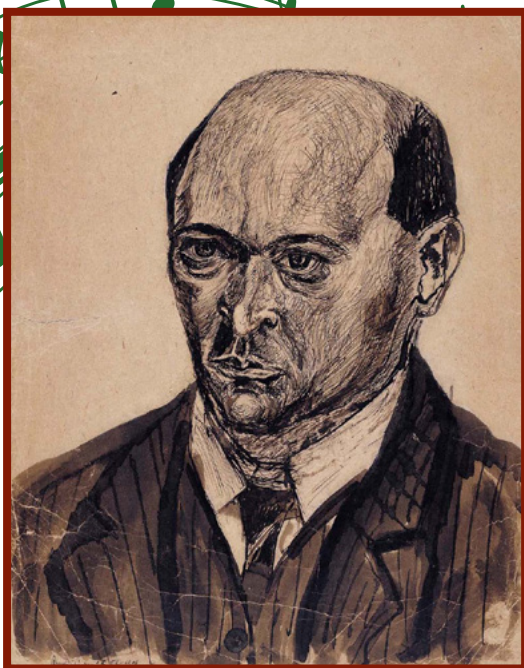
los dos primeros movimientos conservan muchos rasgos temáticos y formales tradicionales [...] [pero] el tercer movimiento tiraba por la borda los presupuestos tradicionales de cómo tenía que funcionar la música [...] No hay temas ni melodías en el sentido tradicional, y hay muy pocas repeticiones de cualquier tipo que puedan usar los oyentes para orientarse. Lo más perturbador es el lenguaje armónico fuertemente disonante de Schönberg, que prescinde de cualquier centro tonal y de cualquier sensación de resolución. (Horkheimer y Adorno, 1988: 54-55).

Tenemos, pues, que la tonalidad no figuraba más y la armonía, es decir, los acordes utilizados hasta el momento, ya no eran de tres o cuatro notas; Schönberg presentaba hasta diez notas en un único acorde, lo cual conducía a disonancias constantes que generaban atonalidad o lo que el músico austriaco llamaba *pantonalidad*, comprendida como aquello “que incluyese todo”, de este modo, “usaba la frase ‘emancipación de la disonancia’, creyendo que la riqueza de la serie armónica muestra que las disonancias son sólo consonancias más lejanas y no algo categóricamente diferente”

(Horkheimer y Adorno, 1988: 56). Estos cambios y la incesante examinación y prácticas realizadas por el artista durante este primer periodo “atonal” pueden apreciarse, a su vez, en otras obras como el *Segundo Cuarteto de cuerda op. 10* o las *Cinco piezas orquestales op. 16*, las cuales permitían al compositor ir desarrollando lo que más adelante se conocería como el método dodecafónico.

El autor de *Filosofía de la nueva música* hallaba en las obras de Schönberg la demolición de los preceptos imperantes que concedían plena autoridad a la tonalidad y sus reglas armónicas: “en toda la música tradicional se introducen elementos preestablecidos y sedimentados en fórmulas como si fueran la necesidad inquebrantable (...) A ello se opone la nueva música” (Adorno, 2003: 43). El compositor de la Segunda Escuela de Viena se percataba de que la tonalidad no era algo inviolable o plenamente acotado, por ello la repensó explorando y proponiendo alternativas que condujeran a una nueva experiencia auditiva.

con la liberación del material ha aumentado la posibilidad de dominarlo técnicamente. Es como si la música hubiera escapado a la última presunta coerción natural que su material ejerce y pudiera disponer de él libre, consciente y perspicazmente. Con los sonidos, el compositor se ha emancipado (Adorno, 2003: 53).



Al percatarse de los límites del sistema tonal e indagando en el terreno de la atonalidad fue que el compositor austriaco arribó al dodecafonismo² en tanto nueva forma musical. Ahora, la armonía por cuartas llevaba hacia un acorde que abarcaba los doce sonidos de la escala cromática o los doce sonidos dispuestos en una serie³. Lo que hay que tener claro, según Adorno, es que el dodecafonismo no era ya una técnica de composición, “más bien se lo puede comparar con una ordenación de los colores en la paleta que con el pintar la imagen” (Adorno,

2 Método que hace uso de las doce notas que conocemos—do, do#, re, re#, mi, fa, fa#, sol, sol#, la, la#, si—para componer. “El principio más importante del método de Schönberg es que cada pieza está basada en una única ordenación de las doce notas cromáticas, a la que llamaba ‘serie’ [...] La ordenación de la serie también produce una secuencia de intervalos que da a cada serie su sonido particular y su potencial compositivo” (Auner, 2017: 159).

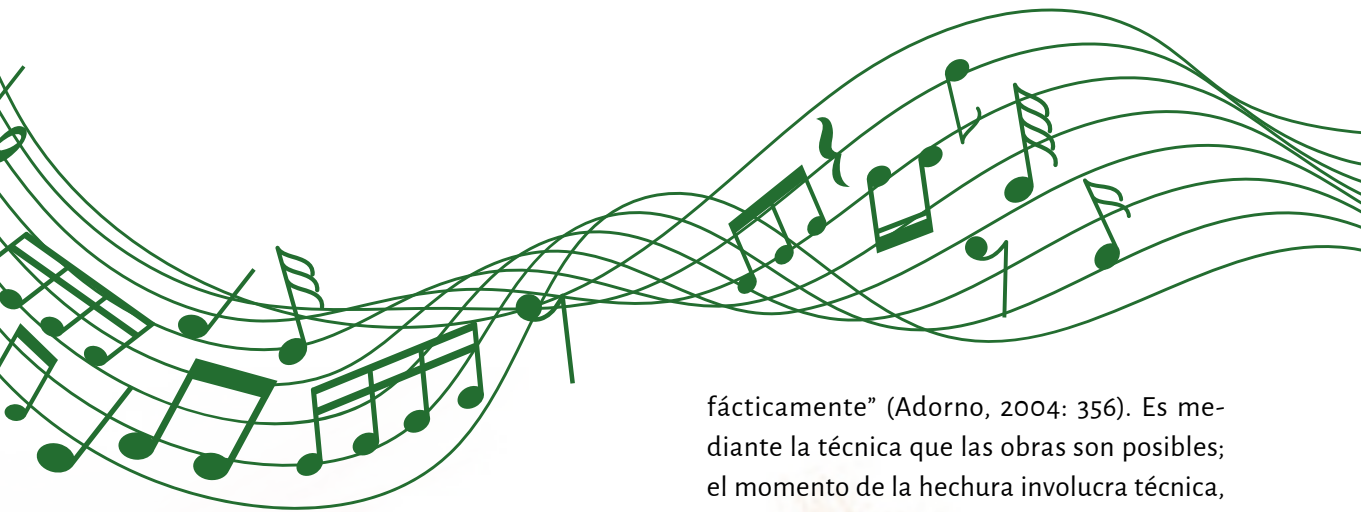
3 A saber: do, fa, si bemol, mi bemol, la bemol, re bemol, sol bemol, si, mi, la, re, sol.

2003: 60). Y es que no se trata de tomar el rol de dictador que ejercía la tonalidad o de señalar nuevas reglas: no hay algo preestablecido que apunte cómo debe conducirse un compositor. Para Adorno, Schönberg deja de lado, más no olvidado, el lenguaje musical que había nutrido a compositores previos tornándolo en otra cosa, en atonalidad, y, posteriormente, en dodecafonismo. Es en este sentido que la música de Schönberg resultaba un estandarte crítico frente a la industria cultural.

De manera formal, a partir de la obra *Pierrot lunaire* (1912) daba inicio una nueva época para la música en la que la tonalidad era rebasada. Fue hasta 1923 que Schönberg develaba a sus alumnos el novedoso método y componía su primera obra totalmente dodecafónica: la *Suite para piano op. 25* (1923), a la que seguirían el *Quinteto para viento madera Op. 26* (1924), la *Suite para siete instrumentos* (1926), el *Tercer Cuarteto de cuerda* (1927) y *Pieza para piano, op. 33a* (1929), ésta última ha sido de las más analizadas como parte del desarrollo dodecafónico.

Además de haberse detenido en la música de Schönberg por el vanguardismo que la sustraña de las mayorías, Adorno consideraba ciertos componentes o factores que hacían de esta música, y de otras⁴, un arte serio: la *forma* que

4 Adorno no sólo se detuvo en la figura de Schönberg, también trabajó en torno a la música de otros compositores europeos como Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Gustav Mahler, por mencionar algunos, como parte fundamental de



aglutinaba *técnica y materia*. La primera, según Adorno, es la que permite que el arte conserve su diferencia frente a lo que la industria cultural acoge y exige, en ésta interviene lo artístico y lo no artístico entendidos como la relación negativa que el artista mantiene con la realidad. El creador no tiene autonomía debido a los límites impuestos por el sistema mercantil que desea una homogeneización en todos los ámbitos, incluido el artístico. Por esto debe cuestionar lo dado y aventurarse hacia la alteridad, contraponiéndose a lo identitario y apuntalar hacia otra cosa. El arte debe ser pensado como aquello que rompe con lo repetitivo, que lucha contra una industria que persigue el mero consumo.

Además de cobijar lo autónomo y lo distinto, la forma, como ya mencionamos, engloba técnica y materia. Para el autor de *Teoría estética*, estos elementos contribuyen a la concreción de la forma. La técnica objetiva la obra y “se encarga de que la obra de arte sea más que un aglomerado de lo que está presente

fácticamente” (Adorno, 2004: 356). Es mediante la técnica que las obras son posibles; el momento de la hechura involucra técnica, una que va más allá de lo instrumental y que reconcilia a la obra con la técnica. La materia, por su parte, permite la consolidación de la forma sin ser maltratada o explotada para fines mercantiles.

La técnica tiene carácter clave para el conocimiento del arte; sólo ella lleva a la reflexión al interior de las obras; por supuesto, solo a quien hable su idioma [...] La técnica es la figura determinable del enigma en las obras de arte, racional y no conceptual a la vez. La técnica permite el juicio en la zona de lo que no tiene juicio. Ciertamente, las cuestiones técnicas de las obras de arte se complican infinitamente y no se pueden resolver con una sentencia. Pero son decidibles de manera inmanente [...] la técnica de una obra está constituida por sus problemas, por la tarea aporética que la obra se plantea objetivamente. Solo en ella se puede comprender qué es la técnica de una obra, si basta o no, igual que a la inversa el problema objetivo de la obra solo se puede inferir de su complejidad técnica. Así como una obra no se puede comprender sin comprender su técnica, ésta tampoco se puede comprender sin comprender la obra. (Adorno, 2004: 352-353).

la *nueva música* occidental. La música de todos estos compositores mostraba, de acuerdo con el también pianista, una autonomía ligada con lo que entendía por *forma* y que era parte constitutiva del arte serio.



A este respecto, la forma, la técnica y la materia posibilitan la conformación de una realidad desconocida que no estandariza gustos, ni afianza lo artístico y cultural convirtiéndolo en entretenimiento. El arte debe ser crítico y alternativo, aurático, lo cual lo mantenga alejado de lo idéntico consumible mostrando autonomía y resistencia frente al sistema capitalista unidimensional y estrecho. Todo lo que no poseyera aura u originalidad era industria cultural⁵ para Theodor Adorno.

En este tenor, en la historia del arte vemos cómo las formas cambian, pero, de acuerdo con el también sociólogo, sólo se modifican a partir de la crítica a otras formas ya existentes y heredadas por el artista, que no parte de cero, pero que sí escapa de los prototipos asimilados. Para Adorno, el arte no sería tal si estuviera al servicio del mercado y, por tanto, del gusto de las mayorías. El arte es tal sólo cuando genera otro mundo: cuando hace posible lo imposible.

III

Como hemos visto hasta aquí, para nuestro filósofo no hay matices, las obras se sitúan en un rubro o en otro. Por un lado, encontramos el arte subversivo que rompe con tradiciones y estándares apostando por un lenguaje

vanguardista, y, por otro, está el arte que se mantiene al servicio de la industria cultural. De acuerdo con esto, sería fundamental preguntarse si es posible etiquetar, por ejemplo, la música de Beethoven en un solo polo, ya que, por una parte, la programación constante de algunas de sus obras la colocan dentro de la industria cultural que la vuelve accesible y esperada por las mayorías y, por otra parte, la capacidad y osadía de inaugurar con su obra otro mundo musical como lo fue el del periodo romántico, hizo patente una nueva forma de arte similar a la que Adorno defiende.

Ante tales cuestiones, nos encontramos con una disyuntiva que inserta al arte dentro o fuera de la industria cultural. Lo que tendríamos que reflexionar en aras de no insistir en tal distinción es en cómo dar un giro a los cometidos de las fuerzas productivas y a las nuevas tecnologías que condicionan la industria cultural para, entonces, erigir la cultura y el arte no como meras distracciones, sino como figuras críticas del capitalismo que se valieran de los medios que éste utiliza. Con esto se intentaría que el arte no fuera una mera distracción para las masas, sino que tuviera un papel educativo y crítico con respecto al sistema capitalista. Pensemos en las bondades de la radio, de los dispositivos que reproducen música, de la televisión y, ahora, de las redes sociales; al escuchar una grabación a través de un disco, en la radio o en el celular, es posible acceder a un tipo de experiencia que, claro, no es la experiencia de una sala de concierto⁶ (como defendería

⁵ Para Adorno, la exclusión de músicas no eurocéntricas obedece a su inserción en la lógica capitalista que envuelve a las masas. Véanse *Sobre el jazz* (1937) y *Moda sin tiempo. Sobre el jazz* (1955).

⁶ Véanse los capítulos III y IV en *Escritos musicales V*, de Theodor Adorno.



Adorno), pero permite escuchar música en el momento y lugar deseado o menos imaginado, lo cual pluraliza la escucha permitiendo que llegue a más oídos de los que caben en una sala de concierto, y conduce al despliegue de diversas experiencias aurales.

El planteamiento anterior podría afianzarse en lo que el filósofo Bolívar Echeverría planteó como *ethos barroco*, que acaecía a partir de la crisis civilizatoria en que devino el proyecto de modernidad, a saber, el proyecto capitalista “que se fue afirmando convertido en un esquema operativo capaz de adaptarse a cualquier substancia cultural y dueño de una vigencia y una efectividad históricas aparentemente incuestionables” (1994: 69). En este sentido, Echeverría piensa en la posibilidad de una modernidad alternativa o poscapitalista que deje de lado, en la medida de lo posible, el dispositivo capitalista de producción y consumo examinando la vigencia histórica del *ethos barroco*, el cual

puede ser visto como un principio de construcción de la vida. Es un comportamiento que intenta hacer vivible lo invivable; una especie de actualización de una estrategia destinada a disolver, ya que no a solucionar, una forma específica de la contradicción que constituye a la condición humana: la que viene de ser siempre la forma de una sustancia previa o “inferior” (en última instancia animal) que al posibilitarle su expresión, debe sin embargo reprimirla. (Echeverría, 1994: 71).

El filósofo ecuatoriano-mexicano apelaba por la disolución de esa contradicción aceptando que la realidad capitalista es un hecho histórico inevitable que se convierte en una segunda naturaleza⁷, pero, lo que podría cambiar, es la forma de vivir dentro del capitalismo. El *ethos barroco* refiere a “la manera de interiorizar al capitalismo en la espontaneidad de la vida cotidiana” (Echeverría, 1994: 73), es decir, no acepta el hecho capitalista, pero tampoco se suma a él. Se trata de llevar al capitalismo por otro rumbo, ya que, si bien no se le rebela, sí presenta su inconformidad al estar consciente de su lógica voraz buscando otras formas de vivir en éste.

Sabiendo que el sistema capitalista hace imposible la felicidad humana trata de alcanzarla, aunque sea por algunos momentos. Vive lo invivable no a partir de la negación de que es invivable sino justamente a partir de su reconocimiento. Jugando con la imposibilidad del goce intenta de realizarlo en espacios escondidos y espontáneos (Echeverría, 1994: 58).

Con esto presente, podemos decir que el dominio de la industria cultural y su razonamiento capitalista no tendría por qué ser absoluto. Es decir, la presencia abrumadora de ciertas manifestaciones artísticas para el entretenimiento e ideologización de las masas

⁷ Esta segunda naturaleza tiene que ver con rebasar el campo ideológico existente introduciéndonos en eso que Bolívar llama *ethos*, ya que esa ideología es más que un discurso, es algo tan potente que va modelando los cuerpos mismos, y es ahí cuando aparece esa segunda naturaleza. En los hechos, lo social es tan intenso que deviene natural y viceversa.

no tendría forzosamente que buscar sólo esto. De una manera u otra, se trataría de que las obras respaldadas por esta industria abrieran un panorama, quizá de manera indirecta, que atisbara la condición del sistema capitalista en el que estamos, de tal suerte que, al ser un arte masivo, permitiera a los individuos la toma de conciencia de la realidad en la que habitan en aras de vivirla de otra manera.

Para finalizar, hemos de manifestar que las críticas de Adorno y Horkheimer a la industria cultural y, por tanto, a la lógica capitalista, no sólo deberían implorar por la continuación de un arte aurático—como el de Schönberg— para escapar de los fines del capital y de las masas, sino que, a su vez, la crítica que se hace a este sistema pudiera llegar a las masas—en las que Walter Benjamin ponía sus esperanzas—, de tal suerte que pudieran percatarse qué consumen y cómo lo consumen. De esta forma, la concepción y experiencia del arte incentivaría la sensibilidad de los individuos frente al imperio capitalista. Aunque para lograr esto, primeramente, se tendría que conseguir que el arte fuera atendido por las masas, quizá con ello, la sensibilidad estética del ser humano aflorara y se desarrollara para generar otras perspectivas y maneras de vida dentro del sistema capitalista que insiste en controlar a las mayorías.

Referencias

- Abbagnano, N. (2007). *Diccionario de filosofía*. México: FCE.
- Adorno, T. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.
- (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Auner, J. (2017). *La música en los siglos xx y xxi*. Madrid: Akal.
- Echeverría, B. (1994). El ethos barroco. En B. Echeverría (comp.), *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. [pp. 67-87]. México: UNAM-El Equilibrista.
- Echeverría, B. (2009). Arte y utopía. En J. Sigüenza (comp.), *Contracorriente. Filosofía, arte y política*. México: Afinita Editorial. Recuperado de: http://bolivare.unam.mx/ensayos/arte_y_utopia
- Horkheimer, M. y Adorno T. (1988). La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. En M. Horkheimer y T. Adorno, *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana. Recuperado de: https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/adorno_horkheimer.pdf
- Jimenez, M. (2001). *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*. Buenos Aires: Amorrortu.





La experiencia estética:
una perspectiva kantiana

Jorge M. Carrillo Silva
jocarrille@unam.mx

Recibido: 20 de abril de 2022
Aprobado: 30 de mayo de 2022

The aesthetic experience, a Kantian perspective

Resumen

El artículo parte de un acercamiento etimológico al término *estética* para, posteriormente, precisar una definición de estética como “disciplina filosófica”, y se hace un análisis de la experiencia estética desde la perspectiva del filósofo Immanuel Kant. Además, se lleva a cabo un examen del juicio de gusto que permite instaurar a la experiencia estética en un ámbito diferente a los ámbitos de lo moral, de lo epistémico y de lo práctico-utilitario. Finalmente, se explica la posibilidad de comunicar y universalizar el juicio de gusto, a pesar de que éste tiene un carácter subjetivo.

Palabras clave: Kant, estética, experiencia estética, juicio de gusto.

Abstract

This article starts with a preamble to the etymology of the term “aesthetic” and then points out a definition as a philosophical discipline. Likewise, an analysis is done of the aesthetic experience from the perspective of the philosopher Immanuel Kant. It examines the judgment of taste, which lets us establish the aesthetic experience in a different area to that of morality, epistemic, and what it has practical value. Finally, it explains the possibility of communicating and generalizing the judgment of taste, despite its subjective approach.

Keywords: Kant, Aesthetic, Aesthetic experience, Judgments of taste.



Jorge M. Carrillo Silva

Licenciado en Filosofía y maestro en Docencia para la Educación Media Superior (MADEMS), en el área de Filosofía, ambos grados obtenidos en la UNAM. Ha escrito artículos para las revistas *Eutopía*, *Murmullos filosóficos*, *Delfos* e *Historiagenda*. Actualmente, imparte la materia de Filosofía en el Colegio de Ciencias y Humanidades.

Introducción

La Estética es una disciplina filosófica que se encarga, entre otras cosas, de estudiar la relación que tenemos tanto con la realidad artística como con la no artística. De aquí que una de las principales tareas de esta disciplina sea especificar en qué consiste esta relación, cómo se lleva a cabo, qué cualidades o propiedades tienen los objetos que la favorecen o posibilitan. Este tipo de relación suele llamarse “experiencia estética” y al objeto que la posibilita se le denomina comúnmente “objeto estético” (sea este una obra de arte, un fenómeno natural o un objeto

artificial no artístico). En este trabajo me ocuparé de precisar la noción de “experiencia estética” desde una perspectiva kantiana, para ello partiré del significado etimológico del término *estética*.

El término *estética* se deriva del griego *aisthētikós*: susceptible de percibirse por los sentidos, el cual se relaciona con *aisthesis*: facultad de percepción por los sentidos, y este último término se deriva, a su vez, de *aisthánestai*: percibir, comprender (Corominas y Pascual, 1992). La primera acepción se refiere al objeto que se puede percibir; la segunda, a la capacidad del sujeto para percibir, y la tercera, al resultado de la relación entre sujeto y objeto, es decir, a la percepción sensible (que tenemos

por cualquiera de los cinco sentidos) y a cierta comprensión del objeto percibido. La filosofía, prácticamente desde sus inicios, se ha dedicado a reflexionar sobre los dos elementos (sujeto y objeto) implicados en la mencionada relación¹.

Desde la antigüedad, además de que se vinculaba a la estética con lo moral (lo bueno) y lo epistemológico (lo verdadero), también se le relacionaba con ciertos aspectos del orden práctico-utilitario (lo útil)² (Oliveras, 2006;

1 Aunque los pensadores antiguos no denominaran a estos elementos como “objeto” o “sujeto” estéticos y no consideraran que estaban haciendo “reflexiones estéticas” (pues, como se verá más adelante, la estética como disciplina filosófica se instaura en el siglo XVIII), sí llevaron a cabo una reflexión sobre las características de ciertas cosas (objetos) y sobre los efectos que estas generaban en aquellos que las contemplaban (sujetos); así mismo reflexionaron sobre la llamada “inspiración” de aquellos (sujetos) que creaban poesía; al respecto Monroe C. Beardsley nos dice: “En Occidente, la historia de la reflexión filosófica acerca de las artes se inicia con Platón. Pero su importante contribución a este estudio fue precedida y preparada por ciertas exploraciones realizadas durante los dos siglos anteriores; exploraciones de las que apenas podemos rastrear algunos indicios. Así, el famoso juicio estético—si es que lo fue— sobre lo grabado por Hefesto en el escudo de Aquiles; ‘que constituía una obra maravillosa’ (*Iliada*, XVIII, 548), nos traslada al origen mismo del asombro en presencia de una imitación, es decir, de la relación entre representación y objeto, entre apariencia y realidad. Platón pone de manifiesto las consecuencias estéticas de la reflexión llevada a cabo por Demócrito y Parménides en torno a este problema. Por otra parte, la elevación de Homero y Hesíodo a la categoría de sabios y profetas, de maestros morales y religiosos, suscitó una polémica sobre la veracidad de la poesía cuando se vieron atacados por Jenófanes y Heráclito a causa de su ignorancia filosófica y de su falsa representación de los dioses. Homero y Hesíodo plantearon también la cuestión del origen de la inspiración artística, que ellos atribuían al poder divino (*Odisea*, VIII; *Teogonía*, 22 ss.). Píndaro atribuyó este don a los dioses, pero admitiendo que el poeta puede desarrollar su habilidad mediante el esfuerzo personal” (Beardsley y Hospers, 1997: 17).

2 Es clara la relación entre belleza y virtud moral que Platón establece en los diálogos *El Banquete* y *Fedro*, así como en la obra *Memorables* de Jenofonte donde, además de relacionarse lo bello con lo moral, se relaciona con lo útil. Véase: Platón (2000) y Umberto Eco (2013).

García Morente, 2004). Sin embargo, no es sino hasta el siglo XVIII que la Estética se instaura como disciplina filosófica y cobra cierta autonomía respecto a otras disciplinas como la ética y la epistemología³. Por supuesto que esta idea va más allá de su significado etimológico. Las reflexiones que han llevado a cabo los filósofos al analizar los conceptos implicados cuando tenemos una experiencia o relación estética, y el intento de resolver los problemas (teóricos) que surgen a partir del análisis de esta experiencia o relación, han enriquecido al significado etimológico. Así pues, en términos generales, la Estética como disciplina filosófica se encarga de reflexionar sobre los dos elementos que componen la relación estética: sujeto (que percibe) y objeto (percibido), con la finalidad de precisar los conceptos y resolver los problemas que están implicados en dicha relación (Beardsley y Hospers, 1997; García Olvera, 1996).

En cuanto a la experiencia estética, también es común que se le confunda con la mera sensación o percepción. Si bien es cierto que ésta se inicia con la percepción, implica otros procesos internos que van más allá de la sola

3 Al respecto, Elena Oliveras señala: “Es frecuente considerar que [la Estética] comienza de un modo formal con Alexander Baumgarten. Su ‘partida de nacimiento’ dice que él es su padre y que nace en 1750, cuando el filósofo publica su *Aesthetica* en latín. Se suele aceptar asimismo que el estatuto definitivo de autonomía de la Estética se da al ser incorporada en la segunda edición de la *Enciclopedia* (1778) por Diderot. Pero, sin olvidar aportes filosóficos como Addison, Hume o Burke, será Kant quien tire de modo concluyente ese estatuto al separar a la nueva disciplina de las esferas del conocimiento (científico) y de la moral, dominios hasta entonces indistintos y que aún hoy pueden llegar a confundirse” (Oliveras, 2006: 23). Se puede revisar también: Noël Carroll (2016), Sixto Castro (2017) y Francisco García Olvera (1996).



Para Kant el ‘juicio de gusto’ no es más que la expresión de la experiencia estética.

percepción sensible. En el presente texto expondré la idea de que la experiencia estética es de un orden diferente a las actitudes morales, epistémicas y pragmáticas, y no se agota en la percepción pasiva de la realidad. Para ello me serviré del análisis de dicha experiencia desde la perspectiva del filósofo Immanuel Kant (Königsberg, Prusia, 1724-1804), pues considero que el mérito de Kant radica precisamente en establecer estas diferencias y puntualizar lo específico de la experiencia estética.

Especificidad de la experiencia estética

Subjetividad del juicio de gusto

Antes que nada, es importante precisar que para Kant el “juicio de gusto” no es más que la expresión de la experiencia estética, así que al analizar el juicio de gusto se analiza también dicha experiencia⁴. Los análisis emprendidos

por Kant lo llevaron a sostener que, cuando establecemos una relación estética con la realidad, lo que se produce en nosotros no es un conocimiento resultado de un proceso de pensamiento (lógico) sobre el objeto, ni tampoco nos disponemos para llevar a cabo una aprobación o desaprobación del objeto en términos morales o práctico-utilitarios, sino que simplemente señalamos si nos gusta o nos disgusta. Cuando nosotros expresamos ese gusto o disgusto lo hacemos mediante un juicio, por eso a este tipo de juicios, relativos a la experiencia estética, Kant los denomina “juicios de gusto”, los cuales son radicalmente opuestos a “los juicios lógicos o epistémicos” y a los “juicios morales”. Por ello, el análisis del juicio de gusto nos permitirá entender los rasgos característicos de la experiencia estética.

El juicio de gusto es un juicio subjetivo, pues este tipo de juicio da cuenta de los sentimientos que acontecen en el sujeto, pero no nos proporciona datos del objeto (o no nos dice lo suficiente para tener un conocimiento del objeto): “El juicio de gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; por lo tanto, no es lógico, sino estético, entendiendo por esto aquel cuya base determinante *no puede ser más que subjetiva*” (Kant, 2015: 114). El juicio de gusto o estético únicamente explica la manera en que somos afectados por la representación que nos hacemos del objeto una vez que lo percibimos, y eso que sentimos frente al objeto (el cómo nos afecta el objeto) no puede considerarse

⁴ Hay autores que, incluso, utilizan indistintamente “juicio de

gusto” y “experiencia estética”. Aquí utilizaré “experiencia estética”, “relación estética”, “actitud estética”, “disposición estética” y “percepción estética” de manera indistinta. Lo mismo haré con las expresiones “juicio de gusto” y “juicio estético”.

El placer estético (y por lo tanto **la experiencia estética**) no necesita una conceptualización epistémica o moral.

conocimiento de ese objeto (en términos de conocimiento científico o general). El sentimiento de placer o displacer no incorpora nada al conocimiento que pudiéramos tener del objeto antes de la experiencia estética.

Más allá de que se pueda cuestionar el carácter subjetivo del juicio de gusto, el mérito de la propuesta kantiana radica en que nos permite distinguir claramente el juicio estético y el juicio epistémico. Es evidente que el objeto de mi experiencia tiene propiedades que me gustan o que me disgustan, pero mi juicio estético sólo designa lo que acontece en mí (mi gusto o mi disgusto):

La representación, en este caso, es totalmente referida al sujeto, más aún, al sentimiento de la vida del mismo, bajo el nombre de sentimiento de placer o dolor; lo cual funda una facultad totalmente particular de discernir o de juzgar que no añade nada al conocimiento, sino que se limita a poner la representación dada en el sujeto. (Kant, 2015: 114).

Cuando se emite un juicio referido a la representación empírica de una cosa, estamos ante un juicio epistémico, pues el juicio alude al objeto, “en cambio, aunque las representaciones dadas fueran racionales, si en un juicio son solamente referidas al sujeto (a su sentimiento), este juicio es entonces siempre estético” (Kant, 2015: 114). Si quisiéramos ejemplificar estos dos tipos de juicio (el estético y el

epistémico) diríamos: *a*) la luna es bella, y *b*) la luna brilla; siendo *a*) una descripción de mi estado emocional, de mi subjetividad, y *b*) una descripción del objeto. Aunque pareciera que el juicio de gusto (inciso *a*) también está describiendo al objeto (al mencionar la “belleza de” la luna), para Kant en realidad lo que se describe es lo que está aconteciendo en el sujeto, y a “eso que le acontece” o que “le place” el sujeto lo designa como belleza⁵. En cambio, si quisiéramos conocer al objeto tendríamos que describir los rasgos objetivos del mismo y no sólo complacernos con su forma.

Desinterés

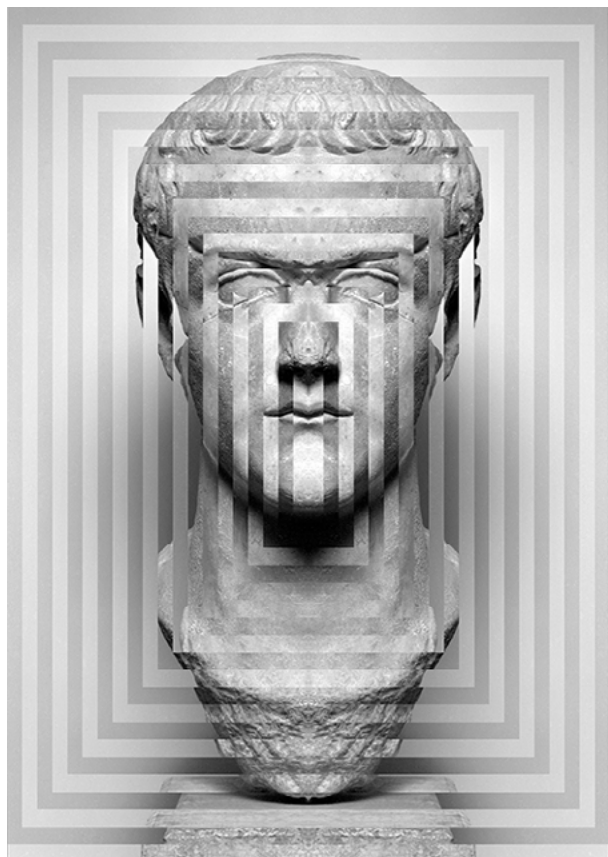
Otra de las ideas centrales en la propuesta estética kantiana es la de “desinterés”. Para el filósofo de Königsberg “la satisfacción que

⁵ Luis Argudín lo explica de la siguiente manera: “al hablar de la belleza parecería que nos referimos a una cualidad del objeto, como si se tratara de uno de sus atributos lógicos, como si fuera parte del concepto del objeto. Al hablar de la belleza de una flor, nos referimos a la flor y no decimos en cambio: ‘estoy sintiendo una experiencia estética placentera que supongo se origina en la flor, pero que de hecho es independiente de ésta’. Kant insiste en que el lenguaje coloquial es confuso en relación con la belleza. No es lo mismo hablar de la belleza de una flor que definir el número de sus pétalos, hay una diferencia lógica entre la primera expresión —que se refiere a mi reacción sentimental ante la flor— y la segunda —que describe los pétalos de una rosa o de una margarita y que es comprobable por la experiencia—. El primero es un juicio subjetivo, el segundo un juicio de conocimiento. Este fenómeno es precisamente lo que conduce a Kant a definir con claridad la subjetividad de la belleza y su independencia de los juicios de conocimiento” (Argudín, 2008: 29).

determina el juicio de gusto es totalmente desinteresada” (Kant, 2015: 115); con ello, Kant quiere decir que cuando buscamos tener una experiencia estética, nos interesa la experiencia estética (o el objeto de la experiencia estética) por sí misma, y no nos interesan elementos ajenos a ella, sean estos de orden moral, práctico utilitario o epistémicos⁶. Pero este desinterés desaparece cuando nos relacionamos con el objeto desde una perspectiva no estética, como sucede, por ejemplo, cuando asumimos una actitud en relación con lo bueno: “la satisfacción en lo bueno está unida con interés” (Kant, 2015: 118).

⁶ Noël Carroll explica la idea de desinterés, respecto a la relación estética con una obra de arte, de la siguiente manera: “La experiencia estética es una forma de atención. ¿Qué clase de atención? Una desinteresada y empática [...] Aquí, la atención desinteresada no es equivalente a una no interesada. Prestar atención con desinterés a una obra de arte no es lo mismo que prestarle atención sin interés. Esta clase de desinterés es compatible con estar interesado en la obra de arte. Desinterés aquí equivale a ‘interés sin ningún propósito oculto’ [...] Prestamos atención a la obra de arte por sus propios méritos. No preguntamos si corromperá a la moral de los niños. En vez de eso, por ejemplo, nos fijamos en si su organización formal es apropiada o no [...] Cuando prestamos atención a una obra de arte desinteresadamente, la apreciamos por sí misma, no por su relación con asuntos prácticos [...] Prestar estéticamente atención a algo es desinteresado, pero también empático. La clase de empatía que viene a cuento implica algo más que simplemente no permitir que motivos ocultos influyan sobre nuestra atención: implica entregarse a la obra, dejarnos guiar por sus estructuras y sus propósitos [...] por ejemplo: aceptar la convención de que las personas se canten unas a otras en la ópera, en vez de decir que así no se comporta la gente, o aceptar la idea de la propulsión a una velocidad mayor que la de la luz si estamos leyendo un cuento de ciencia ficción” (Carroll, 2016: 262-263). Aunque la explicación del desinterés que hace Carroll no se refiere específicamente a la postura kantiana, se puede decir –más allá de la posición de Carroll– que cuando se alude a la empatía con el objeto ello puede implicar, en clave kantiana (como veremos más adelante), servirnos de la “imaginación” y el “entendimiento” para ordenar nuestras representaciones del objeto de manera distinta que cuando éste nos interesa en términos epistémicos, morales o pragmáticos.

Lo anterior sucede cuando buscamos tener la experiencia (conectarnos con el objeto) sólo como un medio para alcanzar un fin ajeno a la experiencia estética misma, es decir, cuando consideramos “lo bueno para algo (lo útil)” (Kant, 2015: 118). Aunque Kant también alude a lo “bueno en sí”, esto es lo bueno que place en sí mismo, bajo el supuesto de que se pretende experimentar porque se considera valioso, ya sea que nos dé conocimiento o reconozcamos que es una acción válida en términos morales; sin embargo, para distinguir que algo vale (en términos morales o epistemológicos) tengo que “saber” que vale, y esto implica conceptualizar el objeto de la experiencia, esto es, conocerlo; pero la experiencia estética no requiere





de un conocimiento del objeto (sea éste un conocimiento moral o científico):

Para encontrar que algo es bueno tengo que saber siempre qué clase de cosa deba ser el objeto, es decir, tener un concepto del mismo; para encontrar en él belleza no tengo necesidad de eso. Flores, dibujos, letras, rasgos que se cruzan sin intención, lo que llamamos hojarasca, no significan nada, no dependen de ningún concepto, y, sin embargo, placen. (Kant, 2015: 119).

Es decir, el placer estético (y por lo tanto la experiencia estética) no necesita una conceptualización epistémica o moral.

Ya se ha señalado que lo bueno, además de entenderse en términos práctico-utilitarios y epistémicos, puede entenderse también en términos morales, es decir, como algo que aprobamos desde una perspectiva moral.

Me parece conveniente destacar aquí la relevancia de la distinción que hace Kant entre la actitud estética y la actitud moral (entre el juicio de gusto y juicio moral), ya que de esta distinción se puede inferir (a reserva de ir más allá de Kant y bajo la condición de desarrollarlo ampliamente en otro trabajo) que el hecho de que a alguien le guste, por ejemplo, una obra de arte (una novela, una película, una obra de teatro, etc.) donde hay asesinatos, traiciones, u otro tipo de bajezas morales, no lo convierte en una persona inmoral; lo que lo puede convertir en inmoral son las inmorales intenciones de sus actos, pero no la experiencia estética, pues en esta se prescinde del interés por lo bueno o por lo malo.

Percepción sensible y percepción estética

En cuanto a la distinción entre la mera “percepción sensible” y la “percepción estética”, Kant señala que el primer tipo de percepción genera en nosotros “sensaciones agradables”, pero al buscarlas por interés pierden su potencial de ofrecernos “placer estético”, ya que lo que nos provoca la relación estética con la realidad es “sentimiento” y no sólo “sensación”:

Pero entendemos en la definición anterior, bajo la palabra sensación, una representación objetiva de los sentidos; y para no correr ya más el peligro de ser mal interpretado, vamos a dar el nombre, por lo demás usual, de sentimiento a lo que tiene siempre que permanecer subjetivo. (Kant, 2015: 118).

El filósofo agrega que los animales irracionales también “tienen agrado” a partir de sus percepciones sensibles; mientras que los hombres, además de poder tener agrado por sus percepciones sensibles, tienen “placer estético”: “El agrado vale también para los animales irracionales; belleza sólo para los hombres, es decir, seres animales, pero racionales” (Kant, 2015: 121-122). Aquí Kant supone que en la experiencia estética se ponen en juego mecanismos internos diferentes a los que se desencadenan y agotan en la mera percepción sensible, y estos mecanismos internos difieren de las cualidades o capacidades que compartimos con los animales, es decir, son propiamente humanos: el “agrado sensible” difiere del “placer estético” porque los procesos mentales en ambos tipos de experiencia son diferentes. Sucede, como bien señala Kant, que en la vida cotidiana solemos designar indistintamente como “placer” a lo que obtenemos en estos tipos de experiencia; sin embargo, y dado que se trata de precisar el concepto de experiencia estética, se tiene que puntualizar que la diferencia entre estos tipos de “placeres” es que uno es gratificante de una necesidad (el de la sensación); otro es el placer que resulta de la consecución de un fin perseguido (la satisfacción en lo bueno, útil o moral); mientras que el placer estético se busca por sí mismo.

Lo bueno útil y lo bueno moral: lo que deleita, lo que place y lo que apreciamos y aprobamos

Es importante subrayar que no todo lo que nos agrada o apreciamos en términos sensibles implica una experiencia estética. Incluso, Kant agrega que podemos obtener cierto agrado o aprecio al tener estas experiencias, pero este agrado o sensación de bienestar no sería, como ya se mencionó, un placer estético. Comúnmente tendemos a buscar lo “bueno” y consideramos que cuando lo alcanzamos esto nos agrada o nos place. Al respecto Kant señala:

Pero aparte de toda esa diferencia entre lo agradable y lo bueno, concuerdan, sin embargo, ambos en que están siempre unidos con un interés en su objeto; no sólo lo agradable y lo bueno mediato (lo útil), que place como medio para algún agrado, sino también lo bueno absolutamente y en todo sentido, a saber: el bien moral, que lleva consigo el más alto interés, pues el bien es el objeto de la voluntad (es decir, de una facultad de desear determinada por la razón). Ahora bien, querer algo y tener una satisfacción en la existencia de ello, es decir, tomar interés en ello, son cosas idénticas. (Kant, 2015: 120-121).

Podemos tener una satisfacción sensible, por ejemplo, cuando comemos; o tener agrado al ver un acto moral que consideramos valioso; o tener cierta satisfacción agradable en el momento o después de llevar a cabo un ejercicio intelectual de conocer algo o resolver un problema⁷; pero como en estas experiencias siempre media un interés ya no sería posible la experiencia estética, puesto que en ésta buscamos acercarnos al objeto por el objeto mismo, no por lo que nos pueda reportar en términos pragmáticos, morales o epistémicos. El problema radica en que en la cotidianidad podemos confundir estas experiencias al afirmar que todas nos dan placer. Pero para el filósofo de Königsberg, de estos diferentes modos de experiencia o satisfacción, la estética es la única desinteresada y libre, porque no está sometida a las reglas del pensamiento⁸ que se deben seguir cuando tratamos de conocer (Kant, 2015: 122) y, para evitar confusiones, hace una precisión terminológica: “Agradable llámase a lo que deleita; bello, a lo que sólo place; bueno a lo que es apreciado, aprobado” (Kant, 2015: 121).

Por supuesto que también podemos asumir una actitud moral o buscar conocer o utilizar al objeto que nos puede reportar una experiencia estética, pero cuando esto sucede ya

no estaríamos en una disposición estética para con el objeto, ya no nos ubicaríamos en un ámbito propiamente estético. En tal situación podemos plantear los siguientes cuestionamientos: ¿Acaso no se puede tener una experiencia estética al mismo tiempo que una epistémica, moral o pragmática? ¿O tener placer estético cuando admiramos y utilizamos una obra arquitectónica o un objeto producido por un diseñador industrial? ¿Podemos admirar el contenido moral de una película y sentir placer estético por dicho contenido? Me parece que desde la perspectiva kantiana la respuesta sería negativa, ya que (como se verá en el siguiente apartado) la experiencia estética supone un ejercicio mental diferente al que se pone en práctica en los otros tipos de experiencia. Se puede aseverar que a veces creemos que estas experiencias se dan al mismo tiempo, muy probablemente debido a la velocidad con que procesamos mentalmente al objeto percibido, es decir, porque los procesos mentales se dan “casi” de manera simultánea; en todo caso, me parece que, desde la perspectiva kantiana, se podría aceptar, por ejemplo, que tendríamos una experiencia estética y después una epistémica o viceversa, pero no las dos al mismo tiempo.

7 Véase Luis Argudín (2008: 32).

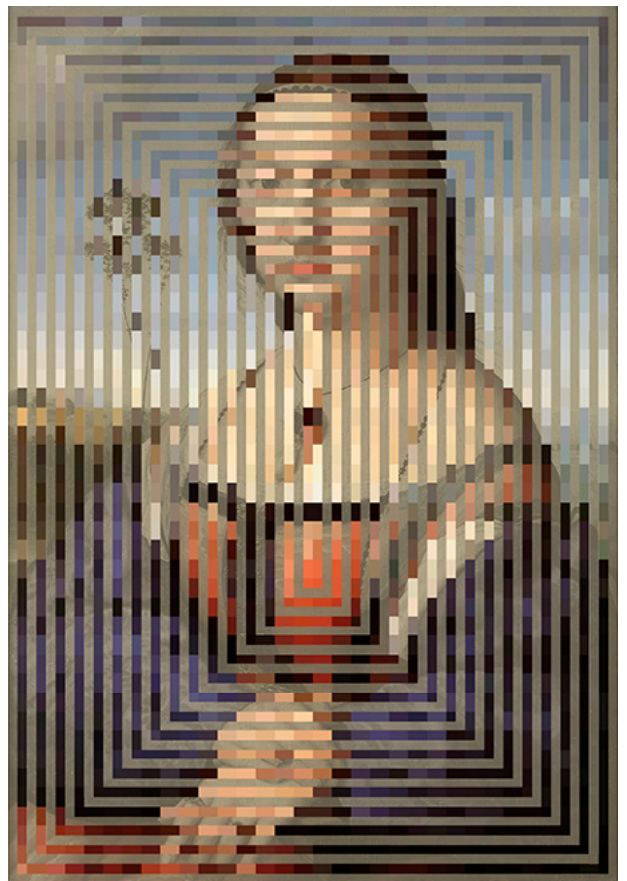
8 Lo mismo sucede con los juicios que resultan de estas experiencias, pues, como señala García Morente: “El juicio lógico, científico, consiste en situar el objeto dado en una ley universal de la naturaleza, como un caso de esa ley. El juicio moral consiste en comparar un objeto con una ley universal de moralidad, con un tipo ideal de perfección ética. El juicio estético, en cambio, no refiere el objeto dado a ley alguna, considera el objeto dado como una *individualidad única*, incomparable; el fundamento del juicio estético se halla sólo en la sombra sentimental que el objeto proyecta sobre nuestra alma” (García Morente, 2004: 214).

La imaginación⁹ y el entendimiento como parte de la experiencia estética

Se han indicado diferencias entre la mera percepción sensible y la percepción estética; ahora, es importante agregar otra distinción. La pura percepción sensible es sólo receptora, es decir, pasiva; mientras que la percepción estética es productiva, en el sentido de que va más allá de las reglas del pensamiento lógico. Para Kant, la experiencia estética y el consecuente juicio de gusto surgen a partir de un libre juego entre “imaginación” y “entendimiento”. Cabe señalar que, desde la perspectiva kantiana, estos elementos también son determinantes para tener un conocimiento objetivo de la realidad (conocimiento en general):

una representación mediante la cual un objeto es dado, para que de ahí salga un conocimiento en

9 Desde una perspectiva kantiana, la imaginación es cierta capacidad mental que tenemos para ordenar la experiencia a partir de conceptos que nos aporta el entendimiento, en este sentido, es indispensable para conocer la realidad. Luis Argudín, en su estudio de la estética kantiana, la define de la siguiente manera: “La imaginación, en tanto función trascendental (esto es, inherente o constitutiva de la mente) sintetiza la experiencia de la conciencia según los conceptos puros del entendimiento, o sea con base a las categorías de cantidad, cualidad, relación o modalidad. Conforme a éstas, la imaginación determina *a priori* la forma de la experiencia, razón por la cual el entendimiento puede conocer el mundo” (Argudín, 2008: 105). Sin embargo, como se verá más adelante, la diferencia entre la imaginación que conoce y la imaginación que genera placer estético, radica en que la primera se atiene a leyes (lógicas) y la segunda se enlaza en un “libre juego” con el entendimiento. Asimismo, coincido con Argudín en cuanto a la necesidad de distinguir esta concepción de imaginación del uso cotidiano que se le pueda dar al término: la imaginación, desde la perspectiva kantiana no debe considerarse como “una idea falsa” o una mera “ilusión”, sino como una capacidad indispensable tanto para conocer como para inventar o crear.



general, requiere la *imaginación* para combinar lo diverso de la intuición, y el *entendimiento*, para la unidad del concepto que une las representaciones. (Kant, 2015: 130).

Cuando representamos un objeto de nuestra percepción, la imaginación nos aporta posibles combinaciones de los elementos que se perciben, para que finalmente el entendimiento, a partir de reglas lógicas establecidas, termine por definir (capturar en conceptos) al objeto percibido.

Sin embargo, en la experiencia estética la imaginación y el entendimiento operan de manera diferente¹⁰: “las facultades de conocer,

10 Esta idea la explica Luis Argudín de la siguiente manera: “En un juicio de gusto no relacionamos una representación *directamente* al sentimiento de placer, sino *indirectamente*, por medio del uso de nuestra capacidad de conocer el mundo,



puestas en juego mediante esa representación, están aquí en un juego libre, porque ningún concepto determinado las restringe a una regla particular de conocimiento” (Kant, 2015: 130). De hecho, Kant precisa la noción de “gusto” de la siguiente manera:

es una facultad de juzgar un objeto en relación con la *libre conformidad* a leyes de la imaginación. Ahora bien: si se ha de considerar la imaginación, en el juicio de gusto, en su libertad, hay que tomarla, primero, no reproductivamente, tal como

encontrando placer en el uso de nuestras facultades de conocimiento. Dirigimos y mantenemos nuestra atención sobre el objeto, contemplándolo; de aquí que el placer que de él se deriva no surja de la ‘pasividad’ de nuestra sensibilidad, sino de lo activo de nuestra actitud, de la forma y la estructura que le proyectamos mediante su relación con el entendimiento. Pongamos como ejemplo el sabor que nos da probar una fruta, el cual está totalmente determinado por nuestras papilas gustativas ante el objeto y por las asociaciones que establezcamos con su sabor. Al probar una fruta de maracuyá, puedo acordarme de Brasil y de un amigo a quien le gustaban mucho, pero esta asociación, ligada al sabor de maracuyá, la siento en forma pasiva: no surge de mí activamente, sino que aflora de mis recuerdos y me asalta a la memoria [...] [en] el placer estético, en cambio... la mente siente placer no sólo en la aprehensión del objeto, sino en la capacidad para jugar con la apariencia del objeto al proyectar formas y configuraciones sobre su superficie. Ya no se trata de la gratificación pasiva de los sentidos sino del placer activo en la utilización de la mente” (Argudín, 2008: 30-31).

está sometida a las leyes de la asociación, sino **productiva y autoactiva (como creadora de formas caprichosas de posibles intuiciones)**. (Kant, 2015: 157)¹¹.

Esto último no sucede cuando nos acercamos al objeto para conocerlo, pues cuando logramos aprehender en conceptos al objeto percibido, el ejercicio imaginativo culmina. Tampoco esto sucede con la mera percepción sensible, la cual se “conforma” o satisface con la forma que le presenta el objeto percibido, pues de otra manera el sujeto no obtendría la gratificación o el agrado que espera de su relación con el objeto. En cambio, en la experiencia estética y su correspondiente juicio de gusto, si bien es cierto que utilizamos conceptos, estos no terminan por “definir” al objeto (no le ponen fin, no lo limitan), sino que el ejercicio mental (el juego libre entre imaginación y entendimiento) nos permite “vivir” el objeto de múltiples maneras.

Un ejemplo de la aplicación diferente que se da de la imaginación y el entendimiento, tanto desde una perspectiva de conocimiento general como desde una perspectiva estética, lo aporta el propio Kant aludiendo a nuestra relación con la realidad natural:

El espectáculo del océano no hay que considerarlo tal como lo pensamos nosotros, provistos de toda clase de conocimientos [...] como una especie de amplio reino de criaturas acuáticas, como el gran depósito de agua para las evaporaciones que llenan el aire de nubes para las tierras, también como un elemento que, si bien separa unas de otras

¹¹ Las negritas son mías.

Cualquier experiencia que se persiga **para alcanzar un fin epistémico**, moral o pragmático, no implica una experiencia estética en términos kantianos.

partes del mundo, sin embargo hace posible entre ellas las mayores relaciones [...] sino que hay que poder encontrar sublime el océano solamente, como lo hacen los poetas, según lo que la paciencia visual muestra; por ejemplo, si se le considera en calma, como un claro espejo de agua, limitado tan solo por el cielo, pero si en movimiento, como un abismo que amenaza tragarlo todo. (Kant, 2015: 191).

En la experiencia estética la actividad mental del sujeto no se agota en la sola percepción sensible, que es pasiva; tampoco busca la aprehensión conceptual del objeto percibido para conocerlo. Asumir una actitud estética requiere que el ejercicio mental de la imaginación y el entendimiento no quede atrapado en las reglas del pensamiento lógico, sino que busca formas alternas de organizar los datos de la percepción sensible; es a esto a lo que se refiere Kant cuando habla de “libre juego” entre la imaginación y el entendimiento¹².

¹² Es en este sentido que, al distinguir juicio de gusto y juicio epistémico, Luis Argudín señala:

“Los atributos de un objeto están ligados definitivamente a su concepto, fijos y sin movilidad alguna, mientras que lo que se busca en el juicio de gusto es la capacidad de jugar con la atención, contemplar al objeto en un estado fluido, dúctil, que permita imaginar atributos nuevos o combinaciones distintas de la misma experiencia. Para lograr este estado de indeterminación, Kant recomienda evitar como la plaga el uso de juicios de conocimiento que requieren de conceptos, cuyo fin último es fijar la realidad en una lectura estable.

“La intuición central de la teoría kantiana es precisamente que

Universalidad del juicio estético

Se ha indicado que el juicio de gusto es subjetivo: cuando afirmo que una cosa es bella (una sinfonía, un cuerpo humano, una pintura, un atardecer, una escultura, etc.) no estoy describiendo nada del objeto a partir del cual tengo la experiencia, sino que describo el efecto subjetivo que genera en mí: el juicio de gusto no dice nada objetivo de la cosa que experimentamos. Pero si esto es así: ¿es posible comunicarlo?, ¿cómo evitar caer en un relativismo extremo cuando emitimos juicios estéticos? Kant aborda estos problemas en términos de la “universalidad”, es decir, ¿cómo puede ser universal un juicio que por naturaleza es subjetivo?

Desde la perspectiva kantiana, es el uso de la imaginación y el entendimiento lo que hace posible la universalización del juicio de gusto. Pues al ser cualidades propiamente humanas esperamos que las demás personas también las pongan en juego cuando contemplan el mismo objeto:

La universal comunicabilidad subjetiva del modo de representación en un juicio de gusto, debiendo

la experiencia estética se origina, u origina ella misma, una tergiversación de la estabilidad conceptual de la realidad” (Argudín, 2008: 32-33).

realizarse sin presuponer un concepto, no puede ser otra cosa más que el estado de espíritu en el libre juego de la imaginación y del entendimiento (en cuanto éstos concuerdan recíprocamente, como ello es necesario para *un conocimiento en general*), teniendo nosotros consciencia de que esa relación subjetiva, propia de todo conocimiento, debe tener valor igual para cada hombre y, consiguientemente, ser universalmente comunicable, como lo es todo conocimiento determinado, que descansa siempre en aquella relación como condición subjetiva. (Kant, 2015: 131).

Lo que se puede universalizar es el conocimiento objetivo (el juicio epistémico); ahora bien, las condiciones de posibilidad de este conocimiento son la imaginación y el entendimiento, pero estos elementos también aparecen en la experiencia estética (aunque, recordemos, aquí aparecen en un “libre juego”). El ejercicio que emprendemos para conocer es similar en todo ser humano; análogamente, las operaciones mentales que llevamos a cabo en la experiencia estética son similares en los seres humanos. Por ello, al ser la imaginación y el entendimiento cualidades propiamente humanas, suponemos que los demás las pueden ejercitar cuando contemplan estéticamente un objeto¹³, de esta manera el juicio estético (subjetivo) se puede universalizar dado que “las condiciones presupuestas en tal juicio no se limitan al individuo que lo emite, sino que pueden adscribirse razonablemente a todos los seres racionales” (Beardsley y Hospers, 1997: 59).

¹³ Véase al respecto: Argudín, 2008: 29-30.

Asimismo, el carácter desinteresado de la experiencia estética posibilita la comunicación del juicio estético¹⁴: “porque si nuestra satisfacción no depende en modo alguno de los intereses individuales, asume una especie de intersubjetividad” (Beardsley y Hospers, 1997: 160). Esta idea la expresa Kant de la siguiente manera:

[...] cada cual tiene consciencia de que la satisfacción en lo bello se da en él sin interés alguno, y ello no puede juzgarlo nada más que diciendo que debe encerrar la base de la satisfacción para cualquier otro, pues no fundándose ésta en una satisfacción cualquiera del sujeto (ni en cualquier otro interés reflexionado), y sintiéndose, en cambio, el que juzga, completamente *libre* con relación a la satisfacción que dedica al objeto, no puede encontrar, como base de la satisfacción, condiciones privadas algunas de las cuales sólo su sujeto dependa, debiendo, por lo tanto, considerarla como fundada en aquello que puede presuponer también en cualquier otro. (Kant, 2015: 123).

Es importante señalar que la universalización del juicio de gusto no significa que éste se convierta en un juicio objetivo, a la manera de los juicios epistémicos; pienso que significa más bien que se puede comunicar y entender su validez¹⁵. Es desde esta perspectiva que el juicio estético se puede universalizar, ya que al no verse interrumpida la comunicación de

¹⁴ Véase al respecto: Argudín, 2008: 43.

¹⁵ García Morente señala: “Si yo digo: esta estatua es de mármol, la universalidad de mi juicio es total. Mas si digo: esta estatua es bella, la universalidad de mi juicio, aunque no es total, aspira, sin embargo, a serlo” (García Morente, 2004: 218).

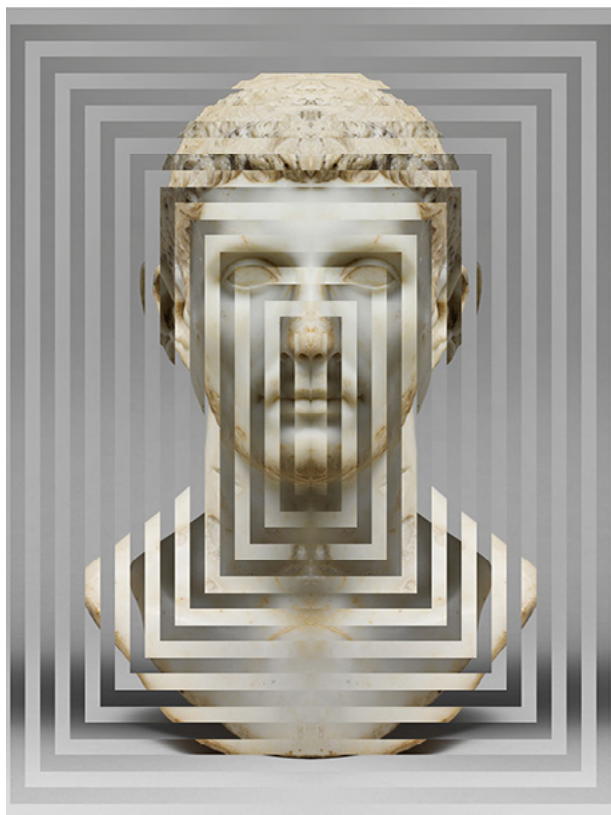
éste por intereses particulares, las personas que participan en ella tienen la posibilidad no sólo de comunicarlo, sino de, incluso, acordar la validez del mismo.

Conclusión

Recapitulando y a manera de cierre, es importante destacar que, más allá de las críticas que —por supuesto— se pueden hacer a la propuesta estética kantiana, ésta representa un hito en el pensamiento estético, pues establece una clara distinción entre los juicios estéticos, los juicios epistémicos, los juicios morales y los practico-utilitarios. Cualquier experiencia que se persiga para alcanzar un fin epistémico, moral o pragmático, no implica una experiencia estética en términos kantianos. Es evidente que las obras de arte nos pueden aportar conocimiento acerca del ser humano o de la sociedad, hacernos reflexionar en términos morales y podemos utilizarlas para muchos fines; sin embargo, para tener una experiencia estética se requiere una disposición o actitud diferente que cuando nos disponemos sólo a buscar el conocimiento en ellas, a utilizarlas o a obtener cierta validación moral.

Referencias

- Argudín, L. (2008). *La espiral y el tiempo: Juicio, genio y juego en Kant y Schiller*. México: ENAP/UNAM.
- Beardsley, M. C., y Hospers, J. (1997). *Estética: historia y fundamentos*. Madrid: Cátedra.
- Carroll, Noël. (2016). *Filosofía del arte. Una introducción contemporánea* (L. Lecuona, trad.).



México: IIFS/UNAM-Cenart/Secretaría de Cultura.

- Castro, S. J. (2017). *Filosofía del arte. El arte pensado*. México: Herder.
- Corominas, J. y Pascual, J. A. (1992). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. (vol. II). Madrid: Gredos.
- Eco, U. (2013). *Historia de la belleza*. Barcelona: Debolsillo.
- García Morente, M. (2004). *La filosofía de Kant. Una introducción a la filosofía*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- García Olvera, F. (1996). *Reflexiones sobre el diseño*. México: UAM-Azcapotzalco.
- Kant, I. (2015). *Crítica del Juicio*. Madrid: Tecnos.
- Oliveras, E. (2006). *Estética. La cuestión del arte*. Argentina: Ariel.
- Platón. (2000). *Diálogos III (Fedón, El Banquete, Fedro)*. Madrid: Gredos.

Experiencia estética y lógica en el Tractatus

Ricardo González Santana
ricardo.gonzalez@cch.unam.mx

Aesthetic and logic experience in the Tractatus

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

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

¿Es la fe una experiencia?

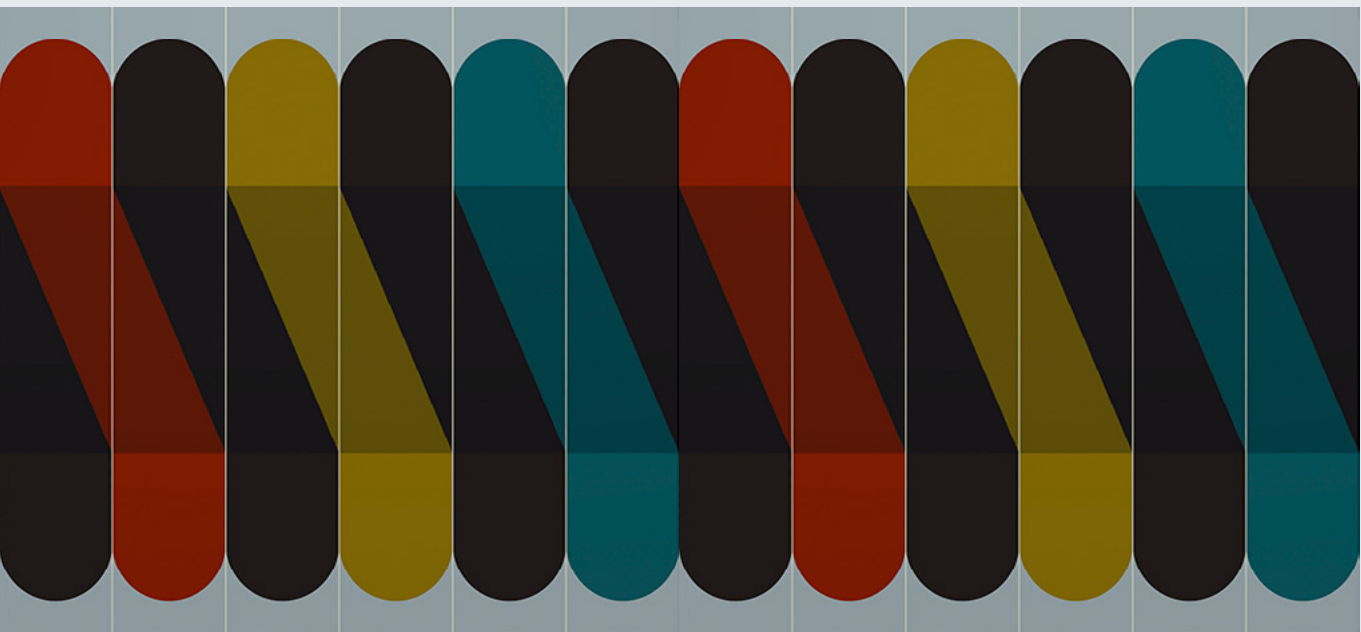
¿Es el pensamiento una experiencia?

Toda experiencia es mundo y no precisa del sujeto.

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

Esto guarda relación con el hecho de que ninguna parte de nuestra experiencia es tampoco a priori. Todo lo que vemos podría ser también de otra manera. En general, todo lo que podemos describir podría ser también de otra manera.

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



Ricardo González Santana

Es maestro en Docencia para la Educación Media Superior (MADEMS) en Filosofía y tiene el grado de Especialista en Historia del Arte por parte del posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras (FFYL), ambos por la UNAM. Es profesor de asignatura definitivo en la materia de Filosofía en el plantel Sur del CCH. Ha dado cursos para profesores y ha participado en seminarios institucionales.

Recibido: 10 de febrero de 2022
Aprobado: 4 de abril de 2022

Introducción¹

Para analizar el concepto de experiencia estética desde la perspectiva wittgensteiniana nos centraremos en la explicación de los conceptos presentados y discutidos en el *Tractatus Logico-Philosophicus*. En este trabajo, el marco teórico para explicar el fenómeno de la experiencia estética parte de entender conceptos como el de “lógica”, la diferencia entre “mostrar y decir”, “proposición”, entre otros. Una vez consideradas estas nociones tendremos una visión más clara sobre el concepto mismo de experiencia estética, porque si comprendemos en qué consisten, por ejemplo, la naturaleza de la lógica en el contexto de la filosofía wittgensteiniana y cuál es su impacto en la vida cotidiana, entonces podremos dilucidar cabalmente en qué radica la experiencia estética.

Cabe señalar que, desde la perspectiva que presentamos en el intento de comprender un concepto central de la estética como es el de experiencia estética, también tenemos que analizar el lugar que

Resumen

El presente trabajo tiene como propósito mostrar que la experiencia estética, contrariamente a lo que piensan los filósofos de la tradición sobre el asunto, no es, desde ninguna perspectiva, una experiencia que pueda ser expresada legítimamente bajo los parámetros de la lógica y de la filosofía del lenguaje, según la perspectiva wittgensteiniana presentada en el *Tractatus*.

Palabras clave: experiencia estética, lógica, lenguaje, *Tractatus*.

Abstract

The purpose of this paper is to show that the aesthetic experience, contrary to what traditional philosophers think about the matter, is not, from any perspective, an experience that can be legitimately expressed under the parameters of logic and philosophy of language, according to the Wittgensteinian perspective presented in the *Tractatus*.

Keywords: aesthetic experience, logic, language, *Tractatus*.

¹ Quiero agradecer a mi maestro y amigo doctor Alejandro Tomasini Bassols, por los útiles comentarios a este trabajo.

La experiencia estética es una experiencia **que posee un carácter “superior”**, en términos lingüísticos.

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

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

de la lógica ni del lenguaje. La experiencia estética es una experiencia “especial”, es una experiencia —como algunas que el ser humano padece— que no puede ser expresada por medio del lenguaje.

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

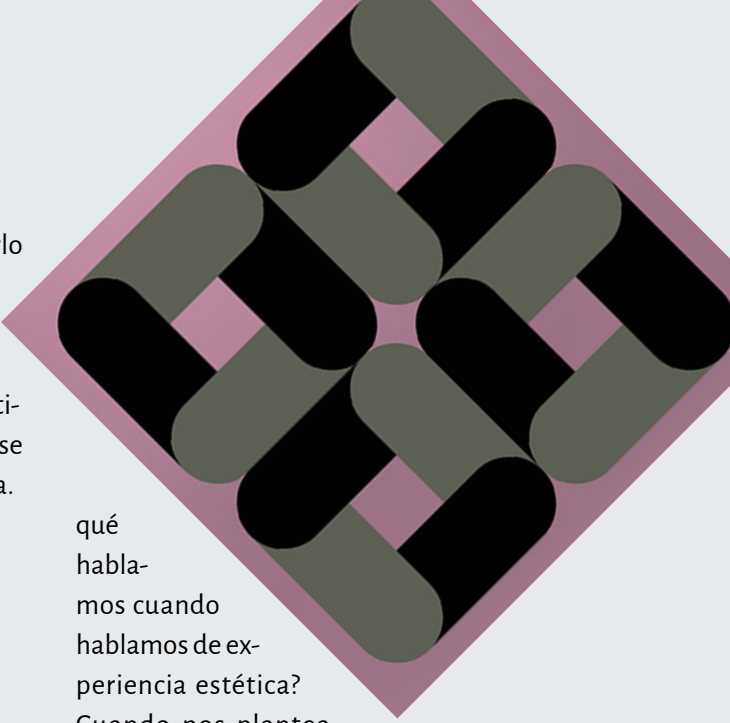
Por último, el orden de este trabajo es: en primer lugar, proporcionaremos una caracterización de la experiencia estética concebida desde la filosofía tradicional contemporánea tal como la presenta Noël Carroll en algunos de sus trabajos. En segundo lugar, y como contrapunto de lo anterior, presentaremos el aparato conceptual de Wittgenstein, centrado en

la concepción de la lógica, para encaminarlo hacia una explicación satisfactoria del fenómeno de la experiencia estética. Tercero y último, llegaremos a la conclusión de que esta experiencia no tiene un carácter lingüístico bajo los estándares de la lógica tal como se concibe en la filosofía de la lógica tractariana.

La experiencia estética: un análisis desde la perspectiva lógica del *Tractatus*

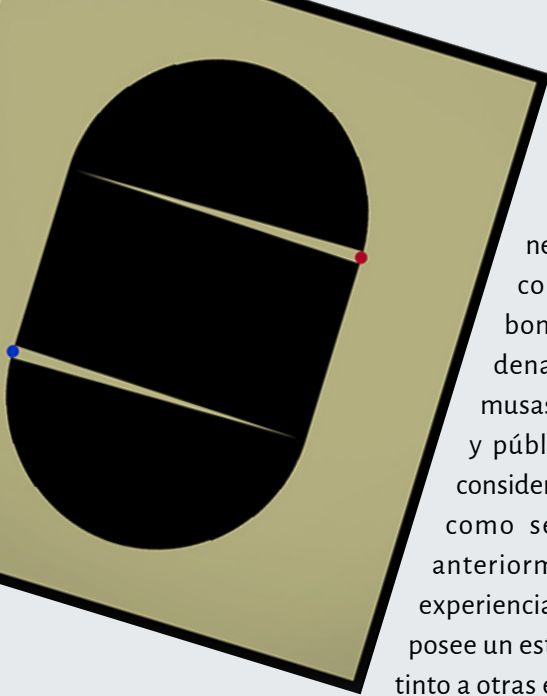
Lo primero es caracterizar la experiencia estética concebida desde cierta perspectiva de la filosofía tradicional. En su artículo “Recent Approaches to Aesthetic Experience”, Noël Carroll (2012) define y defiende su propia postura sobre el fenómeno de la experiencia estética. Éste afirma, entre otras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

Cuando “tenemos” una experiencia estética: ¿de qué estamos hablando, a qué nos estamos refiriendo?, ¿qué queremos comunicar?, ¿de



qué hablamos cuando hablamos de experiencia estética? Cuando nos planteamos este tipo de preguntas filosóficas parece como si estuviéramos haciendo un diagnóstico o tratando una enfermedad mortal; es como si quisiéramos llegar al final del asunto, a una solución irrevocable. En este caso, el filósofo tradicional diría que la experiencia estética “indica, refiere, designa” un tipo especial de objeto o de nombre que puede ser pensado, identificado. Sin embargo, “cuando decimos: ‘toda palabra del lenguaje designa algo’ todavía no se ha dicho con ello, por de pronto, absolutamente nada” (Wittgenstein, 2003: párr. 13). La explicación, entonces, debe encontrarse en otro lado.

Ahora bien, se suele explicar la experiencia estética como un tipo de experiencia “especial”, exponerla en palabras casi poéticas, metafóricas, y relevante en términos psicológicos. También se habla de ella como una experiencia que, en algún sentido y aun cuando no se dice claramente, sería comunicable. En sentido platónico, por ejemplo, sería una experiencia casi divina, tanto para los artistas como para los espectadores, dado que hay una relación



necesaria, como eslabones o “cadenas”, entre musas, artistas y público. Si la consideramos como se señala anteriormente, la experiencia estética posee un estatus distinto a otras experiencias. Para Carroll, por ejemplo, el arte muestra cualidades formales y no formales mediante las cuales los seres humanos tienen una conexión estética con la obra. Al respecto, él señala que

podemos ocuparnos de estas propiedades de forma directa o aperceptiva. Es decir, podemos prestar atención a la tristeza en el baile o podemos prestar atención, de una vez, a la forma en que la organización de los elementos de la coreografía nos provoca la impresión de tristeza. De cualquier manera, la experiencia es una experiencia estética en virtud de los objetos sobre los que se centra nuestra atención. (Carroll, 2012: 173).

Esto es, en el “prestar atención”, como lo indica Carroll, está o se presenta lo que consideraríamos una experiencia estética.

Sin embargo, sería importante identificar una visión correcta, o al menos una complementaria, acerca de la experiencia estética y de los diferentes fenómenos que se presentan alrededor de ella. Una explicación que debe estar, desde mi perspectiva, relacionada con

la concepción de la lógica y del vínculo de ésta con el lenguaje. Desde cierto ángulo, la experiencia estética forma parte de los diversos usos del lenguaje que los seres humanos practican cotidianamente en sus actividades habituales. Ahora bien, la explicación correcta del fenómeno mencionado no debe centrarse únicamente en la manifestación de las experiencias individuales, por especiales y específicas que éstas sean. Estamos hablando aquí de un cambio de método y maneras de enfrentar los problemas filosóficos. En este sentido, Tomasi ni señala que, en el contexto de las *Investigaciones filosóficas*, por ejemplo y desde la segunda filosofía de Wittgenstein

el método general es el de los juegos de lenguaje y las formas de vida. Las estrategias son variadas [en las *Investigaciones*], pero siempre afines al método general y las va articulando uno, siguiendo claro está los ejemplos de Wittgenstein. (s/f: 8).

Pero las filosofías se diferencian por el tipo de preguntas que plantean.

Para profundizar en el tema, plantearemos al menos un ejemplo. Tomemos el caso del mismo Wittgenstein. Recordemos, en este punto, la contraposición que existe entre una filosofía como la que se presenta en *Tractatus* y otra muy contraria a la que encontramos en las *Investigaciones*. Estas dos obras presentan dos métodos filosóficos contrarios, son dos filosofías diferentes. De lo que se trata entonces es de encontrar una manera de explicar satisfactoriamente la experiencia estética. ¿Cuál sería esta manera, esta nueva forma de afrontar los problemas filosóficos? Veamos la respuesta

La experiencia estética **forma parte de los diversos usos del lenguaje** que los seres humanos practican cotidianamente en sus actividades habituales.

wittgensteiniana presentada específicamente en su primera gran obra: el *Tractatus Logico-Philosophicus*, publicado en 1921.

Autores como P. M. S. Hacker sostienen que hay una incorrecta interpretación de la lógica y del lenguaje en la primera obra de Wittgenstein, ello repercute en la manera de comprender los fines de la filosofía en la primera teoría del filósofo austríaco. En este sentido, Hacker afirma que

la idea de que el análisis revelara la “estructura lógica del mundo” se basaba en la idea errónea de que el mundo consiste en hechos, que los hechos tienen una estructura lógica y que la sustancia del mundo consiste en objetos sempiternos con posibilidades combinatorias independientes del lenguaje. Una vez que se eliminan estas confusiones metafísicas, la idea de las formas lógicas de las proposiciones como reflejos de la realidad se derrumba. (Hacker, 1996: 105).

En la cita anterior queda de manifiesto que la primera filosofía wittgensteiniana está aún enmarcada en la historia de la filosofía habitual, dado que las tesis principales de la obra siguen postulando algunas entidades metafísicas como las proposiciones, la lógica como estructura superior al lenguaje, la idea de que el lenguaje tiene límites, entre otros elementos. Incluso cuando el *Tractatus* es una obra de corte analítico, el joven Wittgenstein aún no se

libera en ella de las tesis filosóficas tradicionales. Sin embargo, en este trabajo intentaremos llegar a la tesis contraria, a saber, lo que señala Wittgenstein en *Tractatus* es la explicación correcta sobre la lógica y el lenguaje.

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

En *Tractatus* hay sólo una mención a la estética. En ésta se dice, con tono sentencioso, que “la ética no resulta expresable. La ética es trascendental. (Ética y estética son una y la misma cosa)” (Wittgenstein, *Tractatus*: 6.421).



No podemos expresar con el lenguaje todo lo que queremos decir con el lenguaje.

La afirmación de que la estética es trascendental implica sostener una serie de consideraciones que debemos tratar de manera esquemática, pero que resultan imprescindibles para comprender lo que posteriormente el propio Wittgenstein sostendrá en *Investigaciones filosóficas*, de 1953. De lo que no cabe duda, en este caso, es que te-

tenemos aquí dos formas distintas de acercarse a la estética. Una, como dije, “tradicional”, expuesta en *Tractatus*; la otra, desarrollada en *Investigaciones*.

En el caso tractariano encontramos conceptos fundamentales que interactúan de manera asimétrica y dependientes unos de otros, por ejemplo, la lógica, el lenguaje, el pensamiento y el mundo. Hay una relación necesaria entre ellos. Pero ¿qué es aquello que rige al mundo? Para el primer Wittgenstein la respuesta es contundente y clara, aquello que gobierna al mundo y la realidad, al lenguaje, es la lógica. Sin lugar a duda, la lógica es universal, *a priori*, dado que “la lógica llena el mundo” y que “los límites del mundo son también sus límites” (Wittgenstein, 2012: 5.61), entonces no puede haber nada superior, ontológicamente hablando, a la lógica, porque lenguaje y mundo se subordinan a ella.

La forma en que Wittgenstein concibe a la lógica en *Tractatus* es, como puede notarse,

absoluta. La lógica tiene ese carácter omniabarcador. Si esto es así, entonces debe tener repercusiones en el ámbito de la estética. Pero, pregunta Wittgenstein, “¿cómo puede la lógica, que todo lo abarca y que refleja el mundo, utilizar garabatos y manipulaciones tan especiales? Sólo en la medida en que todos ellos se anudan formando una red infinitamente fina, el gran espejo” (Wittgenstein, 2012: 5.511), esto es, ¿cómo pasamos de la explicación de la naturaleza de la lógica a las limitaciones de expresión del lenguaje y, por ello, a la inexpressabilidad de las experiencias estéticas.

Las aclaraciones sobre el simbolismo lógico, sobre la naturaleza de la proposición y de la variable, entre otras nociones fundamentales que se dilucidan a lo largo del *Tractatus*, permiten afirmar que el lenguaje con el que expresamos contenidos o juicios estéticos debe tener un límite que no puede ser traspasado por ninguna forma de expresión lingüística. El lenguaje sólo puede describir hechos y todas las proposiciones tienen el mismo valor lógico (Wittgenstein, 2012: 6.4). En este sentido, Wittgenstein señala, tajantemente, en *Una conferencia sobre la ética* (2005: 13) que “todos los hechos descritos estarían, por así decirlo, al mismo nivel y del mismo modo todas las proposiciones estarían al mismo nivel. No hay proposiciones que, en algún sentido absoluto, sean sublimes, importantes o triviales”, es decir, las barreras del lenguaje son insondables o, lógicamente hablando, no podemos expresar con el lenguaje todo lo que queremos decir con el lenguaje.

La superioridad de la lógica está impuesta en el mundo fáctico y, por ello, en las

posibilidades de expresabilidad del lenguaje. De ahí que

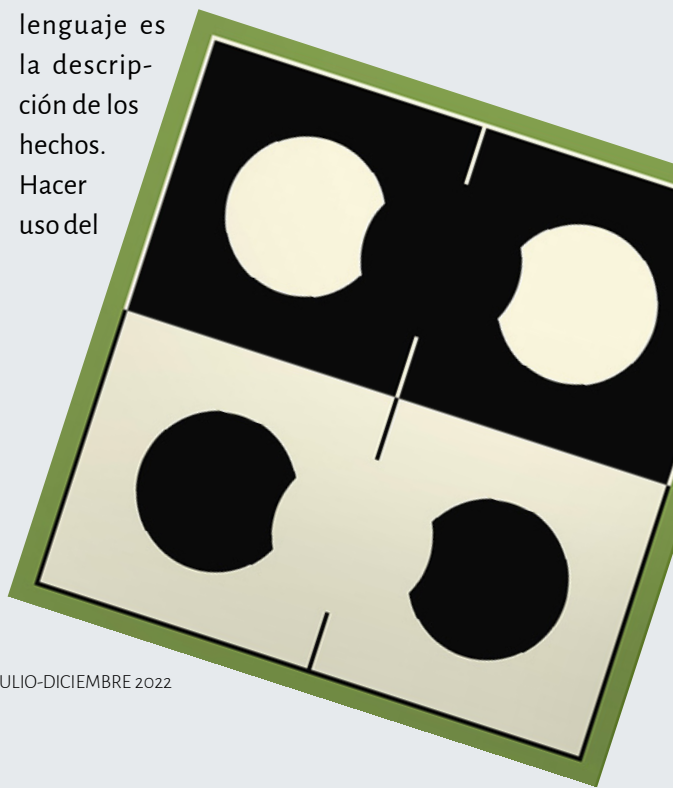
todo, absolutamente todo, está sometido a las leyes de la lógica, puesto que “todo” es lo que es en la medida en que queda recogido en el lenguaje y el lenguaje está estructurado lógicamente. No hay, pues, nada en lo que podamos pensar que no esté regido por las leyes de la lógica. (Tomasini, 2017: 240).

Por ello, el lenguaje significativo se limita a decir qué es el mundo tal como es. Así, valorarlo mediante la exposición de nuestras experiencias estéticas es una función que no encontraremos entre las posibilidades de lo que podríamos llegar, significativamente, a decir.

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

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

Relacionado con el punto anterior, el *dictum* wittgensteiniano acerca de que “la lógica es trascendental” (Wittgenstein, 2012: 6.13) tiene repercusiones éticas, epistemológicas, ontológicas y, por supuesto, estéticas, que son las que consideramos en este trabajo. La pregunta entonces es: ¿qué relación tiene la estética con los puntos antes expuestos? La única función legítima del lenguaje es la descripción de los hechos. Hacer uso del



lenguaje es describir cómo son las cosas en el mundo; ese es el límite del lenguaje. Por ello, Wittgenstein sostiene en *Tractatus* que la ética y la estética (y las aclaraciones sobre la lógica) son intentos absurdos de traspasar la función lógica del lenguaje. Ética, estética y, por añadidura, la lógica, esto es, lo que verdaderamente vale y debe residir fuera del lenguaje y del mundo de los hechos. Cuando hablamos de estética, en el contexto de la filosofía del joven Wittgenstein, nos estamos refiriendo a un ámbito que no puede ser expresado en el lenguaje porque los juicios de valor que intentamos establecer, al hablar de estética, no se relacionan con el mundo de los hechos. Las proposiciones tienen el mismo valor y la estética intenta sobrepasar el límite de lo que se puede decir. En cualquier caso, “el mundo en sí mismo es éticamente neutro, es decir, no es bueno ni malo, ni bonito ni feo, porque todos los hechos

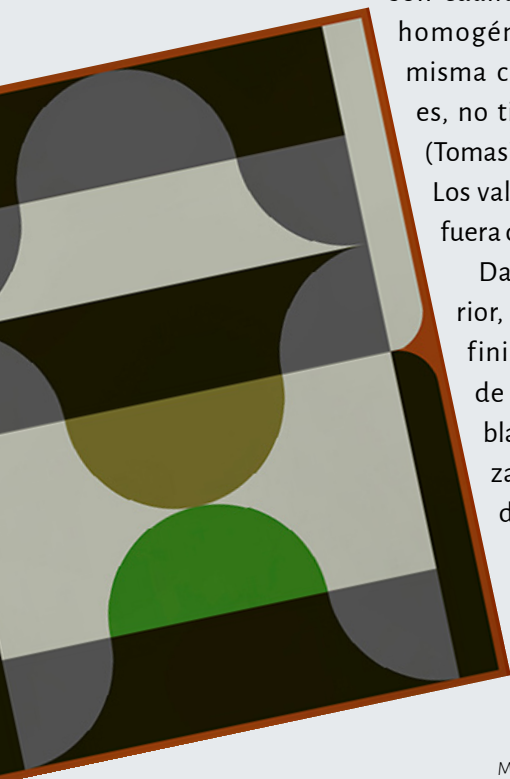
son cualitativamente homogéneos, de la misma calidad, esto es, no tienen valor” (Tomasini, 2017: 213). Los valores residen fuera del mundo.

Dado lo anterior, intentar definir el sentido de la vida, hablar de la belleza del mundo, del arte, de la moralidad de los actos, de la lógica

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

Para concluir, debemos señalar que la visión de la estética presente en *Tractatus* es radicalmente diferente a la que vamos a tener en *Investigaciones filosóficas*. Es objetivo de este trabajo mostrar los alcances que tiene para Wittgenstein la estética en su primera gran obra, porque su impacto explicativo ofrece repercusiones filosóficas relevantes; aunque, cabe señalarlo, la visión de la estética en la segunda gran obra es en sí misma notable. En este punto quisiera indicar sólo dos ideas relacionadas con *Investigaciones* para advertir mínimamente el contraste entre las dos filosofías: primero, la experiencia estética, contrariamente a lo que se sustenta en el *Tractatus*, no es ni puede ser caracterizable en términos de intentar identificarla con un objeto, porque las sensaciones no son nombres en sentido lógico, ni tampoco son objetos. Sólo podemos hablar de acciones, reacciones, prácticas, porque

si hablamos de experiencia estética, entonces ésta debe ser “cualificable” (caracterizable). Aquel



En el mundo todo es como es y todo sucede como sucede; **en él no hay valor alguno,** y si lo hubiera carecería de valor.

que está incapacitado para aducir alguna razón, aquel que nada más “siente”, no ha gozado de ninguna experiencia estética. La apariencia estética, como el pensar, es algo que se construye y que requiere para ello de su lenguaje propio. (Tomasini, 2003: 102).

La experiencia estética es una experiencia humana y se construye en el lenguaje, fuera de los alcances de la lógica tal como es considerada en el *Tractatus*.

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

en el centro de la discusión. Ahí comprendemos que la vida es humana gracias al lenguaje.

Conclusión


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

Finalmente, podemos decir que las preguntas de la estética han estado presentes en las problemáticas humanas casi desde el nacimiento de la filosofía misma. Cuando pensamos en estética podemos tener presente el pensamiento de Platón o el de Aristóteles, por sólo mencionar a dos de los clásicos. También pensamos en Kant o en Hegel, desde otra perspectiva. Pero sería difícil que pensemos en un filósofo contemporáneo como Ludwig Wittgenstein. En este sentido, el presente trabajo tiene como principal objetivo el análisis de las aclaraciones sobre la estética, como campo de conocimiento filosófico, que se enmarcan en la concepción del mundo presentada en el *Tractatus*. ¿Qué se sostiene en esa obra sorprendente y de juventud sobre la estética? ¿Hay una teoría estética en dicha obra? La respuesta breve y contundente es no, no encontraremos algo parecido a una teoría estética en el libro de Wittgenstein. El *Tractatus* es una obra de filosofía de la lógica. Sin embargo, y como los estudiosos de Wittgenstein han señalado, el marco teórico tractariano se puede emplear para aplicarlo en problemas relacionados con la estética y en el caso que nos ocupó, en el de la experiencia estética, entendida como uno de los conceptos más discutidos en esta área de la filosofía.

Referencias

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

- Essential Background for Appreciating Wittgenstein's Tractatus Logico-Philosophicus*. Londres: Routledge.
- MacFarlane, J. (junio, 2002). Frege, Kant, and the Logic in Logicism. *The Philosophical Review*, 111 (1), pp. 25-65.
- Martinich, A. P. y Sosa, D. (2001). *Analytic Philosophy. An Anthology*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Matravers, D. (2012). The Aesthetic Experience. En A. C. Ribeiro (ed.) (2012), *The Continuum Companion to Aesthetics*. Londres: Continuum.
- McManus, D. (2010). *The Enchantment of Words. Wittgenstein's Tractatus Logico-Philosophicus*. Oxford: Oxford University Press.
- Oliveras, E. (2013). La apreciación estética. En R. Xirau y D. Sobrevilla (ed.) (2013), *Estética*. Madrid: Trotta-Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Platón. (2008). *Diálogos I*. Madrid: Gredos.
- Pozzo, R. (diciembre, 1998). Kant within the Tradition of Modern Logic: The Role of the "Introduction: Idea of a Transcendental Logic". *The Review of Metaphysics*, 52 (2), pp. 295-310.
- Scruton, R. (2014). *La experiencia estética*. México: FCE.
- Spinoza, B. (2005). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Trotta.
- Stern, D. G. (ed.). (2016). *Wittgenstein Lectures, Cambridge, 1930-1933. From the Notes of G. E. Moore*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tang, H. (2011). Transcendental Idealism in Wittgenstein's *Tractatus*. *The Philosophical Quarterly*, 61 (244), pp. 598-607. Consultado el 20 de junio de 2021. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/23012984>
- Thomas, E. (1995). *Wittgensteinian Perspectives (Sub Specie Aeternitatis)*. *Religious Studies*, 31 (3), 329-340. Consultado el 17 de junio de 2021. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/20019755>
- Tomasini Bassols, A. (2003a). *El pensamiento del último Wittgenstein*. México: Edere.
- (2003b). *Estudios sobre las filosofías de Wittgenstein*. México: Plaza y Valdés.
- (2005). *Lenguaje y anti-metafísica*. México: Plaza y Valdés.
- (2014). *Tópicos wittgensteinianos*. México: Edere.
- (2017a). *Explicando el Tractatus. Una introducción a la primera filosofía de Wittgenstein*. México: Herder.
- (2017b). *Releyendo a Wittgenstein*. México: Edere.
- (s/f). *Wittgenstein: obra de arte y estética*. Recuperado de: http://tomasini-bassols.com/?page_id=897
- Wittgenstein, L. (1999). *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell.
- (2002). *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona: Paidós.
- (2003). *Investigaciones filosóficas*. México: IIFs/UNAM.
- (2005). *Una conferencia sobre la ética*. México: IIFs/UNAM.
- (2010). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Londres-Nueva York: Routledge.
- (2012). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza.
- (2015). *Wittgenstein III. Diarios. Conferencias*. Madrid: Gredos.



La estética filosófica de Byung-Chul Han y la salvación de lo bello

Jorge Luis Gardea Pichardo
jorge.gardea@cch.unam.mx

Hoy nos hallamos en una crisis de lo bello en la medida en que a este se lo satina, convirtiéndolo en objeto de agrado, en objeto del “me gusta”, en algo arbitrario y placentero. La salvación de lo bello es la salvación de lo vinculante.

Byung-Chul Han

Presentación

El primer interés que despierta el libro de *La salvación de lo bello* es su cercanía con objetos artísticos del mundo global en el que vivimos. Sus ejemplos son muy familiares. En el año 2019, el Museo Jumex de la Ciudad de México montó la exposición *Apariencia desnuda: El deseo y el objeto en la obra de Marcel Duchamp y Jeff Koons, aún*. El título de la exposición era una referencia directa a la obra de Octavio Paz: *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. La página de internet del museo presentaba la exposición con el siguiente texto:

La exposición establece un paralelismo entre las obras de Marcel Duchamp y Jeff Koons—dos de los artistas más influyentes del siglo xx—para abordar conceptos clave sobre los objetos, las mercancías y la relación del artista con la sociedad¹.

Para muchos era inquietante el paralelismo entre Koons y Duchamp y, más aún, que el título de la exposición aludiera a un texto de Paz (2014) en el que claramente reconoce el *ready-made* de Duchamp como una crítica al arte de su tiempo:

Los *ready-mades* son objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el hecho de escogerlos, convierte en obras de arte. Al mismo tiempo ese gesto disuelve la noción de objeto de arte [...] El *ready-made* no postula un valor nuevo: es un dardo contra lo que llamamos valioso. Es crítica activa: un puntapié contra la obra de arte sentada en un pedestal de adjetivos. La acción crítica se despliega en dos momentos. El primero es un orden higiénico, un aseo intelectual, el *ready-made* es una crítica del gusto; el segundo es un ataque a la noción de obra de arte. (pp. 155-156.)

Es bastante ilustrativo revisar la concepción sobre el 'gusto' que plantea Paz, regresaré a ella más adelante. Algunos filósofos coinciden con Paz en asumir que el *ready-made* no es una obra de arte *sin más*, sino una obra acerca del arte (Carroll, 2016). Una crítica del arte que en ese momento ya era visto como una mercancía, una insignia de prestigio social

Jorge Luis Gardea Pichardo

Es doctor en filosofía por parte de la Facultad de Filosofía y Letras (FFYL) y el Instituto de Investigaciones Filosóficas (IIFS) de la UNAM. Es profesor titular "C" de tiempo completo definitivo en el plantel Sur del Colegio de Ciencias y Humanidades. Es autor de *Ciudadanía: Una lectura filosófica* (2018, CCH/UNAM). Acreditó el XVII Diplomado de Relaciones de Género, impartido por el Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) de la UNAM (2020). Su aportación más reciente es la reseña crítica: "Dos conceptos de masculinidad hegemónica", en *Murmulllos filosóficos*, Segunda Época, núm. 3, enero-junio, 2021.

¹ Fundación Jumex. Recuperado el 13 de abril de 2022: <https://www.fundacionjumex.org/es/exposiciones/181-apariencia-desnuda-el-deseo-y-el-objeto-en-la-obra-de-marcel-duchamp-y-jeff-koons-aun>

Una de las mayores dificultades para entender las aportaciones estéticas **y culturales del arte contemporáneo** radica en la diversidad de obras que comprenden este periodo.

y del 'buen gusto'. A decir de Paz, se trata de los tiempos en los que un artista podía convertirse en la 'obra' y ser objeto de culto. Tal vez por esas reminiscencias del pasado del *ready-made* y su vigencia, sea que el mismo Han se pregunte seriamente acerca de cuál es el 'gusto' estético de nuestro tiempo, o al menos, para ser más precisos, el gusto estético que pretende "legitimar" socialmente la obra de Koons. Esto implica, por supuesto, una mirada crítica del presente y tratar de descifrar aquellos elementos de la cultura que puedan explicar por qué Koons es uno de los artistas "más influyentes del siglo xx".

Una de las mayores dificultades para entender las aportaciones estéticas y culturales del arte contemporáneo radica en la diversidad de obras que comprenden este periodo. Esta diversidad no es asimilable de forma cuantitativa. El problema no es la cantidad de obras, sino que muchas de ellas divergen en puntos nodales sobre aquello que debe entenderse por 'arte'; sus propósitos, su valor cultural y estético, su mercantilización, o no; su importancia social y política, o no. El arte contemporáneo abandona los soportes y lenguajes del arte moderno:


El arte contemporáneo está repleto de obras híbridas que ya no se dejan explicar suficientemente a partir de la lógica evolutiva de un arte en particular. Tales obras se sitúan más bien entre las

artes y, con ello, se resisten de manera manifiesta a la clasificación teórico-genérica del arte en artes. (Rebentisch, 2021: 104).

La salvación de lo bello de Byung-Chul Han tiene el mérito de ahondar y problematizar en algunas de estas divergencias. No obstante, me parece que su propuesta invita a pensar en dos problemáticas que Han no resuelve, aun cuando aporte elementos para hacerlo.

En primer lugar, parecería que *todo* el arte contemporáneo está supeditado al mercado del arte y depende de ciertos gustos de la sociedad de consumo. Han considera que la obra de Jeff Koons es emblemática de la sociedad positiva; de lo pulido, lo terso y lo suave y se pregunta: "¿Por qué lo pulido nos resulta hoy hermoso?" (p. 11). La tesis más fuerte es que la belleza ha sido suplantada por objetos de consumo atractivos y meramente llamativos, sin complejidad, ni profundidad. Pero cualquier





lector puede preguntarse si esto realmente ocurre en toda la esfera del arte y la cultura. Como expondré más adelante, es cierto que Jeff Koons es una referencia global y su obra puede ser expuesta y vista en docenas de museos de arte contemporáneo alrededor del mundo. Pero tal vez sea muy apresurado concluir que en todas las regiones del mundo esa sea la *única* y la más importante referencia, y que para *todas* las sociedades y para *todas* las personas les resulte *hermoso* lo *pulido*. Por supuesto, el libro no se propone ahondar en el arte contemporáneo, sino en mostrar que la belleza ha decaído en la sociedad de consumo como algo pulido, terso y suave. Lo que me parece más significativo de esta obra es que su respuesta sobre cómo salvar lo bello puede ser una clara referencia a distintos ejemplos de arte contemporáneo que Han omite. El énfasis de salvar lo bello apoyándose en *El Banquete* de Platón garantiza la relación entre la belleza, la ética y la política, pero en parte limita la importancia del arte.

En diversas obras y contextos, el crítico de arte Arthur Danto intenta explicar por qué el *ready-made* se convirtió en objeto artístico; entre otras cosas, su argumento plantea que no

es una copia de la realidad, ni una imitación de lo real. El *ready-made* es una metáfora que encarna un significado, y, por eso, no es un objeto que alcance a ser explicado por la teoría platónica del arte. Esto es esclarecedor para esta reseña. Se puede estar de acuerdo, en general, con las ideas sobre la salvación de lo bello y la referencia a Platón, pero se puede estar en desacuerdo con Han en una selección *ad hoc* de obras de arte contemporáneo. En la parte final de esta reseña, propondré que mirar otras posibilidades de arte contemporáneo no niega el valor de la tesis de Platón en *El Banquete*, por el contrario, este arte invita a mirar el arte contemporáneo como otra forma de engendrar lo bello, por vías distintas de la filosofía.

De esto último, se sigue, en segundo lugar, que podemos considerar muchos trabajos, instalaciones y *performances* que no se ajustan a esas limitaciones y que podrían ser valorados desde las propias categorías que Han retoma de Platón; especialmente aquellas referidas a la relación entre la virtud como excelencia política y la posibilidad de engendrar belleza en el mundo. Sin duda, el libro es muy gratificante y contribuye notablemente a pensar en esas divergencias estéticas y culturales.

Vicisitudes de la estética y el arte contemporáneo

Existen, por lo menos, dos tendencias de teorías estéticas para pensar el arte. No necesariamente son incompatibles, pero ofrecen respuestas por caminos distintos. Una de ellas es la *estética filosófica* que no se limita a la ponderación de las características de la obra de



La belleza ha decaído en la sociedad de consumo como algo pulido, terso y suave.

arte en cuanto tal.

Una segunda tendencia intenta establecer otras condiciones para pensar el arte independientemente de intereses filosóficos específicos, como el asunto de la ‘verdad’. Esta tendencia afirma la autonomía del arte respecto a la filosofía. Juliane Rebentisch (2021) indica que esta tendencia se origina con la crítica de Rüdiger Bubner a la filosofía del siglo xx que consiste en evadir el problema del fenómeno artístico en sí mismo. Las teorías de Heidegger, Gadamer o Lukács han interpretado la obra de arte como “un privilegiado acceso a la ‘cuestión de la verdad’” (p. 44). Esta segunda tendencia explica las problemáticas formales y de contenido que enfrenta el arte contemporáneo.

El arte contemporáneo plantea muchos retos al espectador. Hay un verdadero problema sobre su “validación” y una búsqueda, tal vez infructuosa, de su legitimación. Según describe Fernando Castro (2019), algunos artistas se conciben como transgresores y afirman que cualquier cosa es arte. No obstante, para

arte en tanto que arte. Su apreciación puede incluir una problematización de las categorías estéticas, una búsqueda del sentido del arte y su influencia en la cultura. Sus recursos pueden ser estrictamente filosóficos para desentrañar aspectos estéticos que no necesariamente se centran en responder qué es el

Castro el arte contemporáneo aún se encuentra “obsesionado por los sistemas de enmarcado” (p. 21). Se sigue necesitando de un marco que explique el arte contemporáneo e indique por qué cualquier cosa puede ser arte, aunque esto implica aceptar la necesidad de legitimarlo. Sin embargo, no siempre son necesarios los marcos y no siempre ‘cualquier cosa’ es arte. Hay razones conceptuales y filosóficas por las que Marcel Duchamp comenzó a buscar sus *ready-mades* y apartarse de la concepción del arte de su tiempo. Es un hecho que Duchamp no necesitaba legitimar sus *ready-mades* como si fueran obras de arte. La ironía fue que con el tiempo sus *ready-mades* se convirtieron en ‘obras de arte’. Por lo que los problemas de legitimación del arte contemporáneo no siempre pueden ser *enteramente* resueltos desde una estética filosófica.

Positividad y negatividad: lo pulido y lo agreste

Hechas estas consideraciones, el diagnóstico de Han es acertado, la belleza convertida en lo pulido no es otra cosa que una reproducción de la estética de la autocomplacencia y del simple placer autorreferencial. Este tipo de arte no engendra lo bello, tal y como lo planteara Han. El filósofo surcoreano intenta mostrar estas limitaciones y recuperar la experiencia estética como la contemplación, como la plenitud de sentido que ilumina, con su verdad, un mundo amenazado por el *big data*, la información y la carencia de verdad.

Desde el inicio de su obra Byung-Chul Han establece una distinción entre lo pulido y lo

agreste. Lo pulido, terso y suave es un símbolo de la *sociedad positiva*. Misma que podemos ejemplificar, como ya se ha dicho, con el *smartphone* o la obra de Jeff Koons. En ambos casos, dice Han, el juicio estético se reduce al *like* de las redes sociales o un simple *wow*. En ambos casos, el juicio estético está vaciado de profundidad, hondura y reflexión. Lo pulido, sostiene Han, crea una sensación de aire vacío, y especialmente la obra *Balloon Dog* de Koons es una sugerencia para reducir lo estético a lo puramente sensorial, se trata de un espejo en el que el espectador puede tomarse una *selfie* para compartir en sus redes sociales y ‘ganar seguridad en sí mismo’, según las palabras de Koons. Lo importante es que:

Todo fluye en transiciones suaves y pulidas. Todo resulta redondeado, pulimentado, bruñado. El arte de Jeff Koons es un arte de las superficies pulidas e impecables y de efecto inmediato. No ofrece nada que interpretar, que descifrar ni que pensar. Es un arte del “me gusta”. (Han, 2019: 12).

La función de lo pulido es negar lo negativo que ofrece la resistencia, el dolor, el sufrimiento y la herida. Tal pareciera que lo pulido es una burbuja que niega lo que acontece en el mundo o en la realidad.

En el apartado de la estética de lo pulido y lo terso, Byung-Chul Han explora similitudes entre lo bello/sublime y lo pulido/agreste. Se trata de mostrar en qué momento de la historia de la



La sensación placentera suscita un deseo autorreferencial. Buscamos lo que **nos agrada y nos complace**.

estética se estableció una separación entre lo positivo y lo negativo. Han intenta explicar el porqué del apego social por lo suave y lo terso que elimina toda negatividad. Esta es una de las partes del texto más relevantes filosóficamente, puesto que la separación entre lo bello y lo sublime representa la huida de la negatividad para buscar la positividad. Sin embargo, conforme se profundiza en los argumentos, se trata de una falsa negatividad. La modernidad inventa lo positivo y centra la experiencia estética en la autocomplacencia. Me parece que Han reconoce que deben retomarse las críticas de Adorno a la estética kantiana, pero no muestra del todo que lo sublime, en el mismo Kant, reconforta al sujeto y evita la confrontación con lo terrible al complacerse en ello.

Paradojas del sentimiento de lo bello y lo sublime

Han asume que lo sublime y lo bello se separan en la modernidad. Lo bello como la positividad del simple agrado y lo sublime como lo sobrecogedor que no es complacencia. Las propiedades como la finura y la ternura se convierten en signos de belleza, mientras que la robustez y la fortaleza son cualidades de lo sublime. Todo lo brusco contradice lo bello. Lo bello ha de ser dulce, terso y suave como fenómenos de la positividad pura (p. 29). Su referencia principal

es el filósofo británico Edmund Burke, para quien, según Han, lo bello nos libera de toda negatividad y despierta el disfrute positivo. Mientras lo sublime causa dolor y horror, lo bello se convierte en una autocomplacencia. Con estas descripciones Han expone algunas similitudes entre Burke y Kant: “Igual que hace Burke, Kant aísla lo bello en su positividad. Lo bello suscita una complacencia positiva. Pero va más allá del deleite hedonista, pues Kant lo inscribe en el proceso cognoscitivo” (p. 34). En esta primera caracterización, posteriormente, Han ampliará más el concepto de lo bello y lo sublime en Kant, se puede apreciar un aspecto fundamental de la experiencia estética como mera sensación de placer y goce. De hecho, en este apartado podemos darnos cuenta de la forma en que Kant separa lo bello y lo sublime en tanto referencia al *objeto*, pero los unifica como sensación de agrado o *autocomplacencia*. Asunto que Han posteriormente reconsiderará.

Hemos aprendido desde Hume que la sensación placentera suscita un deseo autorreferencial. Buscamos lo que *nos agrada* y *nos complace*. No hay un interés puesto en el objeto, salvo que deseamos experimentar una sensación placentera. El goce no está puesto en el objeto, sino en el sujeto. Gozamos de algunas amistades por su sentido del humor o ingenio, pero cuando sólo acudimos a ellas por esas sensaciones placenteras, en realidad

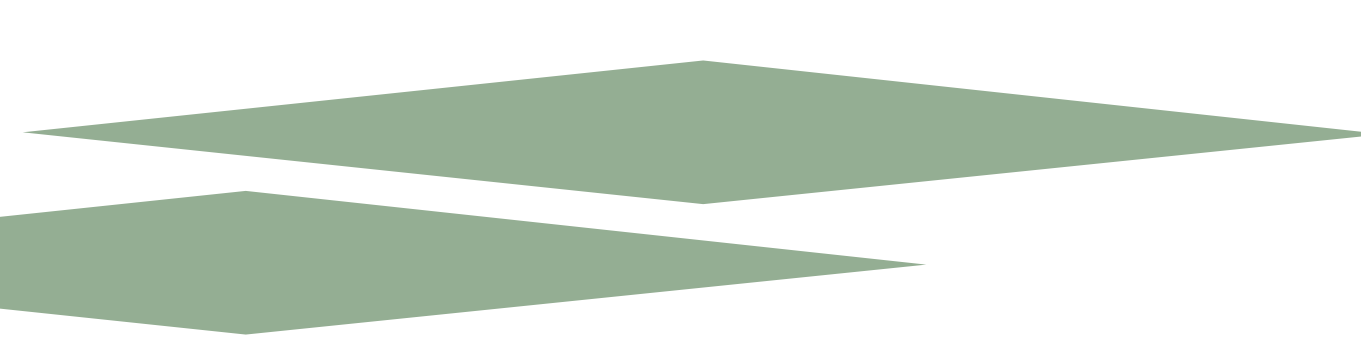


no las estimamos y valoramos por su ingenio, sino porque *nos* hacen la vida más agradable y llevadera. Estas descripciones refieren al equívoco en la separación entre lo bello y lo sublime, el equívoco de sustentar lo bello en el gusto y la subjetividad. El goce y el placer de esta experiencia se convierte en mera autocomplacencia en la que el sujeto se agrada a sí mismo: “La complacencia por lo bello es la complacencia del sujeto por sí mismo” (p. 35). Y la crítica que Han plantea se sustentará en la crítica de Adorno a Kant: “Esto formal, que obedece a legalidades subjetivas sin consideración de su otro, mantiene su carácter agradable sin ser quebrantado por eso otro: la subjetividad disfruta ahí inconscientemente de sí misma, del sentimiento de su dominio” (Adorno, 2004: 94).

La importancia de la referencia a la contraparte de lo pulido, lo agreste y lo sublime, radica en que amplía la experiencia estética del sujeto. Lo agreste no suscita complacencia, causa dolor o desgana, por eso saca al sujeto de sí y lo confronta con la negatividad, la resistencia; lo otro que se encuentra al margen de su autocomplacencia. Sin embargo, aparentemente el “ego” del sujeto es mermado y consciente

Se sigue
necesitando de
un marco que
explique el arte
contemporáneo
e indique por
qué cualquier
cosa puede ser
arte.

de su finitud: “Al contemplar poderosos fenómenos naturales, el sujeto, en un primer momento, se siente impotente” (p. 35). No obstante, lo sublime puede potenciar ese ego cuando se siente a salvo y se ve a sí mismo como capaz de sobreponerse a lo amenazante, puesto que “El sujeto se salva refugiándose en la interioridad de la razón, frente a cuya idea de infinitud ‘todo en la naturaleza resulta pequeño’” (p. 36). Esto muestra una problemática en el modelo kantiano. Lo bello es autocomplacencia, pero lo sublime no nos deja en la negatividad, en lo otro, en la resistencia y en el dolor. En realidad, en lo sublime no hay dolor, el sujeto no sufre porque recupera su ego en una complacencia aún mayor. Si acudimos a Kant podemos notar porque lo sublime se convierte en otra autocomplacencia: lo bello y lo sublime también son “agradables”:



Este delicado sentimiento que ahora vamos a examinar es principalmente de dos clases: el sentimiento de lo *sublime* y de lo *bello*. La emoción en ambos es agradable, pero de muy diferente manera. La vista de una montaña cuyas cimas nevadas se alzan sobre las nubes, la descripción de una furiosa tempestad o la pintura de los infiernos de Milton producen agrado, pero unido al terror, en cambio, la contemplación de prados floridos, valles con arroyos ondulantes cubiertos de rebañones pastando; la descripción de Elíseo, o la pintura que hace Homero del cinturón de Venus provocan igualmente una sensación agradable, pero alegre y sonriente. (Kant, 2004: <4>).

Para Kant tanto lo sublime como lo bello causan agrado, pero en el primer caso el agrado está unido al terror y en el segundo a lo “alegre y sonriente”. La experiencia placentera de lo sublime se sustenta en una razón distinta al placer por lo bello. El sujeto se autocomplace por sobreponerse al terror. Como indica Adorno, la subjetividad disfruta inconscientemente de sí misma, de su dominio. Por eso concluye Han (2019):

Lo completamente distinto que se sustrajera a lo sublime sería para Kant lo atroz, lo monstruoso o lo abismal. Sería una catástrofe, un desastre que no tendría sitio en la estética kantiana [...] Ni lo bello ni lo sublime representan lo distinto del sujeto. Más bien son absorbidos por su intimidad. (p. 37).

Si ni lo bello ni lo sublime representan algo distinto al sujeto porque en ambos la emoción es agradable, entonces será cierto que en ambos hay autocomplacencia. Y la diferencia más radical y que puede sorprendernos es que habrá una diferencia de notoria superioridad de lo sublime frente a lo bello. Superioridad que Kant trasladará a las diferencias de género, puesto que reserva para las mujeres la belleza y para los hombres lo sublime. (Kant, 2014: <48>).

Ahora bien, se pueden hacer dos observaciones. 1) Una parte desconcertante del argumento de Han y que puede ser criticable es que finaliza este capítulo con una premisa que no había introducido en su argumento: que la experiencia de lo bello como placer y goce autorreferencial y autocomplaciente es el “germen” de la cultura de consumo heredada de la modernidad. 2) A pesar de que Kant reconoce que el sentimiento de lo bello y lo sublime comparten la misma emoción de agrado, pareciera que esto no es significativo y que la crítica de Adorno no tiene mayor relevancia. Sin embargo, a favor de Han se puede decir que el intento de regresar lo sublime a lo bello implica desubjetivizar lo bello y, con ello, evitar la reducción de lo bello a la mera autocomplacencia del sujeto:

Pero no sirve de nada el intento de poner lo bello bajo sospecha general declarándolo el germen de la cultura del consumo, ni de hacer que se enfrente a lo sublime a la manera posmoderna. Lo

En esta cultura del consumo, los estímulos y la excitación hacen de la belleza una mera **autocomplacencia**.

belloy lo sublime tienen el mismo origen. En lugar de contraponer lo sublime a lo bello, se trata de devolver a lo bello una sublimidad que no quepa interiorizarla, una sublimidad desubjetivizante: se trata de revocar la separación entre lo bello y lo sublime. (Han, 2019: 38).

Lo que es relevante es el cambio de sentido que plantea Han. En vez de “embellecer” lo sublime, se busca sublimar lo bello. Hacer que lo bello trascienda la autocomplacencia y el sujeto salga de sí.

La salvación de lo bello

Una pregunta importante consistirá en saber cómo logra Byung-Chul Han desubjetivizar lo bello. El argumento comienza en la comparación de la belleza digital con la belleza natural.

Hasta esta parte de la argumentación no se traspasan los límites de la subjetividad. Se establece, entonces, una diferencia, quizás arbitraria entre el adentro, para enmarcar la subjetividad, y el afuera como lo externo a esta subjetividad. La idea de desastre, narra Han, implica un cielo sin estrellas y ni Hegel ni Kant conciben el desastre como el afuera que quebranta la interioridad (p. 62). Ahora bien, lo que interesa en el argumento no es introducir el afuera dentro de la subjetividad, sino que se busca que el sujeto salga de sí y se encuentre frente a la perplejidad del afuera. Han acude a Blanchot para utilizar la metáfora del cielo vacío:

El cielo vacío como contrafigura del cielo estrellado representa para Blanchot la escena primordial de la infancia. Ese cielo vacío le revela la utopía de lo completamente distinto, del exterior que no cabe interiorizar, cuya belleza y sublimidad colman al niño de una “alegría devastadora” [...] El niño se siente arrebatado por la infinitud del cielo vacío. (p. 63).

Así, Han encuentra una oposición entre la estética del desastre; el afuera, y la estética de la autocomplacencia; el adentro. Entonces, se experimenta un acontecimiento de vacío que desinterioriza y desubjetiviza al sujeto que se encuentra indefenso ante lo externo, sin protección de la subjetividad que racionaliza o internaliza el acontecimiento de la naturaleza. De modo que “El desastre significa la muerte del sujeto autoerótico que se aferra a sí mismo”. (p. 64). En referencia a *Las flores del mal*, de Baudelaire, la belleza es un desastre “que desbarata los órdenes de las estrellas” (p. 64). Lo bello adquiere, a partir de *Elegía de Duino* de Rilke, la posibilidad de acercarse a lo sublime en la dialéctica en la que lo bello hace soportable lo terrible, nos escuda de lo terrible,

Lo bello no es una apariencia, por eso los sentidos son incapaces de aprehenderlo.

El buen gusto no es el resultado de una subjetividad individual, pura y ahistórica. El buen gusto obedece a **prácticas sociales**.



pero al mismo tiempo, reitera Han, a través de lo bello resplandece lo terrible. La belleza deja de ser autocomplacencia y positividad para dar paso a la negatividad, al desastre capaz de conmover, salir de sí a través de llanto y el dolor. Esta imagen o metáfora puede ser asimilable en aquellas obras en las que el espectador es capaz de afrontar el desastre y aceptarlo. Por eso, Han remite una vez más a Adorno: “También para Adorno la negatividad de lo terrible es esencial para lo bello” (p. 64). El sujeto ha de emanciparse del miedo a la naturaleza abrumadora.

Este argumento posibilita separarse de la apariencia de lo bello. La apariencia establece un orden, una composición, un equilibrio que subjetiviza la negatividad. Ese orden que complace al sujeto es liso y pulido. Nos hace inmunes a la muerte porque esa apariencia de belleza carece de vida. La resistencia de lo negativo, del afuera, es una fuerza vivificante frente a la inercia de lo pulido y lo liso, por eso lo bello es debilidad, fragilidad y quebrantamiento. De este modo, todos los intentos por hacer perdurar la apariencia de belleza, de satanizar y pulir los cuerpos elimina lo bello porque pierde su vitalidad bajo la hegemonía de la calocracia.

Han retomará el ideal de lo bello en Kant con la distinción entre una subjetividad autoerótica, propia de la estética del consumo, y la estética de la contemplación. El demorarse en lo bello implica desubjetivizar o salir de la autocomplacencia por medio de la experiencia estética que se centra en la contemplación del afuera. El consumo nos remite a estímulos y excitaciones que impiden la contemplación del objeto, impiden demorarse en lo bello. Lo bello no es una apariencia, por eso los sentidos son incapaces de aprehenderlo. El ideal de lo bello se refiere a la belleza moral o a una moral de lo bello. La sobreexposición del cuerpo y la explotación del atractivo sexual se sustentan en esa apariencia de belleza autocomplaciente, satanizada y pulida. Así, Han muestra que lo sexualmente deseable puede ser un producto del capitalismo de consumo. Esta cultura del consumo, los estímulos y la excitación hacen de la belleza una mera autocomplacencia. Por el contrario, lo bello queda liberado de la ganancia y las finalidades externas del consumo: “El consumo y la belleza se excluyen mutuamente. Lo bello no hace propaganda de sí. No seduce ni para el consumo, el disfrute o la posesión. Más bien, invita a demorarse contemplativamente” (pp. 80-81).

El demorarse contemplativamente es mucho más complejo de lo que parece. En presencia de lo bello el yo ha de desprenderse de sí mismo. Esta salida de sí evita toda subjetivación que haga tolerable una tarde de aburrimiento. No se requiere esa avidez de novedades o esa aceleración que nos hace consumir con rapidez cientos de imágenes y datos de las redes sociales. La crítica de Han a Facebook es la falta de persistencia, la tenacidad y el carácter que no puede tener recuerdos porque esas imágenes se “vacían de sus atractivos visuales y se desvanecen” (p. 100). Sin embargo, Byung-Chul Han referirá una de las más importantes tradiciones filosóficas sobre lo bello.

Han retoma de *El Banquete* de Platón los distintos estadios o niveles para aprehender la belleza, desde la admiración de los cuerpos bellos en la juventud hasta la contemplación de la belleza en sí misma. Aunque Han pone mayor énfasis en la importancia de Eros como fuerza creadora o procreadora. Han evoca el pasaje en el que Diotima establece una relación entre la belleza y Eros.

Sin embargo, me parece conveniente regresar al texto de Platón. Hay que recordar que Diotima devela a Sócrates que Eros no es un dios, sino un *demon*, un mediador entre los mortales y los dioses. (Platón, 2000: 202 e), pero Eros es el deseo de poseer siempre el bien (Platón, 2000: 206 a) y Eros es el deseo de procreación de la belleza, según el cuerpo y según el alma (Platón, 2000, 206 b); además del deseo de inmortalidad, algo que no menciona Han. ¿Qué es lo que ha de ser inmortal? ¿El alma? ¿El bien o la belleza?

Diotima muestra que las acciones más bellas están vinculadas con la virtud, pero no sólo como un bien personal, sino como un bien para la comunidad, por eso dice:

En cambio, los que son fecundos según el alma... pues hay, en efecto –dijo– quienes conciben en las almas aún más que en los cuerpos lo que corresponde al alma concebir y dar a luz. ¿Y qué es lo que le corresponde? El conocimiento y cualquier otra virtud, de las que precisamente son procreadores todos los poetas y cuantos artistas se dice que son inventores. Pero el conocimiento mayor y el más bello es, con mucho, la regulación de lo que concierne a las ciudades y familias, cuyo nombre es medida y justicia. (Platón: 209).

La referencia a Platón puede ser insuperable en muchos sentidos. Diotima dice que el resultado de la procreación del alma ha de ser inmortal. Esto es muy importante, si somos consecuentes con los argumentos de Han, entonces no se busca la inmortalidad del cuerpo y, lógicamente, el alma no procrea su propia inmortalidad. El alma concibe y da a luz el *conocimiento* y la *virtud*. Lo que es inmortal es la obra o el resultado del conocimiento y las acciones de los seres humanos. Esa obra es el ‘afuera’ del sujeto. Aquello que no depende de su autocomplacencia y su subjetividad. El alma engendra belleza por medio del conocimiento y la virtud.

Los poetas y los artistas son sus inventores. Ellos procrean la virtud en el sentido de que inmortalizan la presencia de la ‘virtud’, no la presencia de ellos. Hay que recordar que Diotima propone diferentes formas de ser inmortal e

indica que, de estas formas, la fama y el honor son las más perseguidas por los hombres, pero que ese deseo sólo muestra la irracionalidad de los hombres:

—Por supuesto, Sócrates, ya que, si quieres reparar en el amor de los hombres por los honores, te quedarías asombrado también de su irracionalidad, a menos que medites en relación con lo que yo he dicho, considerando en qué terrible estado se encuentran por el amor de llegar a ser famosos 'y dejar para siempre una fama inmortal'. (Platón: 208 c).

Lo que debe prevalecer por siempre es el bien y la virtud, no la fama de los artistas o los poetas. Ellos son artifices de la belleza porque engendran el bien. En muchos sentidos son sabios en los asuntos de las virtudes y los vicios. Sin embargo, Diotima concede un lugar de mayor conocimiento y belleza a las leyes de la ciudad que logran establecer medida y justicia. Las leyes, por sí mismas, no son bellas. Sólo lo serán aquellas capaces de 'engendrar' medida y justicia. La belleza no radica en el bienestar individual o personal, sino en el bien de la

El arte moderno nació en una economía de mercado.

ciudad y la comunidad. Mucho habrá que meditar sobre este tema, pero lo que sí me parece evidente es que la desobjetivación de lo bello nos deja en la perplejidad ante la posibilidad de contemplar la belleza.

Otras posibilidades del arte contemporáneo

En términos muy generales, una de las observaciones que pueden plantearse a Han es la distinción tan fuerte entre el adentro (interno) y el afuera (externo). Pareciera que la subjetividad no está expuesta a dispositivos, reglas y mecanismos sociales de subjetivación. La primera dificultad radica en aceptar la tesis inicial de Kant sobre la autocomplacencia. Supuestamente el gusto y el placer dependen únicamente de factores sensibles. Por su puesto que hay una experiencia sensible, y que en la taxonomía de los deseos el placer es autorreferencial. Sin embargo, el buen gusto no es el resultado de una subjetividad individual, pura y ahistórica. El buen gusto obedece a prácticas sociales. Cuando Octavio Paz (2014) explica el contexto de la crítica de Duchamp al buen gusto, advierte que:



En efecto, el gusto rehúye el examen y el juicio: es un asunto de catadores. Oscila entre el instinto y la moda, el estilo y la receta. Es una noción epidémica del arte, en el sentido sensual y en el sentido social: un cosquilleo y un signo de distinción. Por lo primero reduce al arte a la sensación; por lo segundo, introduce una jerarquía social fundada en una realidad tan misteriosa y arbitraria como la pureza de la sangre o el color de la piel. (p. 156).

Otra observación, vinculada con la primera, radica en que buena parte del arte moderno está supeditada a su mercantilización y su construcción social como bien de consumo. Para el poeta y ensayista mexicano es probable que el buen gusto se haya originado con las primeras ciudades y el Estado moderno. En Occidente nace con el Renacimiento y tiene conciencia de sí, a decir de Paz, hasta el barroco, pero no será sino hasta el siglo XIX que se consolidará socialmente y por eso, indica Paz (2014): “Su nacimiento coincide con la desaparición del arte religioso y su crecimiento y supremacía se deben, más que nada, al mercado libre de objetos artísticos y a la revolución burguesa” (p. 156). El crítico de arte Hal Foster (2020) comparte el mismo punto de vista: “El arte moderno nació en una economía de mercado y, a principios del siglo XX, ya no podía ignorar su condición de mercancía especialmente adecuada para la inversión especulativa” (p. 55).

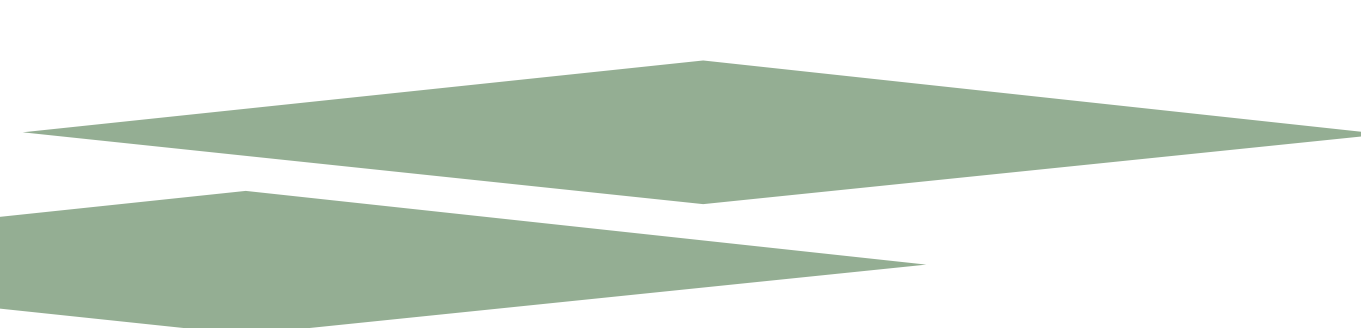
Hechas estas consideraciones, podemos reconocer que buena parte de la crítica de Han a Jeff Koons, a la sociedad positiva y a la relación entre arte y consumo capitalista tienen un antecedente histórico en la modernidad y no sólo en la filosofía moderna. En el presente,

esta relación se ha potenciado por medio de la cultura de masas, la nueva revolución digital y su expansión por medio de las redes sociales. No obstante, me parece necesario agregar la aceptación del *Pop Art* y su exaltación de la sociedad de consumo, el entretenimiento y la sociedad del espectáculo.

La definición del arte contemporáneo como ‘arte del presente’ encierra la paradoja de eludir su temporalidad. Después de todo, dice Juliane Rebentisch, cualquier arte del pasado alguna vez fue arte del presente. Hay distintos criterios para establecer una cronología del arte contemporáneo. Rebentisch (2021) propone tres fechas emblemáticas: 1945, 1965 y 1989; 1945 refiere al fin de la Segunda Guerra Mundial; 1965 al rompimiento con la estética modernista, la unidad de la obra de arte y los medios artísticos; 1989 no sólo representa el “fin” de la Guerra Fría, sino, además, el comienzo de la globalización y un capitalismo neoliberal-desregulado. La crítica de Han a Jeff Koons debe considerar, como antecedente, las fechas de 1965 y la década de los años setenta debido al auge del *Pop Art*. La existencia de *Balloon Dog* como ‘obra de arte’ depende del contexto de 1989, puesto que esta fecha también es significativa para el capitalismo global.

Klaus Honneth sostiene que los años setenta es una especie de laboratorio del arte contemporáneo. Esta década es la consecuencia inmediata de dos rupturas del concepto tradicional de arte. Una es representada por Joseph Beuys, la otra, por Andy Warhol. Ambas nacen al mismo tiempo, pero con programas y agendas culturales divergentes.

El artista alemán Joseph Beuys ha sido considerado como uno de los artistas de mayor



relevancia para la ruptura del arte contemporáneo con el arte tradicional. Las obras de ‘arte’ han dejado de ser elaboradas para su contemplación estética. El ‘concepto ampliado de arte’ implicaba dejar de ver al artista como creador de obras y al espectador como simple receptor. La ambigüedad, la metáfora y el cambio de sentido de las cosas reales provocan que el espectador forme parte o participe de la instalación, la acción o el *performance*. El espectador debía tomar una actitud activa para interpretar las acciones. La obra no está en la materialidad del objeto sino en la relación con el espectador. Klaus Honnemann explica que la idea de Fluxus implicaba: “una interpretación artística según la cual una obra de arte no se puede determinar con criterios, o categorías. Por lo tanto, una obra de arte avanzada es más bien una creación abierta” (Honnemann, 1993: 42). Esta apertura de la obra implica modificar la noción de arte desde sus cimientos. El arte dejará de ser algo tangible, ni el artista, ni el espectador, ni la obra recibirán un ‘lugar’ asignado dentro de la convención tradicional de lo que es arte. Si el espectador acepta el reto, habrá de involucrarse más con la acción o con los objetos dispuestos para que él imagine.

En su momento, y tal vez aún ahora, las obras de Beuys causaban irritación, crítica y rechazo, pues muchas parecían verdaderas provocaciones. Sin embargo, el lenguaje artístico de Beuys en realidad estaba lleno de metáforas, símbolos y conexiones vitales (Honnemann, 1993). Uno de los primeros trabajos de Beuys, *Cómo explicar cuadros a una liebre muerta*, ilustra

la forma en que estos elementos interactúan entre el escenario, Beuys y el espectador. Sin duda, en esa época se rechazó dicho *performance* y muchas otras obras de Beuys. A decir de Honnemann, se debió a que el público tenía otra expectativa. El rechazo se sustentaba en que los espectadores veían en Beuys un personaje ajeno a la sociedad de consumo y al ideal de individualismo hedonista: “Un testimonio evidente en contra de una sociedad que ha cultivado una actitud consumista. Sus obras abiertas contradicen la imagen cerrada del mundo que es transmitida gustosamente por la fotografía y los medios tecnológicos” (Honnemann, 1993: 42). Pero también hay algunos críticos que ofrecen argumentos para indicar que ese *performance* requiere de una explicación de los símbolos que se utilizan. Incluso Arthur Danto (2013) es algo sarcástico en sus comentarios a la obra de Beuys:

En los años setenta, el gurú alemán Joseph Beuys —que enseñaba en Düsseldorf— declaró que cualquier cosa podía ser arte. Su trabajo respalda esta afirmación, ya que hacía arte con grasa, como cuando en una exposición suya en el Museo Guggenheim colocó allí mismo, en el atrio, un trozo de grasa del tamaño de un pequeño iceberg. (p. 36)

En contraste, Andy Warhol encarnaba los ideales y deseos de una sociedad de consumo, una defensa del hedonismo individualista y necesitado de fama y reconocimiento como medio para restaurar la propia autoestima:

“Allí donde Beuys agitaba, Warhol constataba que la agitación artística mantenía únicamente en marcha un gigantesco aparato de entretenimiento. (Honnef, 1993: 44). Lo más curioso es que Koons reproduce esta pretensión en un “credo” que “ayuda” a los demás a deshacerse de un juicio sobre las propias limitaciones económicas o sociales. Koons, dice Foster (2020), inventa un “credo” para aceptarnos y valorarnos a nosotros mismos como capital humano:

Este credo se adapta a la cultura de la terapia que ha dominado durante mucho tiempo en la sociedad estadounidense: el único ego bueno es un ego fuerte, uno que pueda vencer cualquier neurosis infeliz, pero también se ajusta a la ideología actual del neoliberalismo, que busca promover nuestra “autoconfianza”. Como mercancías empaquetadas, nuestra “autovaloración” como capital humano, es decir, como tantos conjuntos de habilidades que nos vemos obligados a desarrollar a medida que cambiamos de un trabajo precario a otro. (p. 64).

Sin embargo, desde una lectura que soporta la autonomía estética del arte. Las obras de Warhol también pueden ser leídas como parte de una revolución estética. Una forma más directa de superar las teorías del arte como “imitación”. Por eso, Danto (2002) sostiene en su teoría del *ready-made*, al referirse a la obra de Warhol: “Pero entonces nos damos cuenta de que hemos confundido la obra de arte-Brillo Box- con su vulgar homólogo de la realidad comercial. La obra reivindica su exigencia con una descarada metáfora: la caja de Brillo como obra de arte” (p. 295).

Estas referencias a uno de los orígenes del arte contemporáneo permiten entender las conexiones entre los contextos globales y artístico-culturales entre Warhol y Koons, pero también deberían ayudarnos a comprender la importancia de no omitir ejemplos de arte contemporáneo que provengan de la tradición de Joseph Beuys. Algunos teóricos y críticos de arte identificarán algunas instalaciones de Ai Weiwei con el concepto ampliado de arte, así como algunas obras de la artista mexicana Mónica Mayer también tienen puentes con este concepto y con algunas características relevantes sobre la transformación del concepto de obra y el papel del espectador, como son: la actitud activa del espectador, su participación en la obra y la inmaterialidad del objeto artístico, o el no-objetualismo, dirá Juan Acha.

La conocida instalación participativa “El tendadero”, de Mónica Mayer, fue montada por primera vez en 1978 en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, y se ha expuesto en otros espacios y momentos: en 1979 (en Los Ángeles, dentro del proyecto visual *Making it Safe*, de Suzanne Lacy), en 2009 (*Sin centenario, no bicentenario: revoluciones alternas*, en la Universidad Iberoamericana) y en 2016 (Museo Universitario Arte Contemporáneo [MUAC]). La pieza no sólo posibilita encontrar estos elementos acerca del arte contemporáneo, sino también contribuye a sumar ejemplos a la conclusión de Diotima sobre engendrar lo bello. La obra no busca la fama o el prestigio de la artista. Es una construcción que cuestiona la cultura del machismo y la misoginia en México. Se preocupa por la virtud y tiene un compromiso con su comunidad para hacer visible la

normalización de la desigualdad y violencia de género en México. Busca la medida y la justicia y, por supuesto, generar leyes e instituciones para mitigar y erradicar esa violencia y esas desigualdades.

Desde su primera presentación hasta la fecha, no deja de inquietar y preocupar, como indica Sol Henaro (2016), que esta instalación siga siendo vigente. El soporte de la obra es una referencia a las actividades domésticas como el lavado de la ropa y el tenderla para que se seque. En aquella exposición colectiva de 1978, Mayer distribuía papelitos con ganchos para que las mujeres participantes completaran o se apropiaran de la frase “lo que más detesto de la ciudad es...” y tendieran esos papelitos en el tendedero. En aquella exposición colectiva de 1978 la respuesta fue denunciar las situaciones de acoso callejero y en el transporte público, tal vez hoy al trascender el museo y situarse en el espacio público, el tendedero sea una obra anónima de protesta, denuncia y exigencia de respeto. Una forma de engendrar belleza, sin duda es reactivar tantos *performances*, instalaciones de Mayer y otras artistas feministas. Así, concluyo esta reseña con una reflexión de Henaro (2016) sobre otras obras de Mayer:

Basta recordar la obra *Justicia y democracia*, que realizó en 1995 como *Pinto mi Raya* (con Víctor Lerma), cuya vigencia y urgencia nos permiten reactivarla como parte de esta retrocolectiva para preguntarnos en 2016: *Hoy, en este México resquebrajado por la crisis y el escepticismo, ¿qué acción concreta tomarías para llegar a esta utopía...?* (p. 14).

Referencias

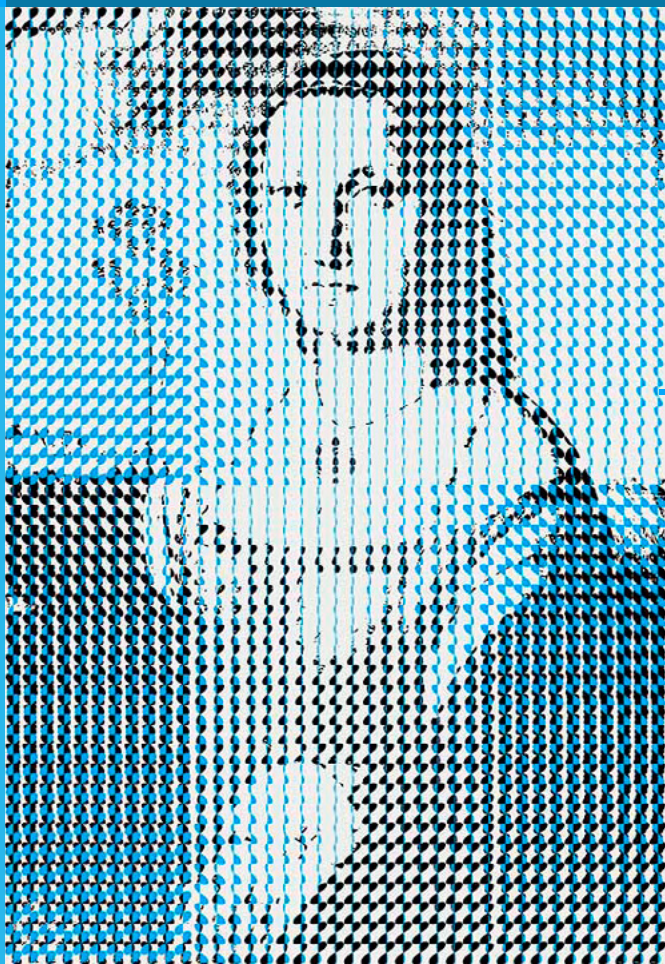
- Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética* (J. Navarro Pérez, trad.). Madrid: Akal.
- Carroll, N. (2016). *Filosofía del arte: Una introducción contemporánea* (L. Lecuona, trad.). México: IIFs/UNAM-Cenart/Secretaría de Cultura.
- Danto, A. (2002). *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte* (Traducción Á. Mollá Román, trad.; A. Mollá Román, pról.). Barcelona: Paidós.
- Foster, H. (2020). *What Comes after Farce? Art and Criticism at a Time of Debacle*, Londres: Verso.
- Han, B. (2019). *La salvación de lo bello* (A. Ciria, trad.). Barcelona: Herder.
- Henaro, S. (2016). “Retroactiva de una imparable: Mónica Mayer”. En *Si tiene dudas... pregunte. Una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer*. México: MUAC/UNAM.
- Honnef, K. (1993). *Arte Contemporáneo* (C. Sánchez Rodríguez, trad.). Colonia: Benedikt Taschen.
- Kant, I. (2004). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (D. M. Granja Castro, trad.). México: FCE-UNAM-UAM.
- Paz, O. (2014). *Obras completas IV. Los privilegios de la vista. Arte moderno universal. Arte en México*. México: FCE.
- Platón. (2000). *El Banquete*. En *Diálogos Tomo III* (M. Martínez Hernández, trad.). Barcelona: Gredos.
- Rebentisch, J. (2021). *Teorías del arte contemporáneo. Una introducción* (M. Gonnet, trad.). Valencia: Universidad de Valencia.

Posmodernismo, obra abierta y arte conceptual

Una reseña del libro de Juliane Rebentisch,
*Teorías del arte contemporáneo*¹

Jorge Luis Gardea Pichardo
jorge.gardea@cch.unam.mx

¹ Reseña del libro Rebentisch, J. (2021). *Teorías del arte contemporáneo. Una introducción* (M. Connet, trad.). Valencia: Universidad de Valencia.



Presentación

El arte contemporáneo modifica varios elementos tradicionales de lo que entendemos por arte y traza fronteras artísticas, estéticas, políticas y culturales con el modernismo. Algunos teóricos y artistas piensan que el arte contemporáneo representa el fin del arte o el fin de la historia del arte porque éste implica un cambio en la concepción de los lenguajes artísticos; una modificación acerca de la definición de obra de arte; una concepción distinta sobre la relación entre los espectadores; la recepción ya no es necesariamente entre un sujeto y un objeto, sino entre un objeto y una intersubjetividad activa que participa de la obra de arte. La expectativa no está puesta en el gusto estético sino en la reflexión y el diálogo entre los espectadores y los artistas. Estos son rasgos del arte contemporáneo que no necesariamente implican declarar el fin del arte, pero sí establecen diferencias significativas con el modernismo en distintas etapas: no es lo mismo el laboratorio experimental de las décadas de los sesenta y setenta a lo que hoy se produce de arte contemporáneo.

En esta reseña abordaré las temáticas que Juliane Rebenitsch ha agrupado en cuatro capítulos. Expondré la respuesta que propone sobre el asunto de la contemporaneidad del

arte contemporáneo. Ahondaré sobre la importancia de la obra abierta y el papel del espectador. Intentaré mostrar las dificultades que Rebenitsch describe sobre la participación del espectador y la importancia de la nueva concepción sobre la experiencia estética. Este es un punto crucial en el que se intenta mostrar la tensión que existe entre ficción y realidad. Asimismo, expondré la discusión de Rebenitsch con varios filósofos sobre el sustento teórico del *ready-made* y el arte conceptual. Por último, revisaré temas que la autora plantea sobre la institucionalidad del arte, la globalización y el decolonialismo.

¿Qué es lo 'contemporáneo' del arte contemporáneo?

La definición del arte contemporáneo como 'arte del presente' encierra la paradoja de eludir su temporalidad. Después de todo, cualquier arte del pasado fue alguna vez un arte del presente. Con esta crítica Juliane Rebenitsch inicia la problematización de una definición de arte contemporáneo.

Lo cierto es que en distintas partes del mundo casi todas las ciudades tienen un museo de arte contemporáneo y en muchas de ellas hay, más o menos, ciertas precisiones y límites que establecen criterios para albergar un tipo de obras. A Juliane Rebenitsch le interesa saber

El arte contemporáneo modifica varios elementos tradicionales de lo que entendemos por arte y **traza fronteras artísticas, estéticas, políticas y culturales** con el modernismo.

en qué consiste la contemporaneidad del arte contemporáneo. Se trata de buscar una respuesta que no explique la contemporaneidad como una “actualidad plana carente de toda profundidad histórica” —enfatisa Rebenitsch (2021: 11).

Hay que comenzar por preguntar en qué momento principia el arte contemporáneo y por qué ese momento de inicio sigue dando sentido al presente. Rebenitsch acude a algunos historiadores, teóricos y críticos del arte para situar temporalmente el inicio de lo contemporáneo. Nos dice que para el curador mexicano Cuauhtémoc Medina el arte contemporáneo inicia en 1945. El Tate Modern (Museo Nacional Británico de Arte Moderno) toma como referencia a las obras posteriores de 1965. Y 1989 es una fecha emblemática para hablar del arte contemporáneo. Las tres fechas tienen en común la generación de crisis respecto a las ideas modernas de ‘progreso’.

1945 encierra una catástrofe político-moral de la modernidad, pues, en palabras de Adorno —cita Rebenitsch (2021)— “después de Auschwitz, de la regresión ya consumada (...) no sólo toda teoría del progreso, sino toda afirmación de un sentido de la historia parece problemática” (p. 16). A partir de esa fecha las obras contrarrestaban el “falso optimismo del modelo idealista del progreso”. Se trata de una crítica a la convención de la belleza estética. Son los tiempos de la posguerra y el inicio de la Guerra Fría.

1965 compromete obras artísticas no compatibles con la estética modernista. Inicia un giro que se separa del sistema de las artes y de la unidad de la obra. Las obras ya no son

asociables a una única tradición del arte, ni se circunscriben a los medios artísticos tradicionales. Se desestabiliza el límite entre lo artístico y lo no artístico. Se rompe con los juicios de valor y los parámetros que permitían leer las obras, más o menos, de forma unívoca.

1989 remite evidentemente al “final” de la Guerra Fría, el comienzo de la globalización, la ampliación consumada —continúa Rebenitsch— de un capitalismo global y el neoliberal-desregulado, así como una atención especial hacia cuestiones del poscolonialismo.

Estas tres fechas no delimitan el fin de la historia, tampoco necesariamente podemos decir que el arte contemporáneo se origina en alguna de estas fechas en especial. En 2022 las secuelas de la Guerra Fría no han terminado y, dentro de la discontinuidad tecnológica, hay una continuidad temporal que nos permite saber, por lo pronto, que aún no concluye la contemporaneidad del arte contemporáneo. Se trata de una confrontación crítica con el proyecto de la modernidad y la idea de progreso. Si la estética, en tanto filosofía, se propone pensar el arte contemporáneo en cuanto tal, requiere, entonces, de otras categorías que develen o muestren este horizonte de contemporaneidad. Me parece que estas fechas y sus referencias históricas nos ayudarán a ese proceso de autocomprensión de nuestra subjetividad cuando se confronta con el arte contemporáneo. El espectador tiene toda la libertad de reclamar por los usos y abusos de lo contemporáneo, pero



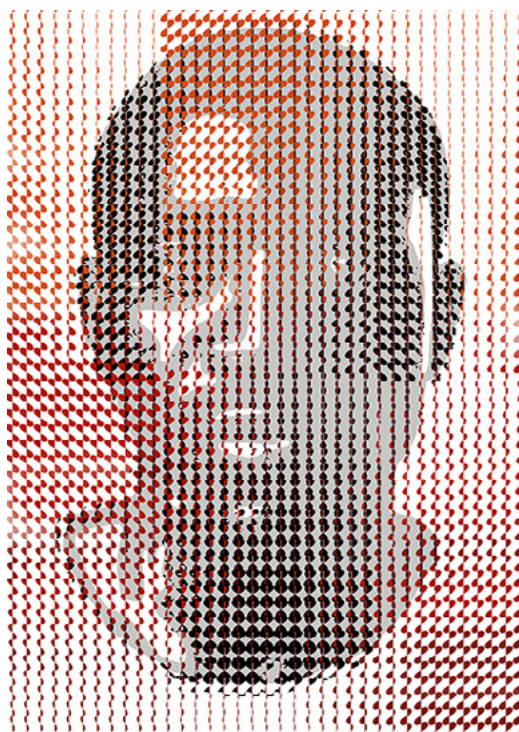
establecer una secuencia temporal e histórica nos permitirá comprender nuestras filias y fobias como espectadores.

Experiencia estética y desdiferenciación

Rebentisch comenzará su línea de tiempo desde los sesenta. Para ella el debate filosófico en Alemania se ha centrado en los conceptos de ‘desdiferenciación’ y ‘experiencia estética’. El concepto de desdiferenciación se concentra en las nuevas formas del arte a partir de los sesenta y se refiere exclusivamente al problema de la producción de la “obra” artística. La experiencia remite a los efectos de la obra desde el punto de vista de su recepción. Ahora bien, la relación entre ambos conceptos implica una nueva configuración entre la obra y su recepción; entre el sujeto y el objeto: “La teoría se desplaza conceptualmente de la obra a la experiencia, es decir, la especificidad de lo estético se configura ahora en una relación especial entre el sujeto que interpreta y un objeto que posee un significado esencialmente abierto” (p. 28) Esto implica, por supuesto, que hay un desplazamiento de la “obra” como una unidad de sentido y significado autorreferencial a una experiencia estética con múltiples significados. Las obras ya no son independientes de su interpretación. La unidad de sentido depende de la relación sujeto-objeto. El espectador se convierte en partícipe de la obra; pierde su lugar pasivo y contribuye a configurar un significado. Rebentisch acude a “La poética de la obra de arte abierta” de Umberto Eco y al ensayo de Rüdiger Bubner, quien es pionero del giro

teórico a la experiencia en la estética filosófica.

Con base en una descripción de obra abierta como objeto que requiere una interpretación, todas las obras conocidas son abiertas en tanto están sujetas a distintas interpretaciones; la hermenéutica da cuenta de ello. Sin embargo, el concepto de obra abierta aplica únicamente a aquellas obras, acciones o situaciones que requieren una intervención del intérprete. Rebentisch propone estos ejemplos de obra abierta. En la *Pieza para piano XI* de Karlheinz Stockhausen, el pianista escoge o selecciona cómo comenzar o cómo terminar una partitura que tiene las mismas frases musicales, pero en cada ejecución puede haber una obra distinta y esto depende del orden que proponga el pianista. Sin embargo, como bien postula Rebentisch, hay muchas similitudes entre una



interpretación y otra. En cambio, hay muchas más diferencias en la obra *Treatise* (escrita entre 1963 y 1967), del compositor británico Cornelius Cardew, que posibilita ensambles con diferentes instrumentos, aun cuando sea la misma secuencia. No se trata de una partitura convencional, sino de 193 páginas de líneas y varias figuras abstractas y geométricas. El título de la obra refiere al *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, que inspiró la creación de esta obra.

Para Eco, el intérprete es el factor significativo que da vida a la obra de arte. Se trata, reitera Rebenitsch, de una respuesta libre e inventiva por parte del público. De modo que no hay una correlación estricta entre la 'objetividad' de la obra y la 'subjetividad' del público. No hay necesariamente algo que entender, reproducir o replicar. El espectador es copartícipe. Así, por ejemplo, en las obras en movimiento no se requiere únicamente la actividad mental, sino la colaboración práctica del público. Ahondaré sobre el concepto de participación en la siguiente sección.

En cuanto a la experiencia estética, el arte contemporáneo nos confronta con una experiencia distinta a la que nos puede ofrecer el arte tradicional. Sin duda, es muy diferente la experiencia estética que puede ofrecer una sonata para piano de Franz Schubert que *Treatise* de Cardew, o bien *Intermezzo* de Manuel M. Ponce y *Jaula* de Mario Lavista.

La principal crítica de Bubner a la filosofía del siglo xx consiste, indica Rebenitsch (2021), en evadir el problema del fenómeno artístico en sí mismo. Las teorías de Heidegger, Gadamer o Lukács han interpretado la obra de arte

como “un privilegiado acceso a la ‘cuestión de la verdad’” (p. 43). Estas interpretaciones coinciden en situar al arte como respuesta a un problema filosófico; el problema de la verdad, pero no al problema de discernir lo artístico en cuanto tal. Esto se encuentra relacionado en la misma concep-

ción de la categoría de 'obra', puesto que una condición de que el arte sea el lugar de la verdad necesita destacar sobre otros objetos o formas de conocimiento. Quizás esto sea una herencia o una reminiscencia de la expresión 'conocimiento sensible' de Alexander Baumgarten. Bubner considera que la estética de la verdad falsea el arte en cuanto arte. Si tomamos seriamente esta reflexión, tendríamos que establecer un distanciamiento historiográfico y reconocer los 'particularismos' en estética. La pretensión de universalidad falsea las realidades empíricas cuando éstas dependen de contextos históricos muy precisos. Ni la estética de lo bello de la antigüedad clásica nos permite entender la estética contemporánea, ni la estética contemporánea requiere dar cuenta del pasado. Estas son condiciones del arte contemporáneo. No se trata de seguir una línea de progreso o desarrollo del *espíritu* al modo de la historiografía hegeliana. Por eso señala Rebenitsch (2021): “En adelante, en lugar de pretender hacer del arte el espejo de la filosofía, se debería permitir que el arte salga a



El intérprete es el factor significativo que da vida a la obra de arte.



la luz finalmente en sus cualidades genuinas, en su legalidad específica y, por tanto, como algo autónomo” (p. 47).

El modelo de Bubner apela a una nueva forma de comprender la ‘experiencia estética’. La cualidad estética del objeto ya no se determina únicamente por las propiedades dadas en el objeto y de forma transhistórica con independencia de la experiencia del sujeto, pues:

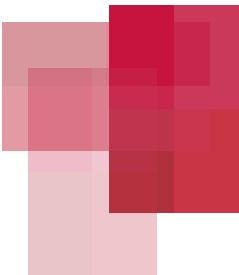
La obra se eleva por encima del estatus de objeto solo en y por medio de la experiencia que la enciende y la sostiene, y es solo por medio de esta experiencia como la obra se pone en obra y se libera en cuanto arte. (Rebentisch, 2021: 50).

El arte se mantiene abierto al pensamiento. La experiencia estética no se reduce al placer o al goce sensible, implica una nueva taxonomía del placer como goce en la reflexión. Esto se parece al libre juego de las facultades cognitivas, vía la imaginación, como en algún momento lo propuso Kant. Sin embargo, va más allá de Kant, puesto que el juicio estético no tiene la pretensión de universalidad, y no supone o postula un sujeto trascendental, sino sujetos concretos “diferenciadamente situados en términos históricos y culturales” (Rebentisch, 2021: 60). La experiencia estética tampoco es autorreferencial. Si se piensa como ubicada o condicionada cultural e históricamente, ya no

es posible hablar de un ‘placer’ en abstracto. La experiencia estética también es una construcción social y cultural. El interés por el arte va mucho más lejos que el simple deseo de autocomplacencia en el placer y goce desinteresado: “Bajo el lema de la ‘participación’ se plantea una discusión actual que, por medio de la experiencia del arte, pretende hacer valer un momento intersubjetivo, social, que ha de estar abierto a cuestiones éticas y políticas” (Rebentisch, 2021: 60).

Participación e intersubjetividad

Si una descripción del arte contemporáneo incluye el concepto de obra abierta, esto implica inmediatamente que la ‘obra’ carece de consistencia objetiva, unívoca y autorreferencial. El significado o sentido de la obra depende en mucho de la capacidad del espectador para interpretar la obra y reflexionar a partir de ella. Sin embargo, hay teorías del arte contemporáneo que destacan que el público no sólo interpreta la obra. Los espectadores interactúan entre sí, se establecen vínculos o relaciones, esa relación de intersubjetividad muchas veces es lo más importante de la instalación o el *performance*, y esta participación genera también un conflicto entre ficción y realidad. Muchas acciones y *performances* exponen situaciones reales. Lo que



Ni la estética de lo bello de la antigüedad clásica **nos permite entender** la estética contemporánea, ni la estética contemporánea requiere dar cuenta del pasado.

desestabiliza otro concepto de arte como “representación”, imitación y ficción.

El crítico Nicolas Bourriaud sostiene que una de las finalidades del arte consiste en producir comunidades concretas: propone una teoría relacional del arte. Para Rebentisch (2021) su modelo atenta contra la autonomía del arte porque plantea una agenda ético-política para formar comunidades para aprender a vivir en el mundo dado.

De este modo, el objeto artístico no sería tan valioso como la construcción de una comunidad de la experiencia estética intersubjetiva:

En este sentido, ya no se puede tratar tampoco de la forma de un objeto, sino de la configuración de una situación, ya no del espacio de la exposición, sino del tiempo de lo social, ya no de la reflexión individual y el juicio estético, sino de la participación colectiva y el encuentro abierto. (Rebentisch, 2021: 69).

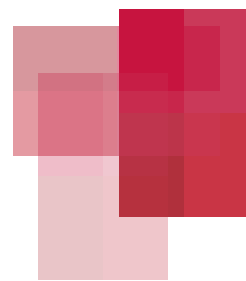
Si analizamos esta concepción sobre la ruptura con las formas o lenguajes del arte tradicional, entonces esta descripción parece corresponder más a diferentes instalaciones y *performances* que promueven en el espectador un posicionamiento personal sobre una problemática social y cultural, por eso Rebentisch (2020) apunto que:

La situación concreta de la exposición ha de convertirse en una utopía que se realiza lúdicamente [...] en lugar de aislar a sus observadores unos de otros en una relación puntual e individual con un objeto, los observadores han de ser llevados a entrar en contacto entre sí y, de esta manera, a convertirse en actores sociales. (pp. 67-68).

Rebentisch (2021) considera que con la teoría relacional de Nicolas Bourriaud se pierde la relación entre la obra y el espectador. Si lo importante es establecer un vínculo entre los participantes, no es necesario un objeto estético o el objeto estético es un pretexto para establecer vínculos entre los espectadores, Bourriaud “pretendía reemplazar por la inmediatez del encuentro abierto, no de los individuos con la obra, sino de los individuos entre sí” (p. 79); sin duda esto puede ocurrir.

En “Evidencias” (2011) la artista feminista Lorena Wolffer invita a mujeres víctimas de la violencia de género a donar anónimamente objetos que han sido utilizados para hacerles daño. Durante los días 17 y 18 de junio de 2010 recibieron más de setenta objetos y se leyeron testimonios de las donantes (Wolffer, 2011: 147). Evidentemente no hay un objeto de contemplación estética tradicional o modernista, pero hasta cierto punto la participación de las mujeres contribuyó a formar no sólo la instalación, sino también al establecimiento de vínculos, lazos, formas de acompañamiento, que de otra forma no habrían ocurrido, por ello no creo que sea desdeñable la teoría de Bourriaud, especialmente si revisamos algunos ejemplos de lo que significa la participación del espectador en la obra.

Uno de los problemas que pueden plantearse a distintas acciones, *performances* e instalaciones es su cercanía con el activismo político. Por supuesto que la artista Lorena Wolffer construye de forma colaborativa una





instalación que trasciende el espacio del museo (en este caso el Museo Universitario Arte Contemporáneo [MUAC]) y ese es uno de los propósitos.

Evidencias cumple una función social, en tanto que es una forma de crítica, de protesta e incluso una etnografía de dispositivos de violencia contra las mujeres en el entorno de la Universidad. Su finalidad es eminentemente política. No pretende hacer de esos instrumentos un *ready-made* para referenciar a situaciones ajenas a la violencia de género. Esos instrumentos son *reales* y gracias a que son reales quedan al margen de cualquier pretensión de ficción. Pero alguien podría preguntar ¿Pueden esos objetos reales formar parte de una instalación? Por las características de la instalación de Wolffer, fueron las víctimas de violencia quienes participaron y donaron esos objetos con fines personales y políticos. Quien formula esa pregunta bien podría tener una duda más amplia que tiene que ver con la tensión entre escenarios ficticios y la realidad. Y es precisamente una de las características del arte contemporáneo establecer esa tensión. ¿La participación del espectador implica que la acción, la instalación o el performance pierda su calidad de ficción? ¿Es necesario que la obra pierda su ficción?

El problema de la participación del espectador u otros agentes radica en que no es muy clara la línea divisoria entre ficción y realidad:

Si la antigua separación entre el espacio del escenario y el de la audiencia iba de la mano con

la diferenciación entre los eventos escénicos ficticios y el espacio real de la audiencia, volver incierta aquella separación implica también desestabilizar esta diferenciación: todo lo que acontece aquí sucede siempre de manera real y no meramente ficticia –y, a pesar de ello, sigue siendo parte de un contexto de presentación. (Rebentisch, 2021: 81).

Esta tensión entre participación, realidad y ficción es una paradoja de algunas instalaciones y *performances*. En algunos de ellos se nos puede decir que estamos frente a una situación real, pero si resulta ser que no ocurre tal realidad, por ejemplo, que los participantes sean actores y estén fingiendo, entonces habrá un engaño que paradójicamente desacredita la instalación o el *performance*. Citaré un ejemplo más amplio de Rebentisch (2021) que hace patente la diferencia:

En el año 2000, por ejemplo, en el Kunst-Werke de Berlín, el artista español Santiago Sierra expuso en cajas de cartón [a] personas que, según los informes, permanecían en Alemania de manera ilegal. La posibilidad de ver estos trabajos no primeramente en términos morales y/o políticos, esto es, en relación con las condiciones de vida de los figurantes que aparecen en ellos, sino en última instancia como obras escenificadas –y, por lo tanto, ficticias en sentido amplio–, se ha de separar tan poco de ellos como su conexión con la realidad física y social de los actores. Esta circunstancia provocó malestar moral en el público de la obra de Sierra. El artista fue acusado de explotar a los actores en beneficio de un espectáculo mediático

cuyo aspecto supuestamente iluminador estaba de facto al mismo nivel que esa pornografía perversamente deleitosa que hoy se produce en masa para la televisión privada, en la cual la *reality* y la *liveness* de los miserables son fetichizadas poco más que como un valor de exhibición. (p. 83).

La obra de Santiago Sierra se llamaba *Trabajadores a los que no se les puede pagar un salario remunerado para sentarse en cajas de cartón*. El malestar del público se debe a que no se trata de una escenificación de emigrantes indocumentados, sino que se les pagó para “participar” en este montaje. Varias preguntas pueden surgir: ¿Hasta qué punto las críticas son válidas? ¿En qué momento hay abuso, explotación o exhibición? Por supuesto que se pone en juego el principio de dignidad humana kantiana, el cual sostiene que el ser humano debe servir como un fin en sí mismo y no sólo como un medio. Asimismo, se pone en juego la paradoja y la tensión entre ficción y realidad. Si fueran actores contratados y el público lo supiera: ¿La obra tendría el mismo efecto? ¿Qué pretende denunciar la obra con la participación de inmigrantes? ¿Qué debería causar indignación?

La realización del *performance* sucedió en el 2000. Alexander Koch explica los antecedentes estéticos y el posicionamiento político-artístico de Sierra. Para Koch, su propuesta estética retoma el minimalismo y el abstraccionismo ‘formales’ de finales de la década de los noventa¹, pero con una adecuación en función de su interés por las circunstancias sociales en las que las personas son estigmatizadas,

¹ Consultado el 6 de junio de 2022 de: <https://kow-berlin.com/texts/catfish-instead-of-buddha-michael-e-smiths-materialism-of-basic-needs-1>

segregadas, explotadas y carentes de libertad. Hay una crítica al orden político y económico de desigualdad social. En este marco general tiene lugar el montaje de su instalación. El *performance* consistió en alinear seis cajas de cartón dispuestas en fila. En el interior permanecían sentados seis inmigrantes que no podían ser vistos por el público. Permanecieron seis horas diarias durante seis semanas. El público sólo podía leer el texto “trabajadores que no pueden ser pagados y sin embargo son remunerados para permanecer tranquilamente dentro de estas cápsulas” (Koch, 7 de junio de 2022). No se les podía pagar porque eran solicitantes de asilo y las leyes en Alemania no les permitían recibir un salario, aunque recibieron una compensación informal por el tiempo dedicado al proyecto. Se menciona “trabajadores” porque ellos deseaban trabajar, pero no podían hacerlo por las leyes. Para Sierra era importante que recibieran una compensación salarial como parte del *performance*.

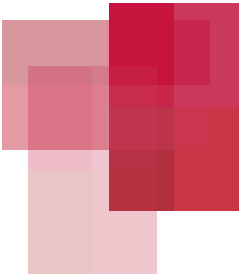
La polémica comenzó cuando se insinuaba que Sierra se estaba aprovechando cruelmente del desamparo de los inmigrantes al exhibirlos. Sin embargo, lo que hace notar Koch es que el *performance* reproduce un “estado de cosas objetivo”. Los espectadores se dan cuenta de que el confinamiento de los inmigrantes, que encierra sus cuerpos y constriñe sus acciones, ha sido invisibilizado y que como espectadores generalmente no tienen interés por ellos, por eso concluye Koch:

Probablemente, pocos de los que presenciaron la acción habían estado tan cerca física y quizás emocionalmente de un solicitante de asilo como en el

momento en que acercaron el oído a una de las cajas de cartón de la exposición para saber si realmente había alguien allí, y luego tal vez expresaron su profunda preocupación, o bien su indignación, de que así fuera. (Koch, 7 de junio de 2022).

La preocupación o la indignación bien podría ser, como ya se ha dicho, porque fueran utilizados por el artista como parte de su montaje, o bien por la analogía tan fuerte entre el confinamiento dentro de la caja y el confinamiento de un solicitante de asilo en Alemania. La tensión entre ficción y realidad radica en que el confinamiento dentro del museo es ‘ficticio’, voluntario y los participantes dieron su consentimiento. Sin embargo, el montaje es realista o literal porque depende del confinamiento ‘real’ de los inmigrantes, depende de la imposibilidad de moverse libremente, de no poder trabajar y recibir un salario. Rebenitsch (2021) concluye:

Las prácticas artísticas de la actualidad no suspenden lo estético en favor del espacio real de la acción política o moral, sino que más bien insisten en una comprensión antiformalista de lo estético: hacer una experiencia estética significa ahora experimentar la experiencia, es decir, reencontrarse bajo la modalidad de una distancia reflexiva con los mundos de experiencia conocidos en la vida cotidiana. (p. 87).



Así, gracias a la tensión ficción-realidad del *performance*, el espectador puede tomar una distancia reflexiva respecto a su

cotidianidad. Puede revisar su desinterés, indiferencia o desconocimiento de la situación en la que se encuentran los inmigrantes. La experiencia estética de verlos confinados en las cajas provoca una reflexión sobre su condición y sobre la condición de inmigrante. En la vida cotidiana no se habían enterado de esas condiciones de vida y el confinamiento ficticio los obliga a salir del trajín cotidiano y mirar dichas condiciones. Tener la experiencia de verlos los conduce a su reflexión. El *performance* no es una “repetición”, “imitación” o “representación” de la realidad.

El *ready-made* y el arte conceptual

El *ready-made* fue una invención de Marcel Duchamp con el propósito de plantear una crítica al arte de su tiempo. Especialmente consideraba que el arte no debería estar al servicio de la satisfacción de un gusto y con ello, a decir de Danto (2013), puso en tela de juicio la estética kantiana y la concepción misma de que el arte estaba constituido principalmente por “la maestría, la pericia y, sobre todo, con la visión del artista” (Danto, 2013: 41). Rebenitsch sustenta su análisis sobre el *ready-made* en la amplia exposición de Arthur Danto.

Danto comienza su análisis con la revisión crítica del concepto de arte como imitación, concepto heredado de Platón y que, a decir de Danto, tuvo vigencia hasta principios del siglo xx. Como bien se sabe, Platón destierra a los artistas de la República por considerar que existía una diferencia ontológica entre

realidad y apariencia. La realidad para Platón debe situarse en las formas o esencias de las cosas y no en su apariencia empírica. Según Platón, los artistas no imitaban la realidad, sino la apariencia de las cosas, por esa razón distorsionaban la verdadera realidad, la realidad de las esencias. Para comprender qué es el *ready-made* y qué es el arte conceptual se necesita hacer un giro de la imitación al concepto.

En el momento en que Duchamp usa un mingitorio y lo titula 'la fuente' romperá con la necesidad de representar objetos, ya no es una imitación de un mingitorio, pero tampoco 'es' un mingitorio real. Es un objeto que, a decir de Danto, 'encarna un significado'. Se trata de una metáfora. Esta teoría es perfectamente asimilable para la fenomenología o la filosofía del lenguaje. El sentido de las cosas no está en su materialidad, sino en el sentido que le damos. Poner en una sala de exposición un mingitorio implica cambiar su sentido como mingitorio. Los conceptos y el significado de las cosas dependen de su uso o del para qué sirven. El mingitorio no muestra la 'esencia' de la fuente, simplemente se trata de un objeto que pierde su sentido como mingitorio para, en palabras de Danto, señalar algo, tratar acerca de algo. Por eso Rebenitsch (2021) explica la diferencia de un objeto ordinario y un objeto que reviste el carácter de obra de arte:

De ahí que Danto proponga una definición alternativa de la diferencia: según el autor, es propio de las obras de arte algo de lo que carecen las cosas ordinarias, a saber, su estructura metafórica, su referencialidad semántica a algo, su *aboutness*. (p. 139).

Sin embargo, para Danto la obra no es 'abierta' del todo porque implica la intención del artista y el contexto social desde el cual la obra cobra significado para el espectador, por eso, indica Rebenitsch (2021):

Para Danto, entender una obra de arte ahora ya no significa otra cosa que 'captar' la metáfora que ella

establece. Con lo cual, entender la obra de arte como metáfora supone no solo el reconocimiento del hecho de que la representación específica es insustituible—como en toda metáfora—en vista de lo representado por ella, sino también el discernimiento de que la comprensión de los significados que una metáfora genera siempre está relacionada con el marco histórico-cultural en el que surge su sentido específico. Entender una metáfora significa entender a su vez este marco. (p. 142).

Esta argumentación ayuda a explicar por qué la instalación *Evidencias*, de Lorena Wolffer, no debe ser vista sólo como una exposición de objetos cotidianos que fueron utilizados para ejercer violencia, sino además como una metáfora que refiere no al objeto mismo, sino a la violencia contra las mujeres. El objeto funciona como vehículo para reflexionar, pensar y experimentar emociones a partir del marco completo que le da sentido al objeto.



La primera vez que se utilizó el término de 'arte conceptual' estuvo vinculada al grupo Fluxus de Nueva York.



El análisis sobre el *ready-made* ayuda a explicar en qué consiste el arte conceptual. Su origen comienza a principios de la década de los sesenta. A decir de Paul Wood, la primera vez que se utilizó el término de ‘arte conceptual’ estuvo vinculada al grupo Fluxus de Nueva York. Se trataba de jóvenes artistas que rechazaban la estética modernista, la mercantilización del arte y al gusto estético de Clement Greenberg.

Me parece que Juliane Rebentisch inicia su exposición sobre el arte conceptual a partir de las obras del artista Joseph Kosuth porque es el primero en formular un programa o una agenda artística en la que explícitamente se separa de la visión modernista del arte de Clement Greenberg y pone en duda el uso de la imagen o la representación en el arte. Ésta debía ser sustituida por los conceptos. Se trata de un largo camino del arte conceptual bajo la consigna de cambiar el rumbo del arte al transmutarlo de la ‘experiencia sensible’ en ‘pensamiento’, por eso, Rebentisch (2021) sostiene que el arte conceptual sería la “prueba definitiva de que el soporte sensible es irrelevante como condición del arte” (p. 150). Kosuth ve el *ready-made* como el origen de esta transmutación y la liberación del arte como representación y de cualquier finalidad externa, es decir, el arte cumple el propósito de la autonomía estética y se independiza de la filosofía. Así, describe Rebentisch, “el arte toma en sus manos la pregunta filosófica por su esencia”.

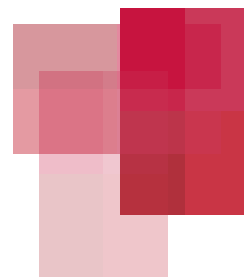
En su famoso escrito “El arte después de la filosofía” (1969), Kosuth explica que la separación entre la estética y el arte se debe a que la primera considera el arte desde un punto de vista formalista, sensible y vinculado a la

belleza y el gusto estético como asuntos centrales del arte. Para Kosuth sólo los objetos decorativos sostienen esa relación entre arte, belleza y gusto. Para Kosuth Greenberg es el crítico del gusto porque todos sus juicios son estéticos en el sentido de apoyarse en el gusto. El artista norteamericano promueve una actitud diferente del artista, ya no como ejecutante supeditado al formalismo, sino como alguien que puede cuestionar la naturaleza del arte y las fronteras y dicotomías de los lenguajes como pintura-escultura. Él es el primer artista en reconocer el valor del *ready-made* de Marcel Duchamp porque cambió la naturaleza del arte. De ahí concluye Kosuth: “Todo el arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza) porque el arte existe sólo conceptualmente” (1969: 4).

Su argumentación es completamente lógica y como indica Martin Seel “En un gesto



La idea de arte y el arte son lo mismo” implica que no necesitamos “salir” del concepto de arte **para saber qué es arte** porque el arte es su concepto.



provocador, equipara el trabajo del artista con el pensamiento analítico” (2010: 187). Esto porque Kosuth (1969) argumenta que los juicios sobre el arte son analíticos o tautologías:

Repitiendo lo anterior, lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es el hecho de que se trata de una tautología; esto es, la ‘idea del arte’ (u ‘obra’) y el arte son lo mismo y pueden apreciarse como arte sin tener que salirse del contexto del arte para su verificación. (p. 8).

Aunque parezca una trivialidad, el argumento no es tan complejo. El arte conceptual, tal y como lo plantea Kosuth, implica renunciar a la “representación” de las cosas y quedarnos con su concepto. Por eso, decir “la idea de arte y el arte son lo mismo” implica que no necesitamos “salir” del concepto de arte para saber qué es arte porque el arte es su concepto, su idea.

El problema que no queda claro es la confusión entre sentido y referencia. Si el sentido es el concepto, entonces “una obra de arte particular” sólo es un referente del concepto, pero no es el concepto mismo, del mismo modo que una silla particular es el referente del concepto silla, pero no son lo mismo. Se entiende que la propuesta de Kosuth consiste en lograr ese giro de la apariencia sensible a la *idea*—del objeto real a su concepto y que el arte conceptual tendría por consigna mostrar el concepto y no

el objeto—pero el intento puede ser infructuoso. No existe una posibilidad de construir una representación o imagen que contenga todas las sillas reales y una silla real contiene características específicas que la distinguen de su concepto.

Es interesante preguntarse hasta qué punto Kosuth cumple con lo que promete en la exposición del *Arte como idea como idea*². La cual consistió en amplificar en gran formato definiciones de ciertos conceptos del diccionario. Se supone que estas amplificaciones no deben ser vistas como obras, explica Seel, sino como proposiciones que no representan nada, sólo se trata de proposiciones que expresan un concepto. No hay una forma artística y el contenido sólo es la definición o el concepto. Estas amplificaciones se pusieron sobre un fondo negro con letras blancas y los conceptos fueron “idea”, “abstracción”, “número”, “característica”, etcétera. Es muy importante leer la descripción de Seel sobre una de las definiciones conservadas y expuestas en el Museo Sprengel en Hannover. Se trata de la definición de “abstracción”. Sin embargo, ésta proviene de un diccionario inglés-alemán y la transcripción fonética genera por supuesto cierta confusión, como

² Varios museos y galerías conservan obras de esta exposición. Algunos ejemplos sobre esto se pueden encontrar en el Buffalo akg Art Museum (<https://www.albrightknox.org/artworks/20151427-titled-art-idea-idea-nothing-english>) y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (moma, por sus siglas en inglés) (<https://www.moma.org/collection/works/137438>)

La institucionalización del arte forma parte de una teoría estética en la que **se validan y legitiman ciertas expresiones** artísticas como arte.

indica Seel [Abßrak´schön], evidentemente la contracción [schön] no significa ‘bello’ en alemán, sino que sirve para representar el sonido /tion/, pero como señala Seel (2010: 189) el público podía leer ‘abstracto y bello’, o bien, abstracto igual o diferente de bello. Como apunta Seel, con esta experiencia en el Museo, irremediamente la interpretación del espectador remite a los elementos tradicionales del modernismo.

La crítica nos muestra algo mucho más que los argumentos de Kosuth y tal vez el problema del arte conceptual, o tal vez de la obra de Kosuth, fue que el espectador no puede prescindir de la representación y la imagen sensible. De este modo, Rebentisch (2021) concluye:

A diferencia de su teoría, la obra artística de Kosuth, que oscila de manera intermedial entre imagen y texto, muestra que el arte nunca puede coincidir con un concepto general del arte sin que a su vez deje de ser arte. Por lo tanto, esta obra no señala ningún punto final en la historia del arte. (p. 156).

También hubo propuesta conceptualista en México. Carlos-Blas Galindo dice que en nuestro país discurrir y cuestionar el ‘arte’ era un tema recurrente de los artistas conceptuales. Entre varios artistas mexicanos, se

reconocen como conceptuales a Felipe Ehrenberg, Alberto Gutiérrez Chong, Melquíades Herrera, Víctor Lerma, Mónica Mayer, Adolfo Patiño, Eloy Tarcisio, Rubén Valencia o Pola Weiss. Para Galindo (2000), el arte conceptual es un meta-arte en tanto que se problematiza el arte, así como su institucionalización y mercantilización:

Constituyen una arena en la que son replanteadas incesantemente las concepciones de lo artístico. Los conceptos del arte. Las ideas respecto al arte. Los artistas conceptuales pueden abordar, desde luego, otros asuntos además de los meramente artísticos. Y es frecuente que los de índole política les interesen. (p. 6)

También se pensaba que el arte conceptual dejaría de tener sentido después de la década de los setenta. Sin embargo, al igual que en otras latitudes, el conceptualismo creció en la década de los noventa hasta alcanzar un segundo período que Galindo llama posconceptualistas, que alberga a artistas como Laura Anderson, Gabriel Orozco y Paula Santiago. Por último, Carlos-Blas Galindo comenta que uno de los críticos de arte que analizó, discutió y promovió el conceptualismo y el no-objetualismo en México fue Juan Acha. El término no-objetualismo comparte algunos postulados que planteaba Joseph Kosuth.



Institucionalidad del arte, globalización y decolonialismo

La institucionalización del arte forma parte de una teoría estética en la que se validan y legitiman ciertas expresiones artísticas como arte. Para algunos autores, algo llega a ser considerado 'arte' si diversas instituciones así lo reconocen, y quizás el argumento es correcto cuando pensamos en la teoría de J. L. Austin sobre cómo hacer cosas con palabras. En su teoría, el filósofo plantea que una promesa no es un enunciado veritativo-funcional, sino un enunciado 'performativo', prometer nos compele a cumplir aquello que prometemos, si realmente estamos haciendo una promesa. No obstante, para que el lenguaje sea realmente performativo se requieren ciertas condiciones, entre otras, que sea la circunstancia adecuada y que las personas designadas para ello cumplan con los requisitos necesarios (Austin, 2008).

Marcel Duchamp no pudo, por sí mismo, hacer que el mingitorio fuera una obra de arte, ni lo pretendía. Sin embargo, el circuito de historiadores de arte, teóricos, críticos, filósofos, curadores, galeristas, compradores, coleccionistas y estetas, o instituciones (como los museos y los ministerios de cultura), coincidieron en que se trataba de una obra de arte. Por supuesto que es un poder institucional porque cada uno de estos personajes debe cumplir con los requisitos institucionales para validar la obra, entre muchos otros, los estudios profesionales, la trayectoria en crítica o investigación, las aportaciones que han de garantizar ciertos niveles de especialización

y conocimiento. Los criterios no son arbitrarios, puesto que tienen una justificación. Esto no impide que haya casos en los que el marketing y el interés económico no intervengan. Algunas casas de subasta y coleccionistas verán en el arte contemporáneo la oportunidad de inversión e incremento del capital, y son precisamente éste y otros excesos los que validan la crítica a la institucionalización del arte. A decir de Rebenitsch, los usos y abusos de la institucionalidad del arte se acrecientan en la globalización y gracias a ella se corre el "riesgo de negar las diferencias culturales, regionales y locales de la expresión artística y porque ésta sigue la lógica de la valorización del capital" (2021: 195).

Así, la principal crítica a la institucionalización de la globalización radica en que depende mucho de los centros culturales estadounidenses y europeos que sustentan sus criterios en la supuesta universalidad de la cultura occidental. Esto tiene repercusiones negativas no sólo porque se pretende cierta universalización del gusto estético, sino porque se desconoce el arte periférico, sus problemáticas e intereses estéticos y culturales propios. Asimismo, perfilar el centralismo de las producciones europeas y estadounidense como canon de la cultura y el arte implica otra forma de construir un colonialismo cultural. Como se planteó en la sección sobre el arte conceptual, en México y en América Latina no se desarrolló como una réplica o imitación de lo que se estaba produciendo en Estados Unidos o en Europa, tuvo un



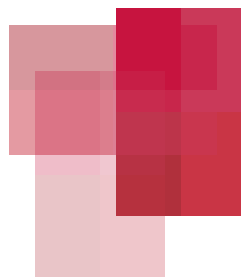
engranaje propio tanto en la producción artística como en su institucionalidad. Directores de museos estatales y críticos de arte incentivaron el arte no-objetual –para decirlo en los términos de Juan Acha– como una búsqueda estética y de crítica cultural y política original; se problematizaron situaciones sociales de interés público y político propios.

A decir de Rebenitsch, a partir de la exposición parisina *Magiciens de la terre* (realizada en el Centro Pompidou y la Grande Halle de la Villette, en 1989) se problematizaron los conceptos de ‘arte del mundo’ y ‘arte moderno’ para dar lugar al concepto de ‘arte global’. En esta exposición participaron cien artistas que eran considerados no occidentalizados para reconocer (desde el centro) su valor estético y cultural. Esto, por supuesto, implica que artistas de las llamadas culturas periféricas, actualmente, formen parte tanto del ‘arte global’ como de la globalización en términos de mercantilización. Por supuesto, señala Rebenitsch, es criticable la fecha de 1989 porque no representa un parteaguas sobre el reconocimiento de la ignorancia de Occidente “con respecto a los movimientos anticoloniales y sus luchas por un concepto distinto de modernidad, que ciertamente habían comenzado mucho antes” (p. 197), pero si representa el inicio de un flujo mucho mayor y más amplio de integración del arte periférico en las salas de exposición y museos occidentales. No obstante, es muy importante diferenciar ‘arte global’ y ‘arte globalizado’, en el primer caso se integra, conoce y difunde el arte que no pertenece al centro; mientras que en el segundo se hace referencia no sólo a la expansión global y hegemónica de

la cultura occidental, sino también a la integración hegemónica del “resto” del mundo dentro del centro occidental:

[...] la apertura del mundo del arte occidental no debería ser reducida a un efecto de la globalización, pues el término designa principalmente un proceso que de ningún modo fomenta una apertura de Occidente al mundo, sino, por el contrario, una concentración hegemónica del mundo en Occidente –este mismo reducido al principio básico del capitalismo–. (Rebenitsch, 2021: 199).

Ahora bien, más allá del fenómeno de la globalización y el ‘arte global’, una forma en como persisten movimientos y grupos artísticos decoloniales depende en gran parte de la producción de obras que recogen problemáticas nacionales y regionales. Como se ha planteado, hay una influencia del arte que se elabora en los centros culturales occidentales, pero esto no implica que tal influencia sea una réplica por parte de las expresiones artísticas periféricas. Esto porque en cada región hay diferencias en la forma en cómo se institucionaliza el arte y tales diferencias tienen un arraigo cultural e histórico tanto regionales como nacionales. Aunado a esto, también las producciones estéticas del centro establecen vínculos para revisar su propia historia. Esto significa que el arte contemporáneo no puede ser visto como una novedad carente de temporalidad (Rebenitsch, 2021: 211-218). Esto último, en el sentido de la temporalidad como



Perfilar el centralismo de las producciones europeas y estadounidense como canon de la cultura y el arte implica otra forma de construir un **colonialismo cultural**.

la estrecha relación entre pasado-presente, presente-futuro.

Así, como se puede apreciar, las teorías sobre el arte contemporáneo exploran las diferencias conceptuales, culturales y políticas de lo contemporáneo frente a la modernidad. Los lenguajes artísticos de la modernidad siguen siendo vigentes y, tal vez, el arte no-objeto, el arte acción, el *performance* y las instalaciones sean cada vez más identificables como otros lenguajes que amplían el concepto de arte del modernismo, pero que no lo suprimen del todo.

Referencias

- Acha, J. (2017). "Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina". Conferencia impartida en 1981 en el marco de la Primera Conferencia Latino Americana de arte no-objetual. Medellín. Museo de Arte Moderno de Nueva York. Consultado en junio de 2022. Recuperado de: <https://post.moma.org/juan-acha-teoria-y-practica-no-objetualistas-en-america-latina-non-objectualist-theory-and-practice-in-latin-america/>
- Austin, J. L. (2008). *Cómo hacer cosas con palabras* (G. R. Carrió y E. A. Rabossi, trad.). Barcelona: Paidós.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional* (C. Becyro y S. Delgado, trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Danto, A. (2013). *¿Qué es arte?* (I. García Ureta, trad.). Barcelona: Paidós.
- Galindo, C. B. (2000). Artes conceptuales y pos-conceptuales. *Tierra Adentro*, 102.
- Greenberg, C. (1979). *Arte y cultura: ensayos críticos* (J. G. Beramendi, trad.). Barcelona: Editorial cc.
- Koch, A. (7 de junio de 2022). "Abstraction in Self-Defense. Santiago Sierra's cruel Solidarity". Recuperado de: <https://kow-berlin.com/texts/catfish-instead-of-buddha-michael-e-smiths-materialism-of-basic-needs-1>
- Kosuth, J. (1969). El arte después de la filosofía.
- Rebentisch, J. (2021). *Teorías del arte contemporáneo* (M. Gonnet, trad.). Valencia: Universidad de Valencia.
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer* (S. Pereira Restrepo, trad.). Buenos Aires: Katz editores.
- Wood, P. (2002). *Movements in Modern Art: Conceptual Art*. Londres: Tate Museum.
- Wolffer, L. (2011). "Evidencias". En J. M. González Casanova (cur.), *Jardín de Academus, Laboratorios de arte y educación*. México: MUAC/UNAM.

MURMULLOS filosóficos

ARTE, ESTÉTICA Y CULTURA

Presentación

Dr. Benjamín Barajas Sánchez

Editorial

Dr. Jorge L. Gardea Pichardo

Artículos

Felipe de Jesús Arámbula Ibáñez

Wittgenstein, cine y experiencia inmediata

Raúl Jair García Torres

Dos estéticas de la música: Rousseau y Schopenhauer

Nadia López Casas

La espiritualidad del sonido: diferencias culturales entre el arte musical del norte de la India frente a la escucha occidental

Elizabeth González Torres

¿Existe el arte prehispánico? Una reflexión sobre el arte en las sociedades no occidentales

Ensayos

Adriana Mendoza Chávez

Apuntes sobre el arte y la industria cultural en el pensamiento de Adorno

Jorge M. Carrillo Silva

La experiencia estética: una perspectiva kantiana

Ricardo González Santana

Experiencia estética y lógica en el Tractatus

Reseñas

Jorge Luis Gardea Pichardo

La estética filosófica de Byung-Chul Han y la salvación de lo bello

Posmodernismo, obra abierta y arte conceptual. Una reseña del libro de Juliane Rebentisch, *Teorías del arte contemporáneo*

Color

Fabián Ugalde

