SOCIOLOGÍA DEL ARTE: CONCEPTO E INTERPRETACIÓN

GUÍA DE ESTUDIO DEL CURSO:
SOCIOLOGÍA DEL ARTE

FELIPE SUPO CONDORI

CIUDAD DEL LAGO – ENERO 2005

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO – PUNO
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA PROFESIONAL DE ARTE

SOCIOLOGÍA DEL ARTE: CONCEPTO E INTERPRETACIÓN

GUÍA DE ESTUDIO DEL CURSO:
SOCIOLOGÍA DEL ARTE

FELIPE SUPO CONDORI

CIUDAD DEL LAGO – ENERO 2005

SOCIOLOGÍA DEL ARTE: CONCEPTO E INTERPRETACIÓN
(Guía de estudio para el curso de Sociología del Arte)
Felipe Supo Condori
(felipesupo@hotmail.com)

"Este es un trabajo de interés eminentemente académico que ha sido compilado y sistematizado con el propósito de impartir conocimientos acerca de la importancia de la sociología para entender el Arte en su dimensión conceptual y de capacidad interpretativa como tal, se ha respetado la propuesta original de sus autores; por tanto su reproducción total o parcial de este documento en cualquier forma que sea, idéntica o modificada, escrita a máquina o en computadora, por el sistema multigraph, mimeógrafo, offset, impreso por fotocopias, fotoduplicadora, etc. que sea ajena a este propósito corre el riesgo de ser sujeto a sancion por las normas sociales y legales de nuestra sociedad"

Ciudad del Lago - Enero 2005
Proceso de fotocopiado

Carátula: Internet

SOCIOLOGÍA DEL ARTE: CONCEPTO E INTERPRETACIÓN

CONTENIDO

Introducción

CAPÍTULO I
LA SOCIOLOGÍA COMO BASE PARA ENTENDER LA INTERACCIÓN SOCIAL EN LA COMUNIDAD Y SOCIEDAD Y SU INFLUENCIA EN LA INTERPRETACIÓN DEL ARTE

1.1 La sociología y su importancia en la interpretación del Arte…….. 00
1.1.1 ¿Qué es la sociología cuál es el objeto de estudio del sociólogo?..... 00
1.1.2 ¿Qué estudia la sociología y en que se diferencia de otras profesiones?.....00
1.1.2.1 En el ejercicio de la profesión…….. 00
1.1.2.2 En el diseño y formulación de proyectos……00
1.1.2.3 En la interpretación y defensa del derecho……00
1.2 La familia……. 00
1.2.1 ¿Por qué es tan necesaria e importante la educación familiar?.....00
1.2.2 ¿Porqué es importante ser alguién en la familia?..... 00
1.2.3 Formas de familia……...00
1.2.4 Funciones de la familia…… 00
1.2.5 ¿Porqué está cambiando el concepto de familia?.....00
1.2.5.1 ¿Porqué el fin de la familia patriarcal?..... 00
1.2.5.2 ¿Cúales son las características del cambio de la familia?..... 00
1.3 La comunidad……. 00
1.3.1 Otra concepción……. 00
1.4 La sociedad……..…… 00
1.4.1 Concepto amplio……00
1.4.1.1 Concepto amplio en relación a los seres vivientes…….. 00
1.4.1.2 Concepto amplio en relación a las organizaciones inteligentes……00
1.4.1.3 Sociedades universales y sociedades singulares……..00
1.4.1.4 Sociedades comerciales……...00
1.4.2 Concepto específico-restringida-estricta en relación a los seres humanos como sociedad……00
1.4.2.1 La sociedad como relación social……00
1.4.2.2 La sociedad como grupo…….. 00
1.4.2.3 La sociedad como conjunto de instituciones
1.5 La cultura……..00
1.5.1 Origen etimológico…… 00
1.5.2 Concepciones de cultura a partir de un enfoque multidisciplinario…… 00
1.5.2.1 El concepto de la estética (o concepción humanista)……..00
1.5.2.2 El concepto antropológico de cultura……..00
1.5.2.3 El concepto sociológico……00
1.5.2.4 El concepto del psicoanálisis……00
1.6 El Estado……..... 00
1.6.1 Origen etimológico…… 00
1.6.2 Análisis conceptual…… 00
1.6.3 Elementos del Estado…… 00
1.6.3.1 El territorio, elemento físico del Estado……..00
A. Funciones del territorio……..00
1.6.3.2 La población…… 00
1.6.3.3 El gobierno…….. 00
A. ¿Qué es gobierno?..... 00
A.1 Formas de gobierno…….. 00
1.6.4 La actividad del Estado…… 00
1.6.4.1 Clasificación de la actividad del Estado…… 00
1.6.5 Fines del Estado…….....00
1.7 Clases y estratos sociales…… 00

CAPÍTULO II
ANÁLISIS DE LA CONCEPCIÓN DE ARTE

2.1 Análisis histórico……00
2.1.1 El concepto de Arte en la antigüedad…… 00
2.1.2. La transformación del concepto de Arte en tiempos modernos…… 00
2.1.3 Las bellas artes…….. 00
2.1.4 Nuevas disputas sobre el campo del arte……..00

2.2 Anàlisis e interpretación de la obra de Arte por la humanidad……...00

2.2.1 Consideraciones generales…… 00
2.2.2 Concepción e interpretación……00
2.2.2.1 El arte para los egipcios…… 00
2.2.2.2 El arte para los griegos y los romanos……00
2.2.2.3 El arte para los cristianos…… 00
2.2.2.3 El arte en el renacimiento…… 00
2.2.2.4 El arte en el barroco…….. 00
2.2.2.5 El arte en el siglo XIX…… 00
2.2.2.6 La revolución contemporánea……..00
2.2.2.7 El lenguaje del Arte: la obra…… 00

2.3 Análisis conceptual…… 00

2.3.1 Discusiones sobre el concepto de Arte…….. 00
2.3.1.1 Renuncia a una definición……00
2.3.1.2 Una definición alternativa…… 00
2.3.1.3 Otras definiciones y teorías…….. 00
2.3.1.4 la situación actual…….. 00

2.3.2 Concepción marxista del Arte…… 00
2.3.2.1 La representación del Arte Universal a partir de la interpretación marxista……00
2.3.3 La representación del Arte en el Perú…… 00
2.3.4 El carácter popular del Arte…… 00
2.3.5 Concepción fundamentalista del Arte…… 00
2.3.6 El concepto de Arte y la recepción del Arte prehispánico en el siglo XVI…… 00
2.3.6.1 Primera parte…… 00
2.3.6.2 Segunda parte…… 00
A. Análisis del texto de Durero…… 00
B. Análisis del texto de Mártir de Anglería…….. 00
2.3.7 El concepto de Arte en el maestro Eckhart……00

CAPÍTULO III
EL ARTE EN LA CIENCIA, FILOSOFÍA Y LA ESTÉTICA

3.1 Consideraciones generales…….. 00
3.1.1 El conocimiento humano: ¿cuántas formas de conocimiento humano existen?..... 00
3.1.1.1 El conocimiento cotidiano…… 00
3.1.1.2 Conocimiento revelado o religioso…….. 00
3.1.1.3 Conocimiento filosófico…… 00
3.1.1.4 El conocimiento científico…… 00
3.1.2 El arte es ¿ciencia, método, técnica o instrumento?..... 00
3.1.2.1 ¿Qué es la ciencia?..... 00
3.1.2.2 ¿Qué es el método…… 00
3.1.2.3 ¿Qué es la técnica?..... 00
3.1.2.4 ¿Qué son los instrumentos?..... 00
3.1.2.5 ¿Qué es el arte?..... 00
3.2 Filosofìa…….. 00
3.2.1 Valores filosóficos…….. 00
3.3 Estética…… 00
3.3.1 Origen etimológico…… 00
3.3.2 El pensamiento estético a través de la historia……00
3.3.2.1 En la antigüedad griega…… 00
3.3.2.2 En la edad media…….. 00
3.3.2.3 La estética extraeuropea…….. 00
3.3.2.4 Estética y estilo; relaciones con la evolución del arte en los siglos XVI y XVII: renacimiento, clasicismo, barroco……... 00
3.3.2.5 La estética de Kant…… 00
3.3.2.6 La estética de Hegel:……00
3.3.2.7 El irracionalismo en estética……00
3.3.2.8 La estética y las ciencias humanas en los s. XIX y XX…… 00
3.3.3 El pensamiento estético a través de otros conocimientos…….. 00
3.3.3.1 Estética y sociología…… 00
3.3.3.2 Estética y psicología: la estética experimental…… 00
3.3.3.3 Estética y psicoanálisis. estética y psiquiatría…….. 00:
3.3.3.4 Estética y etnología:…….. 00
3.3.3.5 Estética y lingüística: benedeto croce, la escuela americana……00
3.3.3.6 Estética y producción…… 00
3.3.4 Análisis conceptual de estética…… 00
3.3.4.1 Algunas definiciones de estética…… 00

3.3.5 Valores estéticos…… 00
3.3.5.1 Valores formales……00
3.3.5.2 Valores de asociación…….. 00
3.3.5.3 Valores utilitarios…… 00

3.3.6 Las categorías estéticas…….. 00
3.3.6.1 La belleza y la fealdad…….. 00
¿Qué es entonces la belleza?..... 00
3.3.6.2 Lo sublime y lo grotesco……00
3.3.6.3 Lo gracioso y lo ridículo…… 00
3.3.6.4 Lo trágico y lo cómico…… 00

3.7 Entonces, ¿qué es el arte a partir de estas diferencias?..... 00
3.8 Arte y estética…… 00

CAPÍTULO IV
CLASIFICACIÓN DE LAS ARTES, EL FENÓMENO, LA OBRA Y LOS ESPÍRITUS ARTÍSTICOS

4.1 Clasificación de las Artes……..... 00

4.2 El fenómeno artístico……00
4.2.1 La facultad estética…… 00
4.2.1.1 El artista…….. 00
4.2.1.2 El genio…… 00
4.2.1.3 El estilo……00
4.2.1.4 El ciclo artístico…….. 00

4.2.2 La obra de arte…….. 00
4.2.2.1 Contenido y forma de la obra de arte
4.2.2.2 El contenido
4.2.2.3 La forma

4.2.3 Los espíritus artísticos
4.2.3.1 El proceso artístico
4.2.3.2 El contemplador
4.2.3.3 Las experiencias estéticas
4.2.3.4 La crítica en el arte
4.2.3.5 El intérprete

CAPÍTULO V
MÚSICA: EL CONCEPTO DE ARTE GLOBAL EN WAGNER

CAPÍTULO VI
LAS ARTES PLÁSTICAS DEL IMPRESIONISMO A LA ABSTRACCIÓN

Introducción
6.1 La revolución impresionista
6.1.1 Los impresionistas
6.1.2 La escultura

6.2 El neoimpresionismo
6.2.1 Los puntillistas

6.3 El simbolismo y la reacción antinaturalista
6.3.1 Los simbolistas
6.3.2 La escultura

6.4 El individualismo posimpresionista
6.4.1 Las individualidades

6.5 La escuela de Pont-Aven y los Nabís

6.6 La ostentación decorativa modernista
6.7.1 La escultura

6.7 El Siglo XX: las vanguardias históricas

6.8 El Fauvismo y la rebeldía del color

6.9 El expresionismo
6.9.1 Las individualidades

6.10 El cubismo
6.10.1 Los cubistas
6.10.2 La escultura

6.11 El futurismo
6.11.1 Los futuristas
6.11.2 Los escultores

6.12 Las pinturas naíf y metafísica
6.12.1 Los pintores

6.13 Dadá
6.13.1 Los Dadaístas

6.14 El surrealismo
6.14.1 Los surrealistas

6.15 La abstracción pura
6.15.1 El rayonismo
6.15.2 El suprematismo
6.15.3 El neoplasticismo
6.15.4 El expresionismo abstracto
6.15.5 El informalismo
6.15.6 El op-art y el Arte cinético
6.15.7 Escultura abstracta

CAPÍTULO VII
¿QUE SE ENTIENDE POR DANZA?

7.1 Danza: la expresión corporal en contexto (Daniela Conterno)
7.1.1 Precursores de la danzaterapia. Graciela Vella.
7.1.2 Precursores en Europa: Francois Delsarte
7.1.2.1 Rudolf Von Laban
7.1.2.2 Mary Wigman
7.1.2.3 Isadora Duncan
7.1.2.4 Irmgard Bartenieff
7.1.3 Precursores americanos
7.1.3.1 Francisca Boas
7.1.3.2 Marian Chace
7.1.3.2 Liljan Espenak
7.1.3.3 Trudy Schoop
7.1.3.4 Mary Whitehouse
7.1.4 Precursores en la Argentina
7.1.4.1 Patricia Stokoe
7.1.4.2 María Fux

7.2 La danza al final del siglo en EE.UU.
7.2.1 Lo moderno pasa a ser clásico
7.2.2 Mark Morris (artista del milenio)
7.2.3 Contexto político y social
7.2.4 Danza con jazz
7.2.5 El cuerpo como instrumento de percusión
7.2.6 La preservación de las tradiciones culturales

CAPÍTULO VIII
TEATRO (Coloquio internacional sobre teatro latinoamericano: Dr. Alfonso de Toro)

8.1 Concepción
8.1 Contexto teórico: hibridez – medialidad – cuerpo-teatral
8.1.1 Hibridez
8.1.1 Hibridez y teatro
8.2 Transmedialidad
8.2.1 Transmedialidad y teatro
8.3 Cuerpo
8.4 Campos de investigación

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

La formación académica referido a la Sociología del Arte es parte inherente de la formación básica del profesional en Arte; por cuanto, la sociología del arte puede ayudar a ver con nuevos ojos las imágenes de siempre. Y, quizás, a explicar hechos sociales de conducta antes impensables como las largas e interminables colas de seis horas para ver una exposición de Velázquez, por ejemplo. Así como el auge de cierto turismo cultural o la súbita ascensión de algunos museos como preferencias de visitas. Tras la filosofía y la historia, la sociología intenta analizar en toda su complejidad las relaciones que caben entre la sociedad y el arte; de ahí su importancia.

Este documento como GUÍA DE ESTUDIO, se transmitirá conocimientos desde un enfoque de carácter general e integral accedido vía INTERNET y de documentación tanto primaria como secundaria consultada en las diferentes bibliotecas especializadas de la UNA-Puno y de la BIBLIOTECA PERSONAL del docente responsable del curso. Información que ha sido sistematizada y organizada de acuerdo a las exigencias y necesidades para **CONTRIBUIR** en la formación profesional del futuro ARTISTA.

El documento en referencia está en relación al desarrollo de 04 capítulos:

CAP.I LA IMPORTANCIA DE LA SOCIOLOGÍA COMO BASE PARA ENTENDER LA INTERACCIÓN SOCIAL EN LA COMUNIDAD Y SOCIEDAD

En este capítulo el estudiante de la Carrera Profesional de Arte, como parte de su formación profesional integral conocerá la dinámica y racionalidad de los actores sociales de la comunidad y sociedad, espacios temporales en donde ejercerá la profesión; conocerá y analizará la importancia de la sociología y su relación con la función e importancia de la familia como base fundamental de la sociedad; conocerá y diferenciará las clases sociales de los estratos sociales y su percepción de estos segmentos sociales acerca del Arte, conocerá la influencia de la cultura en el comportamiento social del ser humano, analizará el cambio social, la sociedad cambiante, la globalización, la revolución tecnológica. Analizará los problemas sociales, sus causas y consecuencias.

CAP.II ANÁLISIS DE LA CONCEPCIÓN DE ARTE

En esta parte se analiza el marco conceptual del significado de Arte a partir de un análisis de carácter histórico y teórico, condición necesaria para afianzar el conocimiento acerca del significado de Arte.

CAP.III EL ARTE EN LA CIENCIA, FILOSOFÍA Y LA ESTÉTICA

El desarrollo de los contenidos de esta parte está relacionada a brindar respuestas a la interrogante ¿Es el Arte, ciencia, método o instrumento? y ¿Cuál es su relación con la filosofía y la estética? Estas respuestas permiten afianzar en mayor grado el concepto y definición del Arte.

CAP.IV CLASIFICACIÓN DE LAS ARTES, EL FENÓMENO, LA OBRA Y LOS ESPÍRITUS ARTÍSTICOS

Esta parte tiene que ver con el conocimiento de cómo se clasifican las artes y su relación con el artista como genio, el uso del estilo, el ciclo artístico y la interpretación de la obra de arte en su contenido y forma. Asimismo se considera el espíritu artístico como proceso y en su interpretación a partir del contemplador, la crítica y la actuación del intérprete como ente experto conocedor del Arte que actúa como guía e intermediador entre la obra del artista y el público,

Finalmente, este trabajo como cualquier trabajo intelectual de cualquier nivel, nunca está terminado, como tal, esperamos nos hagan llegar sus críticas y sugerencias que permitirán mejorar su forma y contenido al E. Mail felipesupo@hotmail.com.

CAPÍTULO

I

LA IMPORTANCIA DE LA SOCIOLOGÍA COMO BASE PARA ENTENDER LA INTERACCIÓN SOCIAL EN LA COMUNIDAD Y SOCIEDAD

1.1 LA IMPORTANCIA DE LA SOCIOLOGÍA COMO BASE PARA ENTENDER LA INTERACCIÓN SOCIAL EN LA COMUNIDAD Y SOCIEDAD

El Arte como la "expresión de la belleza del alma" para unos, como "el reflejo de la realidad a través de imágenes bellas" para otros, o como "…pertenecen a una clase determinada y están subordinados a una línea política determinada. No existe en realidad, arte por el arte, ni arte que esté por encima de las clases, ni arte que se desarrolle al margen de la política o sea independiente de ella". Como podremos apreciar el arte es una noción abstracta, fruto del concepto del ser humano, de su obra y de la naturaleza. Sin embargo es atemporal, porque el observador de la obra de arte la interpreta según su sistema de valores en relación a su cultura e influido por el entorno social en el que se desenvuelve.

De ahí la importancia de impartir conocimientos acerca de la Sociología del Arte para que los estudiante que cursan el IV semestre de la Carrera Profesional de Arte, como parte de su formación profesional integral que requiere conocer la dinámica y racionalidad de los actores sociales de la comunidad y sociedad, espacios temporales en donde se ejercerá la profesión.

A partir de ella, conocerá y analizará la importancia de la sociología y su relación con la función e importancia de la familia como base fundamental de la sociedad; conocerá y diferenciará las clases sociales de los estratos sociales y su percepción de estos segmentos sociales acerca del Arte, conocerá la influencia de la cultura en el comportamiento social del ser humano, analizará el cambio social, la sociedad cambiante, la globalización, la revolución tecnológica. Analizará los problemas sociales, sus causas y consecuencias y rol del artista en estos contextos sociales.

Por otro lado, la sociología del arte puede ayudar a ver con nuevos ojos las imágenes de siempre. Y, quizás, a explicar fenómenos antes impensables como las colas de seis horas para ver una exposición de Velázquez, el auge de cierto turismo cultural o la súbita ascensión de algunos museos. Tras la filosofía y la historia, la sociología intenta analizar en toda su complejidad las relaciones que caben entre la sociedad y el arte; de ahí su importancia.

1.1.1 ¿QUÉ ES LA SOCIOLOGÍA CUÁL ES EL OBJETO DE ESTUDIO DEL SOCIÓLOGO?

Como señala VILLEGAS, A. (2002: 172) "Así, se propone y se enfatiza que la sociología es la ciencia de la sociedad y de las relaciones que transcurren en ella (ROCHER, G.1993; GINER, S.1993; JIMÉNEZ, J.1978; Del PINO, J.1990). También se concibe a la sociología como el estudio de las relaciones sociales; de ahí, que concebimos y abstraemos que natural y elementalmente el objeto de estudio del sociólogo es la SOCIEDAD, en relación al análisis científico y riguroso de los problemas, hechos y fenómenos de la REALIDAD SOCIAL, donde los actores sociales se realizan y construyen la sociedad y las instituciones sociales construyen al sujeto social.

1.1.2 ¿QUÉ ESTUDIA LA SOCIOLOGÍA Y EN QUE SE DIFERENCIA DE OTRAS PROFESIONES?

1.1.2.1 EN EL EJERCICIO DE LA PROFESIÓN:

- El **Psicólogo** estudia el comportamiento, la actitud y la conducta de la personalidad del individuo
- El **Antropólogo** estudia al hombre en relación a su origen, naturaleza y evolución expresado en sus manifestaciones culturales o modos de vida.
- El **Historiador** estudia cronológicamente el registro y la explicación de los acontecimientos sociales, expresado en cambios, hechos y fenómenos a través del tiempo y el espacio.
- Mientras que el **SOCIÓLOGO** estudia la INTERACCIÓN SOCIAL de los individuos en sociedad, es decir su comportamiento en relación al grupo y grupos que difieren

en torno a sus intereses, clases y estratos sociales al que pertenecen, valores culturales y morales como conductas, etc.

Por **ejemplo**, como dice CHINOY, E. 1990 (21-22) "Si quisiéramos explicar las preponderancias de los adictos a las drogas, entre los adolescentes…como sociólogos deberíamos tratar de ver qué **valores culturales** se hallan implicados en esta forma de **conducta desviada** y exploraríamos los rasgos distintivos de los **roles** del adolescente y de la **cultura adolescente.** Podríamos recoger datos para ver sí la afición a las drogas se da en la misma extensión entre adolescentes de todas **las clases y estratos sociales,** de todas las **razas,** en todo los tipos de **comunidades y sociedades**, o sí es igualmente frecuente en las distintas clases de **grupos sociales**…"

1.1.2.2 EN EL DISEÑO Y FORMULACIÓN DE PROYECTOS:

- El **Economista**, busca la RENTABILIDAD ECONÓMICA
- EL **Sociólogo**, busca el logro del BIENESTAR SOCIAL

1.1.2.3 EN LA INTERPRETACIÓN Y DEFENSA DEL DERECHO:

- El **Abogado**, busca la JUSTICIA LEGAL
- EL **Sociólogo**, busca la JUSTICIA SOCIAL

1.2 LA FAMILIA

La familia ha sido considerada como **"la forma más pequeña de la sociedad espontánea y estable, con doble interés: perpetuar la especie y alcanzar un fin superior"**. Aristóteles juzgaba a la familia como una **"asociación natural",** puesto que tiene su razón de ser en el aspecto sexual: es el deseo de la reproducción lo que determina que el hombre y la mujer se unan.

La familia resulta ser un grupo social muy antiguo. ROUSSEAU no vaciló en afirmar que la familia de los primeros tiempos era la única **sociedad natural** que había de existencia limitada, transitoria, pues su duración estaba determinada por el corto lapso en que la prole necesitaba de los cuidados y atenciones para no perecer. Como "sociedad natural, era temporal, pasajera". En el caso de que los nexos entre padres e hijos excedieran la tiempo necesario para los primeros cuidados de estos últimos, la familia perdía su carácter de sociedad natural y pasaba a ser un grupo artificial, resultado de un convenio (o contrato) de la voluntad de los padres.

La familia se constituye como **el "núcleo fundamental de la organización social".** Como organización primaria que es, ejerce una influencia poderosa –a veces decisiva – sobre la personalidad de sus integrantes. Ella constituye como el primer vehículo de socialización del individuo. Transmite a los niños las primeras nociones de la moral y los primeros aportes culturales aceptados por la comunidad. Entonces resulta que la familia es esencia inicial de todos los aprendizajes.

Por otro lado, la familia supone una profunda unidad interna de dos grupos humanos: **padres e hijos** que se constituyen en **comunidad** a partir de la unidad hombre-mujer. La plenitud de la familia no puede realizarse con personas separadas o del mismo sexo. Toda familia auténtica tiene un **"ámbito espiritual"** que condiciona las relaciones familiares: **casa común, lazos de sangre,** afecto recíproco, vínculos morales que la configuran como **"unidad de equilibrio humano y social".**

La familia tiene que equilibrarse a sí misma. De esa manera enseña el equilibrio a los hijos. Ese equilibrio de la familia va a contribuir al equilibrio social. La familia es el lugar insustituible para formar al hombre-mujer completo, para configurar y desarrollar la individualidad y originalidad del ser humano.

1.2.1 ¿Por qué es tan necesaria e importante la educación familiar?

- **Biológicamente**.- Todo niño nace absolutamente inseguro, necesitado e incompleto. Cualquier cervatillo y nada más nacer se pone de pie y el ser humano tarde un año aproximadamente en andar.

- **Psicológicamente**.- En la medida en que un cerebro está más evolucionado más tiempo necesita para educarse y desarrollarse hasta llegar a la edad adulta. Porque tiene mayor número de zonas finas en toda su personalidad. No puede vivir sin la ayuda del adulto, sin la formación. Su autonomía la alcanzará tras un largo proceso: lactancia, niñez, adolescencia. No basta el hecho biológico. Necesita desarrollar su inteligencia, voluntad, armonía, autonomía, autoestima: Nadie es nada si no se quiere a si mismo y nadie que no se quiera a si mismo puede querer a los demás. La autoestima es el motor del hombre. Esto solo lo logra en el Claustro protector de la familia. Los niños que crecen privados de un ambiente familiar, aunque crezcan físicamente, las deficiencias: psicológicas, afectivas, emocionales intelectuales y sociales son clarísimas.

- **Sociológicamente**.- El influjo de los padres es imprescindible. El niño aprende a saber quién es a partir de su relación con sus padres -personas que le quieren-. Nadie puede descubrirse a si mismo si no hay un contexto amor y de valoración. Proporcionan el mejor clima afectivo, de protección...El niño aprende a ser generoso en el hogar. *Protección, seguridad, aceptación, estima y afecto*. Cinco aspectos que debe aportar la familia a todo niño. Lo que aprende el niño en la familia es determinante.

Se require tres anillos de formación de la persona:

- Familia
- Colegio
- Sociedad. Es el que hoy tiene más poder. Absorbe a los otros dos anillos. Es necesario que los dos primeros anillos se unan y apoyen juntos. La sociedad educa hoy, sobre todo a través de la TV, la calle, los amigos.

Es muy importante: ver la TV con los niños y ayudarles a ser críticos frente a todo lo que nos ponen en la tele.Sin darnos cuenta se nos pegan los modales de la sociedad si no luchamos contra ellos, como se pega el olor a tabaco en el pelo y la ropa si estamos con personas que fuman.. El niño llega a ser alguien por la consideración, aprecio y valor que le dan los demás.

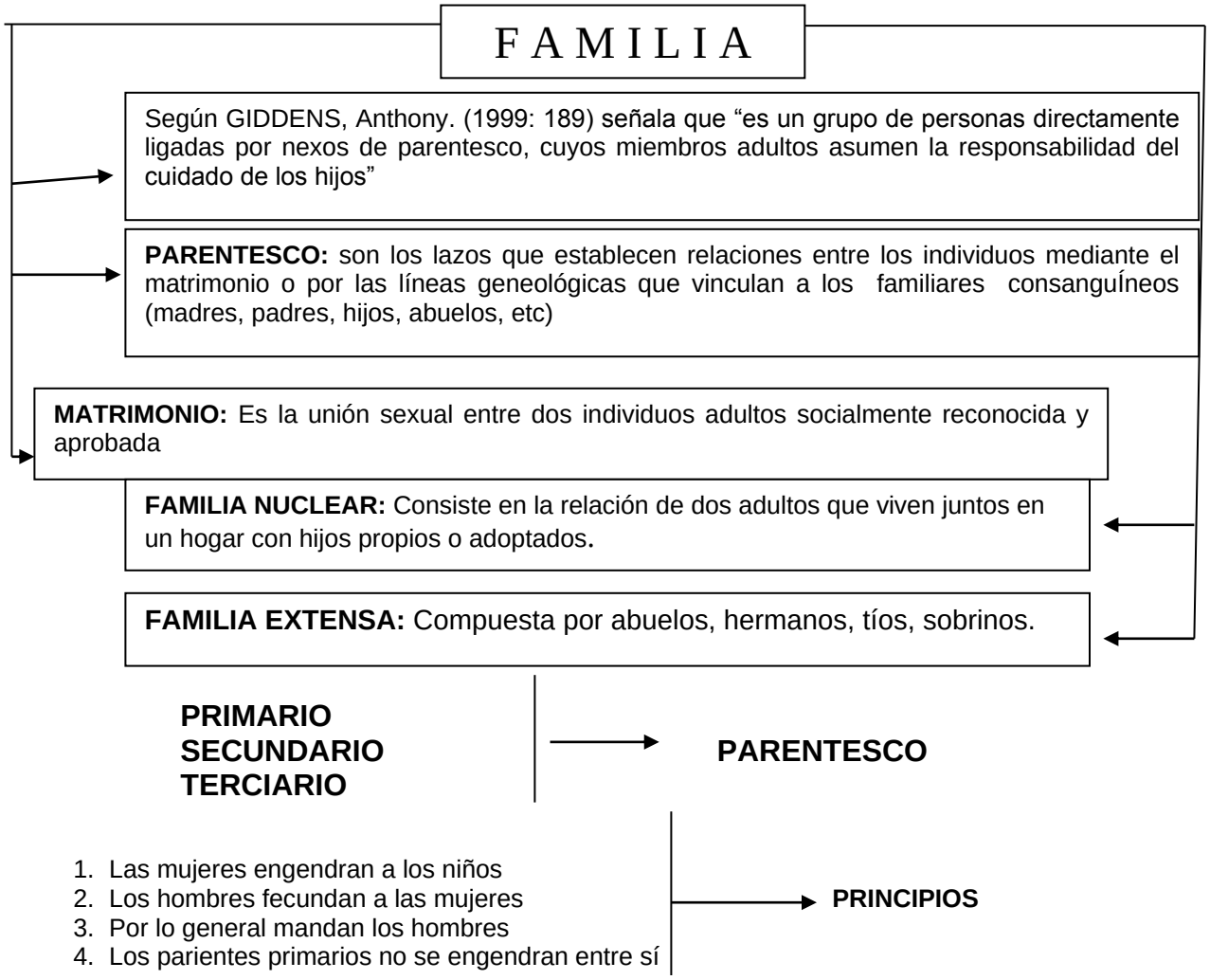
1.2.2 ¿Porqué es importante ser alguién en la familia?

Existe la sabia frase de que **NADIE PUEDE SER UNO MISMO, SI NO ES ALGUIEN EN SU CASA;** esta gran verdad se dá por la considración de que la familia hoy más que nunca es la mayor fuerza personalizante contra la domesticación y el espíritu borreguil que amenaza al mundo de hoy. Mucha gente cree que es libre, nadie que no luche por su libertad es libre. Compran lo que les mandan, hacen lo que les mandan.

La verdadera cultura es la de la libertad, la de ser uno mismo. Se aprende a ser libre en la familia. De ahí que la familia resulta ser una **comunidad de personas creadas sobre el sólido fundamento del amor** y no puede realizarse nada pedagógicamente sino a través del amor.

El vínculo de la sangre debe dar paso a otros vínculos más espirituales: **el respeto, el amor, la felicidad, el disfrutar de la vida juntos, el ayudarse.** Nuestros hijos nos brindan cada día ya a cada momento la oportunidad de convertirnos en los padres que hubiéramos querido ser.

En una familia sana todos recuerdan a todos sus virtudes y en las familias enfermas se está esperando para reprochar los defectos y limitaciones y hacerlo públicamente. **El ejemplo vivo de lo que somos es la única forma importante de influir en los demás.** Por ello, la sociedad es el desarrollo de la familia. La primera palestra de la virtud está en la familia. De ahí que se dice que LA FAMILIA ES EL NUCLEO DE LA SOCIEDAD. Todos los pueblos hostiles a la familia terminan por un empobrecimiento del alma.



1.2.3 FORMAS DE FAMILIA

La **MONOGAMIA** es el matrimonio de una mujer con un hombre y es la forma de matrimonio que se practica con mayor frecuencia.

La **MONOGAMIA** es la forma de matrimonio que se practica en América Latina como parte del legado occidental. De manera que existen prohibiciones por Ley ,a que un hombre tenga más de 01 mujer por esposa y que una mujer tenga por esposo más de un hombre por esposo y las penas en contra de la poligamia (tener más de 01 esposo al mismo tiempo) pueden ser muy severas.

Mientras que la **POLIGAMIA** es el matrimonio de una persona de cualquier sexo con más de 01 esposo. En las sociedades donde se practica la POLIGAMIA ésta sirve como símbolo de STATUS. El hecho de tener más de 01 mujer, implica en algunas sociedades,

ventajas sociales o económicas y el hombre que puede hacerlo ocupa un lugar en la alta posición social.

La **familia nuclear** es representativa del tipo de familia occidental (Estados Unidos- Los norteamericanos tienden a ver en esta forma EL TIPO IDEAL , siendo quizá etnocéntricos sobre sus virtudes y subestimado sus limitaciones (COHEN, B.:1994:84-85).

La **familia extensa** está basado en los vínculos consanguineos de una gran cantidad de personas incluyendo a los padres, niños abuelos, tías, sobrinos, primos y demás . Esta unidad es también denominada familia consanguínea. La familia extensa es la forma más importante en las sociedades agraria, en donde la autosubsistencia es esencial para la supervivencia y en donde las necesidades económicas, sociales y emocionales pueden satisfacerse perfectamente a través de un número mayor número de individuos que pertenezcan a una familia.

1.2.4 FUNCIONES DE LA FAMILIA

Como institución social, la familia ha desempeñado tradicionalmente muchas funciones, por cierto variando éstas de unas a otras, según las sociedades donde sehan desarrollado:

- Cuidado y protección de los niños, inválidos y ancianos
- Socialización de los hijos
- Fijación de la posición social y establecimiento de status
- Provisión de seguridad económica

1.2.5 ¿PORQUÉ ESTÁ CAMBIANDO EL CONCEPTO DE FAMILIA?

La idea de familia tradicional ha ido dejando paso a un nuevo concepto de familia muy heterogéneo. La socieda va evolucionando y con ella una de sus instituciones sociales más importantes como la familia, cuyo perfil actual se manifiesta según las siguientes características:

- Incremento de las familias monoparentales
- Una progresiva pérdida de la autoridad del padre
- Aumento de la cohabitación y de los hijos habidos fuera del matrimonio
- Descenso de la fecundidad

1.2.5.1 ¿Porqué el fin de la familia patriarcal?

Hasta hace poco las mujeres casadas y los hijos que no se habían emancipado quedaban subordinados jurídicamente al cabeza de familia, el padre. Actualmente una serie de circunstancias han ido cambiando este panorama. Circunstancias tales como:

- El acceso de las mujeres al sistema educativo en todos los niveles
- El nacimiento y el desarrollo del feninismo
- La incorporación de la mujer al mundo laboral
- El aumento de participación de las mujeres en la vida política
- La creciente importancia de la educación y el aumento de autonomía de los niños

El conunto de todos estos hechos han alentado un decaimiento del poder patriarcal y una serie de reformas legislativas para la igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres en todos los aspectos de la vida social

Entonces cabe la reflexión, si la evolución de la sociedad ha de cambiar a la familia, conviene subrayar que toda evolución conlleva una crisis, por pequeña que esta sea, de esta forma la incorporación masiva de las mujeres al mercado del trabajo ha hecho que muchas de ellas se vean obligadas a compaginar el trabajo remunerado con la dedicación al trabajo doméstico

1.2.5.2 ¿Cúales son las características del cambio de la familia?

Es en este contexto que nace pues una nueva familia, más democrática, ya que no tiene el peso de las convenciones y las costumbres, pero **OJO, peligrosamente** con tendenias de perder valores, que ponen en tela de juicio la siguiente interrogante ¿No será un peligro social asumir tamaño **costo social** por darle paso a la evolución de la sociedad globalizada en esta era del conocimiento, de la informática y de la competitividad?

Pues ocurre que en este nuevo tipo de familia, **el matrimonio se concibe como un contrato** que se asume libremente, sin obligación de que dure hasta la muerte de uno de los contrayentes. En base a esto aparecen una serie de alternativas a la familia nuclear que pierde su exclusividad. Como ejemplos, podemos citar que hasta hace 20 o 30 años atrás, una familia formada con fuertes valores morales, expresaba las siguientes características:

- El padre trabaja
- La madre es ama de casa
- Los hijos obedecen y se casan muy jóvenes
- Las mujeres llegan al matrimonio vírgenes.

Ahora, en esta sociedad contemporánea la familia expresa las siguientes características:

- Todos trabajan
- Existe autonomía entre sus miembros
- Los hijos menores se responsabilizan por sí mismos y se quedan solos, o al cuidado de los abuelos, abuelos.
- Hay independencia por parte de los hijos y toman las decisiones junto a los demás miembros de la familia.
- Las parejas conviven juntos antes de optar por el matrimonio la virginidad es un tema totalmente superado y fuera de moda.

1.3 LA COMUNIDAD

Este concepto originalmente es introducido por FERDINAND TÖNNIES a través de su obra “comunidad y sociedad” (1887) donde hace una diferenciación acerca de lo significa estos dos conceptos, consideradas estas dos nociones como las categorías fundamentales de la sociología pura, a partir de la premisa que son relaciones y solidaridades sociales, donde “las voluntades humanas se encuentran en múltiples relaciones entre sí, se ejercen de un lado, es soportada o recibida del otro”.

Señala que en la “comunidad” (Gemeinschaft), **el todo social existe antes que las partes**, de la misma manera que en el querer natural el pensamiento forma un todo orgánico y real que está rodeada en ese querer mismo**. Las “formas embrionarias” de la comunidad se dan en la “comunidad de sangre”, es la relación maternal, la relación sexual y la relación fraternal. Pero estas también se desarrollan en una “comunidad de lugar” (habitación común) y en “comunidad de espíritu”** (consenso mental). Entonces las tres relaciones comunitarias esenciales son:

- La relación de parentesco
- La relación de vecindad y
- La relación de amistad

Mientras que en la “sociedad” (Gesellschaft), el todo social no es más que un compuesto de las partes, del mismo modo que en la voluntad reflexiva la unidad mental algo ideal o artificial que contiene la voluntad. El acto societario es el acto del intercambio “en tanto se lleva a cabo entre individuos extraños por la sangre que, en consecuencia pueden ser considerados como enemigos naturales”.

Es así que en una forma más general “todo lo que es confiable, íntimo, que vive sólo en conjunto, se halla comprendido como vida en comunidad”. Contrariamente, la sociedad está formada por lo que es público, constituye “el mundo”. El individuo se en encuentra en

comunidad con los suyos desde su nacimiento, ligado a ellos en lo bueno como en lo malo. Se penetra en la sociedad como en tierra extranjera.

La familia es la “expresión general de la realidad comunitaria”; la sociedad comercial, la del tipo societario. Las relaciones societarias se establecen en función del “cada uno para sí” y “en un estado de tensión frente a los otros”, de modo que “nadie cede algo al otro sin haberse asegurado de recibir en cambio un valor al menos igual”. En consecuencia, nos movemos en el “reino de la razón calculadora, la abstracción y las relaciones mecánicas”. Al margen quedaron el instinto, el sentimiento, las relaciones orgánicas.

Mientras que en la “comunidad” se manifestaban en las costumbres y en la religión, la vida de “sociedad” se traduce por el comercio, la industria y también la ciencia cuyos conceptos universales desbordan la unidad comunitaria.

En sí sociedad es un concepto en su ámbito más general y el de comunidad, que es un nivel más específico. Sociedad se define como el grupo de seres humanos que cooperan en la realización de varios de sus intereses principales, entre los que figuran su propio mantenimiento y preservación.

El concepto de sociedad comprende relaciones sociales en los diferentes grupos humanos, los cuales están representados por hombres y mujeres.

Mientras que comunidad vendría a ser el subgrupo que tiene muchas características de la sociedad, pero en pequeña escala y con intereses comunes menos amplios y coordinados. La comunidad disfruta de una autosuficiencia más limitada que la sociedad. La comunidad se caracteriza porque dispone de un espacio territorial, y porque se dan nexos de diferentes tipos; religiosos, deportivos, culturales, políticos, económicos y viales, entre otros.

1.3.1 OTRA CONCEPCIÓN

Desde el punto de vista de enfoque de sistemas, otros autores sostienen que existen dos concepciones acerca de comunidad, la concepción holística y la concepción individualista:

- Según la concepción **holística** la comunidad funciona como un superorganismo con propiedades particulares que van más allá de sólo la suma de sus partes, por lo cual es imposible concebir una población fuera de su comunidad, así como es imposible concebir el corazón fuera del organismo que lo contiene.
- Para la concepción **individualista** las comunidades se organizan de una manera aleatoria, sin una estructura particular, por lo cual las propiedades de la misma surgen simplemente de la suma de las interacciones entre poblaciones, que operan con independencia.

1.4 LA SOCIEDAD

En la larga historia de la literatura que se ocupa de la vida de los seres humanos reunidos en grupo – según ha comentado BRYSON, G. (1945) – quizá ninguna palabra tenga menos precisión en el uso que el término *sociedad.* En efecto, por tanto es difícil acercarse a la precisión exacta a la definición de sociedad, menos aún que sea aceptada por los sociólogos más exigentes. Por tanto, la idea es explorar los diversos significados que han sido atribuidos al término y examinando brevemente los diversos usos que se le dan.

Todas las corrientes filosóficas y políticas, aún las materialistas y las individualistas, están de acuerdo en que los seres humanos además de ser individuos, es decir, seres únicos e indivisibles, son seres sociales, es decir, son seres que para sobrevivir y desarrollarse como seres humanos necesitan de la cooperación y del auxilio de los demás seres humanos. Experiencia históricas recientes permiten afirmar que aún cuando en algunas ocasiones el ser humano ha logrado sobrevivir sin el auxilio de los demás seres humanos, (generalmente

conviviendo con lobos), también es cierto que no ha logrado pasar de un cierto nivel de animalidad y que no ha logrado desarrollar funciones básicas tales como el lenguaje y otras.

Como señala LOAYZA, T. (1975:227-229) esta afirmación obedece a las siguientes interrogantes que debemos formularnos ¿En qué sentido podemos considerar al hombre como animal social? ¿Es posible que el hombre viva sólo y aislado?. Considerando la naturaleza social del hombre que se constituye como su atributo innato, resultan todas las respuestas desde una cuestión fundamental: LA RELACIÓN DEL INDIVIDUO CON EL GRUPO Y EL SISTEMA SOCIAL. Entonces se diría que este es el meollo del problema y como tal, el punto de partida y el centro de atención sociológica que se inicia con la teoría del contrato social de ROUSSEAU y la teoría del organicismo social

CHINOY, E. (1966: 34) manifiesta que ARISTÓTELES, dijo hace más de 2,000 años atrás, **"el hombre es por naturaleza un animal político y ...el que por naturaleza y no artificialmente no es apto vivir en sociedad debe ser inferior o superior al hombre"** (en términos actuales, la palabra traducida usualmente por ***político*** podría ser traducida en forma más adecuada por ***social***) CHINOY, E. 1966 .

Entondes si los seres humanos son seres sociales y por su naturaleza animales sociales y políticos, esto quiere decir que siempre han existido y conformado sociedades. En este contexto, amplio y divergente el término sociedad tiene dos sentidos: **uno amplio y otro estricto.**

1.4.1 CONCEPTO AMPLIO COMO SOCIEDAD

El manejo del concepto amplio de "sociedad" está relacionado con la universalidad, significa que se extiende por todas partes y no tiene fronteras definidas ni límites fijos (MORRIS, G. 1942:37-40). Se refiere en su sentido amplio a todo tipo de sociedades sean éstas de animales como seres vivientes como de organizaciones estructuradas e inteligentes dentro del concepto post moderno de informática.

1.4.1.1 CONCEPTO AMPLIO EN RELACIÓN A LOS SERES VIVIENTES

En el sentido amplio el término sociedad se aplica a todo conjunto de seres vivientes, en cuanto a que su agrupación y grado de organización interna se establece tanto para conseguir la alimentación como para defenderse de otros factores (otros seres vivientes o fenómenos de la naturaleza) que ponen en peligro su sobrevivencia como especie.

Si se quisiera simplificar al máximo, podríamos decir que las sociedades no humanas tienen tres funciones u objetivos básicos: comer, defenderse y reproducirse a fin de que la especie continúe. El ejemplo clásico de sociedad en este sentido es el de las abejas constituidas en colmenas y el de las hormigas y su división del trabajo al interior de los hormigueros.

1.4.1.2 CONCEPTO AMPLIO EN RELACIÓN A LAS ORGANIZACIONES INTELIGENTES

Se refiere a la "sociedad" como un **sistema** relacionado a una organización estructurado que está compuesto mínimamente por: una frontera, un entorno y partes que actúa en una extensión limitada de espacio y tiempo. A partir de esta concepción son algunos ejemplos de sociedades: estados, provincias, municipalidades, empresas industriales, partidos políticos, organizaciones religiosas y clubes. Una jauría de lobos, una manada de renos, también son sociedades, tal como definimos este término, porque están compuestos de sistemas inteligentes. Montañículos de hormigas y colmenas de abejas son sociedades si encontramos miembros (hormigas o abejas) que son sistemas inteligentes, es decir, que pueden aprender.

1.4.1.3 SOCIEDADES UNIVERSALES Y SOCIEDADES SINGULARES

a) **Sociedades Universales:** Son aquellas que comprenden todos aquellos bienes presentes o futuros de una persona.
b) **Sociedades Singulares:** Son aquellas que comprenden bienes determinados que aportan los asociados, o bien su trabajo o industria.

1.4.1.4 SOCIEDADES COMERCIALES

a) **Sociedad Colectiva** es aquella que todos los socios administran por si o por mandatario elegido de común acuerdo.
b) **Sociedad en Comandita** es aquella en que uno o más de los socios se obliga solamente hasta el monto de sus aportes. A su vez, este tipo de sociedades, puede ser simple o por acciones.
c) **Sociedad Anónima** es la formada por la reunión de un fondo común, suministrado por los socios responsables sólo hasta el monto de sus respectivos aportes y administrada por un directorio compuesto por miembros esencialmente revocables. Las sociedades anónimas se subclasifican en sociedades anónimas abiertas y cerradas.

1.4.2 CONCEPTO ESPECÍFICO-RESTRINGIDA-ESTRICTA EN RELACIÓN A LOS SERES HUMANOS COMO SOCIEDAD

En sentido estricto, sociedad es un término que solamente se aplica a las diversas agrupaciones de seres humanos, que se juntan en cantidades mayores o menores tanto para la satisfacción de las necesidades primarias (comer, vestir, reproducirse como especie), como de necesidades más complejas relacionadas con su realización y perfeccionamiento como seres humanos y como conjunto.

En su uso más general, (referida a la relación estricta) la sociedad se refiere meramente al hecho básico de la sociedad humana. Así este término ha sido empleada “en el más amplio sentido, para incluir toda clase y grado de relaciones en que entran los hombres, sean ellas organizadas o desorganizadas, directas o indirectas, conscientes o inconscientes, de colaboración o de antagonismo. Ella incluye todo el tejido de las relaciones humanas y no tiene límites ni fronteras definidas. De una estructura amorfa en sí misma, surgen de ella sociedades numerosas, específicas, traslapadas e interconectadas, aunque todas ellas no agotan el concepto de sociedad”.

1.4.2.1 SOCIEDAD COMO RELACIÓN SOCIAL

El concepto de RELACIÓN SOCIAL se basa en el hecho de que la conducta humana está orientada en numerosas formas hacia otras personas. No sólo viven juntos los hombres y comparten opiniones, valores, creencias y hábitos comunes, sino también entran constantemente en interacción, respondiendo uno al frente de otro y ajustando su conducta y a las expectativas de los otros. Estas se relacionan en: el esfuerzo del amante por complacer al objeto de sus afecciones; los intentos del político por ganar el apoyo del electorado; la obediencia del soldado a las órdenes de sus oficiales; son ejemplos que conducen a la satisfacción de expectativas y deseos.

Entonces se puede decir que una RELACIÓN SOCIAL EXISTE cuando individuos o grupos de individuos poseen expectativas recíprocas concernientes a la conducta de los otros, de modo que tienden a actuar en forma relativamente reguladas. Es decir, UNA RELACIÓN SOCIAL EXISTE CUANDO HAY UNA NORMA DE INTERACCIÓN HUMANA. Así los padres y los hijos se responden recíprocamente en formas más o menos regulares, basadas sobre expectativas mutuas.

Las interacciones reguladas de los estudiantes y profesores, del policía y del conductor de automóvil, del vendedor y del comprador, del trabajador y patrono, del médico y del paciente, constituyen relaciones sociales de varias clases. Desde un punto de vista, la sociedad resulta un “tramado de relaciones sociales” CHINOY, E. (1966: 46).

1.4.2.2 LA SOCIEDAD COMO GRUPO

La sociedad, considerada como el “tejido total” o el ”complejo esquema total” de las relaciones sociales, puede distinguirse de aquellas de aquellas determinadas sociedades en las que se agrupan los hombres. Es frecuente, sin embargo, que en algunas definiciones de la sociedad se acentúe más el papel de las personas que la estructura de las relaciones.

Así George SIMMEL, uno de los sociólogos más destacados de su época, consideraba a la sociedad como “un cierto número de individuos unidos por la interacción. Mientras que el antropólogo Ralph LINTON identificaba una sociedad como “todo grupo de gentes que han vivido y trabajado juntos durante el tiempo suficiente para organizarse y considerarse como una unidad social con límites bien definidos”.

Esta concepción de la sociedad aunque sea valiosa en la medida en que enfoca hacia la red de relaciones que mantiene unidos a ciertos agregados unidos es demasiado general para ser útil. Definida así, la sociedad podría incluir cualquier multiplicidad de grupos que encontramos entre los hombres. Podría referirse a la “sociedad”, o sea a los miembros de la clases alta, cuyos actos son registrados en las “paginas sociales de los periódicos”, Podría abarcar organizaciones de muchas clases: la Sociedad de Amigos, la Sociedad para el Progreso de la Administración, La Sociedad Etnológica Americana, así como los numerosos clubes, logias, fraternidades, asociaciones criminales y organizaciones profesionales. Se incluiría también a las familias a los grupos de parentesco y a los círculos de amigos. Aunque algunos escritores el término “sociedad” a cualquier clase de grupo, el concepto designa usualmente una categoría especial de unidad social.

Entonces resulta que “sociedad” es más un grupo dentro del cual pueden vivir los hombres una completa vida común, que una organización limitada a algún propósito o propósitos específicos. Desde este punto de vista una sociedad consiste no solamente de individuos vinculados los unos a los otros, sino también de grupos interconectados y superpuestos. La sociedad norteamericana, por ejemplo con una población de más de 200 millones de habitantes constituye un complejo tejido social de relaciones de más de 50 millones de familias, con relaciones de multiplicidad de comunidades urbanas y rurales, sectas y denominaciones religiosas, partidos políticos, razas y grupos étnicos, clases económicas y sociales, sindicatos, organizaciones de empresarios y de veteranos, y de la infinita variedad de otras organizaciones voluntarias en que se divide la población. Por otro lado una sociedad primitiva consistía de una pequeña población organizada básicamente organizada en tribus, grupos locales y familias.

La sociedad de la India incluye los distintos grupos religiosos, las innumerables castas y los “descastados”, las distintas razas, tribus, agregados y organizaciones económicas y políticas. Etc. En cualquier sociedad grupos pequeños pueden encontrase dentro de los más grandes y los individuos pueden pertenecer simultáneamente a varios grupos. Cada sociedad puede ser analizada en términos de sus grupos constitutivos y de sus relaciones recíprocas.

1.4.2.3 LA SOCIEDAD COMO CONJUNTO DE INSTITUCIONES

Una sociedad, ya sea definida como el “tramado de relaciones sociales” o como un grupo que lo abarca todo, posee una forma de vida o, en la terminología social “una cultura”. Los patrones de interacción y de relación social se definen por las normas que rigen la conducta y son afectados por los valores y creencias que comparten los miembros de la sociedad. Este hecho es tan importante la sociedad misma ha sido en ocasiones definida simplemente como el sistema de instituciones que gobiernan la conducta y proporcionan el marco de la vida social.

Dentro de esta concepción la sociedad deberá ser descrita en términos de sus principales instituciones: familiares, religiosas, económicas, políticas, educacionales, etc.

Sin embargo reducir la sociedad a una estructura de instituciones significa más acentuar el aspecto de la cultura, desviando la atención la atención de la estructura de las relaciones sociales. No obstante que ambos elementos son esenciales para el análisis sociológico.

Conforme al derecho natural existen dos tipos de sociedad:

- SOCIEDAD DOMÉSTICA (como la familia)
- SOCIEDAD CIVIL (como el Estado)

Se dice que el concepto de sociedad coincide con el de GRUPO. En Sociología generalmente se define éste como el **estudio de la sociedad.** Entonces surge la interrogante ¿Qué es la sociedad? Según señala W. MACK. R. (1980:182-183), **"la sociedad es una colectividad de personas que comparten una cultura común, viven en un territorio geográfico concreto y se consideran a sí mismos como una unidad social".** Es el grupo social más extenso a que pueda pertenecer un pueblo y comprende todos los demás grupos sociales de los que los individuos sean miembros

Una sociedad se refiere a las redes inclusivas de interacción social de un pueblo culturalmente definido que sustentan una estructura social compleja. Esta estructura social proporciona a ese pueblo, LA TOTALIDAD DE UNA MANERA DE VIVIR.

Para la sociedad no se establece un requisito de TAMAÑO. Entonces, las sociedades pueden ser pequeñas o grandes.

1.5 CULTURA

1.5.1 ORIGEN ETIMOLÓGICO

La palabra ***cultura*** proviene de la palabra ***cultüra***, Latín (L), cuya última palabra trazable es ***colere***, L. *Colere* tenía un amplio rango de significados: habitar, cultivar, proteger, honrar con adoración.

En castellano la palabra cultura estuvo largamente asociada a las labores de la labranza de la tierra, significando ***cultivo*** (1515*)*; por extensión, cuando se reconocía que una persona sabía mucho se decía que era "cultivada". Solo en el siglo XX que el idioma castellano comenzó a usar la palabra **cultura** con el sentido que a nosotros nos preocupa y habría sido tomada del alemán ***kulturrell***. Si bien es posible pensar que nuestra preocupación por conocer el concepto "cultura" desde las ciencias sociales proviene más bien de la fuerte influencia que el saber norteamericano ha tenido sobre nuestra propia cultura hacia las décadas de los 50 y 60. En resumen, se tiene la siguiente significación:

- **"*Honrar con adoración***" se convirtió en **culto** (hacer crecer la fe interior, lo que brota del alma)
- **"H*abitar un lugar***" se convirtió en **colono** (el surgir de la gente en un lugar no habitado antes)
- **"*cultivar la tierra***" se convirtió en **cultivar** (hacer brotar al reino vegetal, como en "agricultura", agrícola, etc.)
- mientras que, **"*lo que brota del ser humano***" se convirtió en **cultura**.

1.5.2 CONCEPCIONES DE CULTURA A PARTIR DE UN ENFOQUE MULTIDISCIPLINARIO

Parte de la confusión con el concepto de cultura surge cuando se le usa como expresión y manifestación de las bellas artes, especialmente en diarios y revistas; de donde se interpreta que las personas instruidas y conocedoras de las artes y de otras gentes son muy instruidas, asumiéndose que hay toda una gradación hasta los "incultos" (carentes de cultura); por otro lado es sabido que también se usa para denominar a grupos humanos no conocidos,

como la cultura Diaguita o Mapuche, pero muchas personas quedan confundidas con esta doble significación.

Los profesores parecen tener una marcada preferencia por la primera acepción, a la vez que se reconocen ellos mismo y son reconocidos por los demás como personas "cultas", pero usualmente transmiten en el aula una acepción que --con algunas variaciones de contenidos-- se acerca más a la segunda: que cultura es el conjunto de costumbres, *mores* y *folkways*[4], de un pueblo, heredados y transmitidos de generación en generación.

Para las ciencias sociales, el concepto de "cultura" es comúnmente precisado en varias definiciones particulares que expresan lo que se entiende por cultura desde las necesidades y elaboraciones de disciplinas específicas, Raymond Williams las clasifica como la acepción ***sociológica***, la ***antropológica*** y la ***estética***, también llamada ***humanista*** por G. N. Fischer, agregando una cuarta acepción, la ***psicoanalítica.***[5]

Todas estas acepciones --o *concepciones* al decir de Fischer-- son comúnmente usadas en nuestro país, aunque su significado exacto es confuso para muchas personas. Estas cuatro formas de usar el concepto se explica así:

1.5.2.1 EL CONCEPTO DE LA ESTÉTICA (O CONCEPCIÓN HUMANISTA)

Es el sustantivo común y **abstracto "*que describe trabajos y práctica de actividades intelectuales y específicamente artísticas, como en cultura musical, literatura, pintura y escultura, teatro y cine*"**, es decir, se trata de un concepto de cultura que considera que esta se acrecienta en la medida que se eleva hacia las manifestaciones más altas del espíritu y la creatividad humana en las bellas artes. A lo anterior habría que agregar que los viajes también aportarían al permitir conocimiento de otros pueblos y costumbres.

En palabras de Fischer, "*se dirá así de un individuo que tiene cultura cuando se trata de designar a una persona que ha desarrollado sus facultades intelectuales y su nivel de instrucción. En este sentido la noción de cultura se refiere a la cultura del alma (cultura animi, Cicerón) para retomar el sentido original del término latino cultura, que designaba el* ***cultivo*** *de la tierra*"[7].

Por extensión se asume que un individuo que conoce de las más altas manifestaciones del espíritu humano tiene que ser diferente a la gente común, demostrando su alto nivel de cultura mediante maneras refinadas de trato con los demás, asignándole la calificación de "culto"; por contraposición, una persona con un escaso nivel de educación y refinamiento pasa a ser "inculto" o de "poca cultura".

Por ejemplo esta forma de conceptualizar la cultura pertenece definitivamente a la Europa refinada del siglo XIX, y se acerca mucho al concepto usual, tradicional de la calle o el común de la gente, la que en Chile se hizo corriente por la fuerte admiración que había en el siglo pasado por las letras y la "cultura" europea.

La razón por la que Fischer lo llama *la concepción humanista* del término, se debe a que el pensamiento humanista decimonónico partía de la base de que el progreso humano era contínuo y ascendente, sumando cada vez más conocimientos del hombre y la naturaleza, que se traducían en el crecimiento de la filosofía, la ciencia y la estética. Esta forma de progreso en el refinamiento del espíritu era capaz de producir obras de extraordinario refinamiento estético, pero que sólo podían comprender aquellos a los que la fortuna les permitía un gran acervo de conocimiento y desarrollo intelectual, de manera que este crecimiento y sus manifestaciones más altas de significado y refinamiento era la cultura humana en ascenso permanente.

1.5.2.2 EL CONCEPTO ANTROPOLÓGICO DE CULTURA.

Para la Antropología, la cultura es el sustantivo común **"que indica una forma particular de vida, de gente, de un período, o de un grupo humano"** como en las

expresiones, la *cultura peruana* o la *cultura aymara, quechua etc.,* expresando lo que podríamos llamar el concepto *antropológico* de la cultura; está ligado a la apreciación y análisis de elementos tales como valores, costumbres, normas, estilos de vida, formas o implementos materiales, la organización social, etc.

Se podría decir que a diferencia del concepto sociológico, aprecia el presente mirando hacia el pasado que le dio forma, porque cualquiera de los elementos de la cultura nombrados, provienen de las tradiciones del pasado, con sus mitos y leyendas y sus costumbres de tiempos lejanos.

De manera que el concepto antropológico de cultura nos permite apreciar variedades de culturas particulares: como la cultura de una región particular, la cultura del poblador, del campesino; cultura de crianza, de la mujer de los jóvenes, cultura universitaria, culturas étnicas, etc.

1.5.2.3 EL CONCEPTO SOCIOLÓGICO

Mucho menos conocido y apreciado, el concepto sociológico se entiende como "**el concepto abstracto que describe procesos de desarrollo intelectual, espiritual y estéticos**" del acontecer humano, incluyendo la ciencia y la tecnología, como cuando se habla *del desarrollo cultural de un pueblo* o país; Fischer dice que para la concepción *sociológica* la cultura se define como **"el progreso intelectual y social del hombre en general, de las colectividades, de la humanidad".**

En general se usa el concepto de cultura en su acepción sociológica, cuando el hablante se refiere a la suma de conocimientos compartidos por *una sociedad* y que utiliza en forma práctica o guarda en la mente de sus intelectuales.

Es decir, al total de conocimientos que posee acerca del mundo o del universo, incluyendo todas las artes, las ciencias exactas (matemáticas, física, química, etc.) las ciencias humanas (economía, psicología, sociología, antropología, etc.) y filosofía. Teniendo presente que por mucho que ese pueblo o sociedad sepa del universo, siempre hay áreas de conocimiento que no posee o desconoce.

Por ejemplo ¿Cree Ud. que los peruanos sabemos *todo* sobre matemáticas, física química, o cualquier campo del conocimiento? La respuesta es que no, que hay muchísimos campos del conocimiento y su aplicación práctica que debemos aprehender como país, al mismo tiempo que debemos aprender cómo y cuando usarlo. Por ellos es justamente el sentido sociológico el que usa los agentes del gobierno, la planificación o la política cuando proponen planes *"para desarrollar la cultura nacional".*

El concepto sociológico de cultura tiene una fuerte connotación con la apreciación del presente pensando en el desarrollo o progreso futuro de la sociedad para alcanzar aquello que llamamos *el patrimonio cultural de la humanidad* o simplemente "*la cultura universal"*. Es en este sentido que debe entenderse la expresión "*desarrollar la cultura de un país"*, implicando desarrollar y ampliar el conocimiento nacional de lo que el hombre (universal) ha sido capaz de desarrollar hasta hoy[8].

Es en este sentido sociológico que se entiende --por ejemplo-- las expresiones de Umberto Eco: *"Una prudente política de los hombres de cultura como corresponsables de la operación televisión será la de educar aun a través de la televisión a los ciudadanos del mundo futuro, para que sepan compensar las recepción de imágenes con una rica recepción de información escrita"* [9]

1.5.2.4 EL CONCEPTO DEL PSICOANÁLISIS

Fischer lo toma del conocido libro de Freud, "*EL MALESTAR EN LA CULTURA*", y nos dice que la definición freudiana se emparenta con el super ego y dice*: "La cultura humana (...)*

comprende, por una parte, todo saber y el poder adquirido por los hombres para dominar las fuerzas de la naturaleza; y por otra, todas las organizaciones necesarias para fijar las relaciones entre ellos" en otras palabras, para el psicoanálisis, la cultura esta constituida por todas aquellas presiones intrapsíquicas, de origen social o colectiva, que constriñen la libre expresión del *ego* y repercutiendo en la personalidad y hasta posiblemente en traumas psíquicos.

A ello agregamos que uno se da cuenta que hay un punto en que la cultura se enraíza con la psiquis al presenciar la forma enconada en que se defienden posiciones personales que no son otra cosa que posiciones culturales, lo mismo que las situaciones de depresiones profundas debidas al shock cultural que se le produce inicialmente a la persona que se va a vivir a una cultura que no es la propia

1.6 ESTADO

1.6.1 ORIGEN ETIMOLÓGICO

La palabra "Estado" viene del latín status y se define como una comunidad política desarrollada, de un fenómeno social, el Estado es un ente jurídico supremo, o algo no visible pero palpable en los sujetos sometidos a un orden jurídico establecido que nos limita y reconoce derechos, pero estos derechos es una forma de organización de vida, porque somos nosotros mismos quienes creamos derechos y limitamos derechos, y no tan solo como los "otorga" la Constitución, entonces tenemos que radicar todo en un solo ente supremo capaz de autorregularse, por eso de la justificación del Estado.

1.6.2 ANÁLISIS CONCEPTUAL

KRADER, decía que el "El Estado no aparece más que en sociedades y economías grandes y complejas. … En todas las sociedades humanas el gobierno y la política son instrumentos para mantener el orden interno y atender la defensa contra el exterior y asimismo, son un medio para simbolizar ante sí mismos y ante los demás la unidad del pueblo. El Estado cumple todas esas funciones igual que las cumplen las sociedades sin Estado, pero el Estado actúa también en nombre propio y procura consolidar su soberanía identificándose con la sociedad cuyos destinos rige. El Estado no es una cosa independiente, sino la institución de una sociedad en la que el poder político está concentrado y monopolizado." Los subrayados son nuestros.

GIDDENS, A. (1999:739) señala que “Estado es el aparato político compuesto por las instituciones de gobierno y los funcionarios civiles que dominan un orden territorial dado y cuya autoridad se funda en la Ley y en la capacidad de utilizar la fuerza. No todas las sociedades se caracterizan por la existencia de un Estado. Las culturas cazadoras y recolectores y las pequeñas sociedades agrarias carecen de tales instituciones. La aparición del Estado marca una transición decisiva en la historia humana, puesto que la centralización del poder político que implica su formación introduce una nueva dinámica en el proceso de cambio social.

Para Hegel “Estado es como una esfera superior a los individuos, le otorga prioridad ética, el individuo debe subordinarse al Estado”. Marx dice, siguiendo a Feuerbach, que al igual que la religión, el Estado (como lo concibe Hegel) es una forma de alienación. El Estado da cuerpo a unos valores que son lo derechos universales que son ficticios, la democracia, la igualdad y la participación global social es el ideal que abandera la vida política. Pero la realidad es la búsqueda egoísta de intereses y la estructura social de clases es el elemento predominante del poder político. El Estado, lo político, se presenta en las sociedades clasistas como consecuencia de una estructura social dada en particular en las sociedades capitalistas por una estructura social donde el grupo dominante es la burguesía. Esta burguesía determina, da forma a la organización política de la sociedad. El Estado es la expresión política de la clase dominante.

En el terreno de la legitimidad, Thomas HOBBES, pensador inglés del siglo XVII, es uno de los más brillantes teóricos de la legitimidad del Estado y de la ciencia política en general. El Estado es presentado como la institución necesaria para frenar la "condición de guerra" en que viven los hombres. Pretende una legitimidad destinada a controlar "las pasiones naturales de los hombre", para… "que los tenga en raya y los sujete por temor al castigo".

1.6.3 ELEMENTOS DEL ESTADO

1.6.3.1 EL TERRITORIO, ELEMENTO FÍSICO DEL ESTADO

Existen agrupaciones humanas en las que el territorio no es de importancia primordial; por ejemplo: la Iglesia, las organizaciones internacionales, etcétera. Pero tratándose del Estado, el territorio es un elemento de primer orden, colocado al lado del elemento humano en cuanto a que su presencia es imprescindible para que surja y se conserve el Estado.

El territorio comprende además de la superficie terrestre, el subsuelo, la atmósfera y el mar territorial, comprendiendo en el mismo la plataforma continental.

A. FUNCIONES DEL TERRITORIO

El territorio tiene dos funciones: una negativa y otra positiva.

- Tiene una función negativa en cuanto circunscribe, en virtud de las fronteras, los límites de la actividad estatal y pone un dique a la actividad de los Estados extranjeros dentro del territorio nacional. Estos límites se encuentran. establecidos por el Derecho Internacional.

  El Estado fija sus límites por una autonomía sujeta naturalmente a las contingencias históricas y a la convivencia con los otros Estados.

- Pero la función del territorio no se circunscribe a estos límites. A esta función negativa se añade una función positiva, que consiste en constituir el asiento físico de su población, la fuente fundamental de los recursos naturales que la misma necesita y el espacio geográfico donde tiene vigor el orden jurídico que emana de la soberanía del Estado.

El Estado, para realizar su misión y sus fines, tiene necesidad de un territorio, es decir, de una porción determinada del suelo que le proporcione los medios necesarios para satisfacer las necesidades materiales de su población. Esta obligación que tiene el Estado de proporcionar los medios necesarios a su población es una de sus obligaciones específicas.

El Estado, dentro de su territorio, está capacitado para vigilar a los habitantes que se encuentren dentro del mismo. El dominio de un espacio determinado le permite controlar a la población, le permite considerar a esa población como población del mismo Estado.

1.6.3.2 LA POBLACIÓN

Los hombres que pertenecen a un Estado componen la población de éste. La población desempeña, desde el punto de vista jurídico, un papel doble. Puede, en efecto, ser considerada como objeto o como sujeto de la actividad estatal. La doctrina que ahora exponemos tiene su antecedente en la distinción, esbozada por Rousseau, entre súbdito y ciudadanos.

En cuanto súbditos, los hombres que integran la. población hállanse sometidos a la autoridad política y, por tanto, forman el objeto del ejercicio del poder; en cuanto ciudadanos, participan en la formación de la voluntad general y son, por ende, sujetos de la actividad del Estado. Es, pues, completamente falsa la tesis que concibe a éste dividido en dos personas distintas, no ligadas por vínculo jurídico alguno: el soberano, por una parte, y el pueblo, por la otra.

En cuanto objeto del imperium, la población revelase como un conjunto de elementos subordinados a la actividad del Estado; en cuanto sujetos, los individuos que la forman aparecen como miembros de la comunidad política, en un plano de coordinación.

La calidad de miembros de la comunidad jurídicamente organizada supone necesariamente, en quienes la poseen, el carácter de personas y, por ende, la existencia, en favor de los mismos, de una esfera de derechos subjetivos públicos.

El conjunto de derechos que el individuo puede hacer valer frente al Estado constituye lo que en la terminología jurídica recibe la denominación de status personal. Las facultades que lo integran son de tres clases, a saber:

- Derechos de libertad.
- Derechos que se traducen en la facultad de pedir la intervención del Estado en favor de intereses individuales.
- Derechos políticos.

1.6.3.3 EL GOBIERNO.

El Gobierno es esencialmente la acción por la cual la autoridad impone una línea de conducta, un precepto, a individuos humanos. Los gobernados son los habitantes del Estado, nacionales y extranjeros, que se encuentran en el territorio estatal.

La actividad de la autoridad en su aspecto de Gobierno es dar órdenes. Puede también proceder por vía de sugestiones, pero solo supletoriamente. Su misión principal es ordenar. Naturalmente que esas órdenes no deben ser arbitrarias, sino que han de dirigirse hacia la consecución del bien público.

El campo propio de esas órdenes se extiende a todas las materias que hemos visto integran el bien público, materias que de cerca o de lejos, en el orden de los fines o de los medios, se refieren al bien público temporal. Se trata de relacionar los individuos entre sí y a éstos con los órganos del Estado, o bien, de relaciones entre los distintos sectores del gobierno.

El ordenar cubre normalmente todo el campo delimitado por los fines de la agrupación política. Esas órdenes de la autoridad pueden revestir, diferentes características. A veces son generales, dictadas a priori, para todos o para determinado grupo, en forma abstracta. Estamos en presencia entonces de leyes, reglamentos, jurisprudencia y, en forma supletoria, de las costumbres y la doctrina. Pero los mandatos también pueden ser particulares; el Gobierno puede tomar una decisión en vista de un caso concreto.

Entonces estamos frente a las sentencias, las concesiones administrativas y en general los actos administrativos en sentido estricto. Las leyes, entre otras particularidades, revisten el carácter de ser imperativas o supletorias.

Por tanto, observamos que este primer aspecto o primera tarea de la autoridad se confunde con la misión del Derecho positivo en sentido amplio y que comprende reglas generales y funciones concretas o administrativas. La autoridad está en aptitud de crear el Derecho positivo. Vemos que el Derecho en esta forma nace del aspecto de la actividad de la autoridad que hemos considerado como Gobierno. Esta función de elaboración del Derecho en su aspecto formal por medio de las órdenes que dicta el Estado, se ve condicionada por la orientación hacia la consecución del bien público.

El Estado se ve precisado a fijarse en la necesidad de buscar el fundamento de sus decisiones en las normas que rigen la conducta humana, especialmente desde el punto de

vista moral. La autoridad no podrá hacer que reinen el orden y la paz, si no comienza por concebir las relaciones de los hombres entre sí sobre las bases de justicia y de caridad definidas por la moral social.

Esto es, la fuente material del Derecho positivo debe ser siempre el Derecho natural entendiendo a éste como el recto ordenamiento de la conducta de los hombres, que deriva de su peculiar naturaleza individual y social.

La autoridad, por razones técnicas o políticas, podrá o no, reproducir todas las normas del Derecho natural en normas de Derecho positivo; pero éste, no deberá nunca contradecir al Derecho natural, y si esto ocurre, los particulares podrán justificadamente abstenerse de acatar la norma positiva.

A. ¿QUÉ ES GOBIERNO?

GOBIERNO es el proceso de ejecución de políticas y decisiones por parte de los funcionarios de un aparato político. Podemos hablar de "gobierno" como proceso o de el gobierno para referirnos a la burocracia responsable de la toma de decisiones políticas vinculantes. Mientras que en el pasado casi todo los gobiernos estaban encabezados por monarcas o emperadores, en muchas sociedades modernas el gobierno lo ejerce un conjunto de funcionarios que no heredan sus posiciones de poder sino que son elegidos o nombrados en virtud de su pericia y sus cualificaciones GIDDENS, A. (1999:739).

A.1 FORMAS DE GOBIERNO

Las formas de gobierno no son otra cosa que el modo y la manera de proceder de una constitución política; es decir, los métodos que utilizan los gobernantes para dominar o controlar a la población.

Durante casi toda la historia de la humanidad, el gobierno de la población ha sido ejercido por unos pocos que dominan, oprimen y controlan a la mayoría, lo único que ha cambiado es la forma de hacerlo; en tiempos remotos se hacia por medio de tribus, cacicazgos, dinastías, etc. De un tiempo para acá, las formas de gobierno han variado y son muy diversas en cuanto al cómo y a cuántas personas ejercen el poder.

Entre las formas de gobierno más comunes se encuentran la monarquía, la teocracia, la aristocracia, la tiranía, la dictadura, el comunismo y la democracia.

1.6.4 LA ACTIVIDAD DEL ESTADO

La actividad del Estado se origina en el conjunto de operaciones, tareas y facultades para actuar –jurídicas, materiales y técnicas-, que le corresponden como persona jurídica de derecho público y que realiza por medio de los órganos que integran la Administración Pública, tanto federal como local y municipal.

Las actividades jurídicas del Estado están encaminadas a la creación y cumplimiento de la ley, las actividades materiales son simplemente desplazamientos de la voluntad y las actividades técnicas son las acciones y aptitudes subordinadas a conocimientos técnicos, prácticos, instrumentales y científicos, necesarios para el ejercicio de una determinada actividad que capacitan al hombre para mejorar su bienestar.

El Estado es un producto social, una obra humana que se integra a lo largo de un proceso histórico, pletórico de luchas sociales y de intensa transformación de los grupos.

La actividad general del Estado, es lo que debe hacerse de acuerdo con el orden jurídico imperante en un país.

La actividad del Estado, es decir, lo que el Estado debe hacer, se define por el conjunto de normas que crean órganos, fijan su funcionamiento y los fines que deben alcanzar. La exigencia lógica del Estado se precisa por los fines o propósitos que una sociedad organizada le ha venido señalando de acuerdo con su propia naturaleza.

1.6.4.1 CLASIFICACION DE LA ACTIVIDAD DEL ESTADO.

Siguiendo el derrotero señalado por la doctrina, podemos mencionar las siguientes formas que asume la intervención estatal, en cumplimiento de las políticas económicas y políticas.

a) Acción de **ordenamiento**. Alude al establecimiento del orden jurídico nacional, tanto federal como local.
b) Acción de **regulación**. El Estado influye activamente en el mercado con diversos instrumentos financieros.
c) Acción de **sustitución**. El Estado protagonista del proceso económico o sea una participación directa en organizaciones que producen bienes y servicios en el mercado.
d) Acción de **orientación y coordinación**. Plan Nacional de Desarrollo y Planes particulares y específicos de actividad económica. El Estado Rector de la Economía Nacional.

El Estado en su doble carácter de gobierno y administración concreta sus fines, cometidos o competencias en sus órganos jurídicos que forman una estructura especial.

Las funciones del Estado y los poderes públicos que le corresponden, son potestades constitucionales que dividen, lógica y políticamente, la acción del Estado con fines democráticos y técnicos y evitan la concentración de la fuerza estatal en una personal o entidad.

Dos aspectos del bien del Estado:

1. La existencia del Estado implica, a su vez, la defensa contra sus enemigos, que pueden existir en su interior o en el exterior.
2. La conservación del Estado supone el buen funcionamiento de su máquina administrativa, y supone, además, la existencia de una sana economía estatal.

La acción del Estado puede tener por objeto:

a) La reglamentación, la vigilancia y el control de la actividad privada;
b) La ayuda a la iniciativa privada y a las empresas privadas de interés colectivo;
c) La creación y la gestión de servicios públicos; y
d) La administración juzgando los conflictos, es decir, lo que se denomina el contencioso administrativo.

1.6.5 FINES DEL ESTADO.

Los fines del Estado constituyen direcciones, metas, propósitos o tendencias de carácter general que se reconocen al Estado para su justificación y que consagran en su legislación.

En el último tercio del siglo XX pueden identificarse cuatro fines fundamentales del Estado, en los cuales se pueden integrar la totalidad de sus actividades:

- En primer lugar, los fines de la política general y orden público;
- En segundo lugar, los fines de desarrollo económico;
- En tercer lugar, los fines del desarrollo social.

Tales son considerados en su aspecto material, los principales fines de la actividad administrativa: el de la economía, el de la educación y el de los valores espirituales. Los elementos formales del bien público se concretan en tres categorías: la necesidad de orden y de paz; la necesidad de coordinación, que es también orden, pero desde este especial punto de vista; y la necesidad de ayuda, de aliento y eventualmente de suplencia de las actividades privadas.

El Estado es una obra colectiva y artificial, creada para ordenar y servir a la sociedad. Su existencia se justifica por los fines que históricamente se le viene asignando. El Estado existe para realizar esos fines y se mantendrá en tanto se le encomienden esas metas. Con su fuerza irresistible, no puede prescindir de lo que es el alma de la organización política, su principio vital, su motor interno: el fin. Es la finalidad del Estado. Es la idea objetiva de un bien superior, que no puedan realizar las comunidades menores, la que aglutina las voluntades de los miembros de la sociedad para constituirse en Estado.

El Estado es el ordenamiento total, es un determinado territorio, y regulado por fines que son el resultado de un proceso histórico.

"El Estado, dice Maurice Hauriou, no tiene el monopolio de lo que es público, ni de utilidad pública, ni del bien público, ni de los servicios públicos, de tal suerte que el desarrollo de la vida pública no significa necesariamente el desarrollo de la administración del Estado.

El Estado y el derecho son medios, organizaciones o instrumentos, hechos por los hombres y para los hombres. Para asegurar sus fines la sociedad crea o reconoce el poder del Estado y lo somete al derecho para hacerlo racional y lógico. El Estado no es un organismo dotado de alma. Porque no hay otro espíritu que el de los propios seres humanos, ni hay otra voluntad que la voluntad de ellos. El Estado puede definirse como una institución creadora de instituciones.

1.7 CLASES Y ESTRATOS SOCIALES

1.7.1 LAS CLASES SOCIALES

1.7.1.1 MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

Para hablar de clases sociales creemos necesario y pertinente definir una serie de ideas que nos aclararan ciertas lagunas conceptuales que podamos tener. Así, utilizando las concepciones de KERBO, Harold. 1998, diremos que:

- **LA DESIGUALDAD SOCIAL** es la condición por la cual las personas **tienen acceso desigual a los recursos, servicios y posiciones que la sociedad valora**. Tal desigualdad puede surgir en cuanto al modo en que individuos y grupos se ordenan y son evaluados unos por otros, pero, más importante aun, se relaciona con las diferentes posiciones de la estructura social [...].

- **ESTRATIFICACIÓN SOCIAL** significa que **la desigualdad ha tomado cuerpo o se ha institucionalizado, y que existe un sistema de relaciones sociales que determina quién recibe qué y por qué**. Cuando decimos institucionalizado, queremos decir que se ha establecido un **sistema de jerarquía en capas**. Las personas esperan que los individuos o grupos de cierta posición sean capaces de exigir más influencia y respeto y de acumular una parte mayor de bienes y servicios. Esta desigualdad puede o no ser aceptada por igual por la mayoría de la sociedad, pero se reconoce como la forma en que funcionan las cosas [...].

- Por otro lado, podemos definir **CLASE** como un **agrupamiento de individuos con posiciones similares y con semejantes intereses políticos y económicos dentro del sistema de estratificación** (KERBO, H. 1998: 11-13).

Por otro lado las CLASES SOCIALES según LENIN, L. "son grande grupos de hombres que se diferencian entre sí por el lugar que ocupan en el sistema de producción social, históricamente determinado por las relaciones en que se encuentran respecto a los medios de producción, por el papel que desempeñan en la organización social del trabajo y consiguientemente por el modo y la proporción en que perciben la parte de la riqueza social de que disponen. Las clases son grupos humanos uno de los cuales puede apropiarse del trabajo del trabajo del otro, por ocupar puestos diferentes en un régimen determinado de economía social".

CARACTERÍSTICAS:

- Son grandes grupos de hombres
- Se dierencian por el lugar en que ocupan en el sistema de producción social
- Se diferencian por las relaciones en que se encuentran respecto a los medios de producción
- Se diferencian por el papel que desempeñan en la organización social del trabajo
- Se diferencian por el modo y la proporción en que perciben la parte de la riqueza social de que disponen
- Se diferencian por ocupar puestos diferentes en un régimen determinado de economía social

El origen de las clases sociales está **condicionado por el desarrollo de la división social del trabajo y el surgimiento de la propiedad privada sobre los medios de producción social.**

En todas las sociedades a través del tiempo y el espacio las clases sociales se han venido diferenciado tal es así que en la sociedad esclavista existía amos y esclavos; en la sociedad feudal siervos y señores; en la sociedad capitalista, proletariado y capitalistas.

La posición marxista planteaba que solamente con la "revolución socialista se liquidaría el dominio de las clases explotadoras, su propiedad privada sobre los medios de producción; de esta manera se sustituiría este tipo de propiedad por la propiedad social. Así de esta manera la victoria del socialismo cambia de manera radical el carácter de las clases sociales, es así que los obreros y el campesinado se hallan libres de explotación, posee junto con el pueblo los medios de producción y no vende su fuerza de trabajo.

1.7.1.2 LA LUCHA DE CLASES

En torno a estas concepciones se estructuran dos clases sociales completamente diferentes y que albergan unas ideas y expectativas que los distinguen fácilmente. Por un lado, la **burguesía** (propietaria de los medios de producción: tierras, fábricas, empresas de servicios, etc.) que impondrá su poder económico y su nuevo poder político; por el otro lado vemos al **proletariado** (que no posee los medios de producción y trabaja en ellos: jornalero, obrero o empleado de una empresa). Los conflictos entre ambas, entre el capital y el trabajo, son el comienzo de una historia que nace como la lucha de clases, señalado popr Carlos MARX.

Así, la lucha de las clases sociales fue un problema que se inició en la aparición de una clase de obreros de fábricas, cuyos únicos medios de producción eran sus manos y sus hijos: un proletariado. Estos, frente a las normativas liberales existentes, trataban que instaurarse como clase para tener fuerza frente a los burgueses, propietarios de los medios de producción y participes del poder político, mediante el cual intentaban frenar la formación de una conciencia de clase en los obreros mediante la prohibición de las manifestaciones colectivas, como los sindicatos o las huelgas.

En este contexto histórico social a pesar de estos intentos, a partir de 1785, estos obreros se agruparon y declararon huelgas, todo ello de manera ilegal, que iban acompañadas de violencia contra las máquinas y contra las personas, lo que fue conocido como el ludismo, y exigieron que el parlamento que dictase una legislación protectora para los trabajadores y que fuese mas permisiva con la formación de organizaciones sindicales.

Para DAHRENDORF, 1979: 267-268, por una serie de causas, el conflicto de clases llega después a exteriorizarse de manera en extremo aguda. Como condición determinante de esta violencia actúa, junto al paralelismo entre estructura de dominación y sector social, la identidad entre conflicto industrial y político de clases, lo que motiva la participación en dicho conflicto de un número creciente de personas con múltiples funciones sociales. Este endurecimiento de los frentes clasistas y la consiguiente agudización del conflicto, aparecen subrayados por la ausencia de un proceso democrático, tanto en la empresa industrial como en el Estado.

1.7.1.3 EL PAPEL DE LOS SINDICATOS Y LOS PARTIDOS POLÍTICOS EN LA LUCHA DE CLASES

Así, las formas más usuales de solidaridad de las clases trabajadoras fueron los sindicatos y, más tarde, los partidos políticos de clase. En la primera mitad del siglo XIX los sindicatos eran débiles de carácter local y generalmente de vida limitada al tiempo que durara la oposición de patronos concretos y legislación represiva específica. La mayoría de las naciones occidentales han pasado al menos por tres fases en su actitud oficial hacia los sindicatos:

- La **primera fase**, la de prohibición o supresión inmediata, con penas de prisión para aquellos que los organizasen o perteneciesen.
- La **segunda fase**, en la cual los gobiernos fueron tolerantes con la formación de los sindicatos, pero a los cuales persiguieron por implicarse en algunas acciones públicas como las huelgas.
- La **tercera fase**, en el siglo XX, en la cual el derecho a la sindicación se convierte en un derecho constitucionalmente reconocido, permitiendo a los trabajadores la capacidad de organizarse y tomar parte de actividades colectivas.

1.7.2 ESTRATO SOCIAL

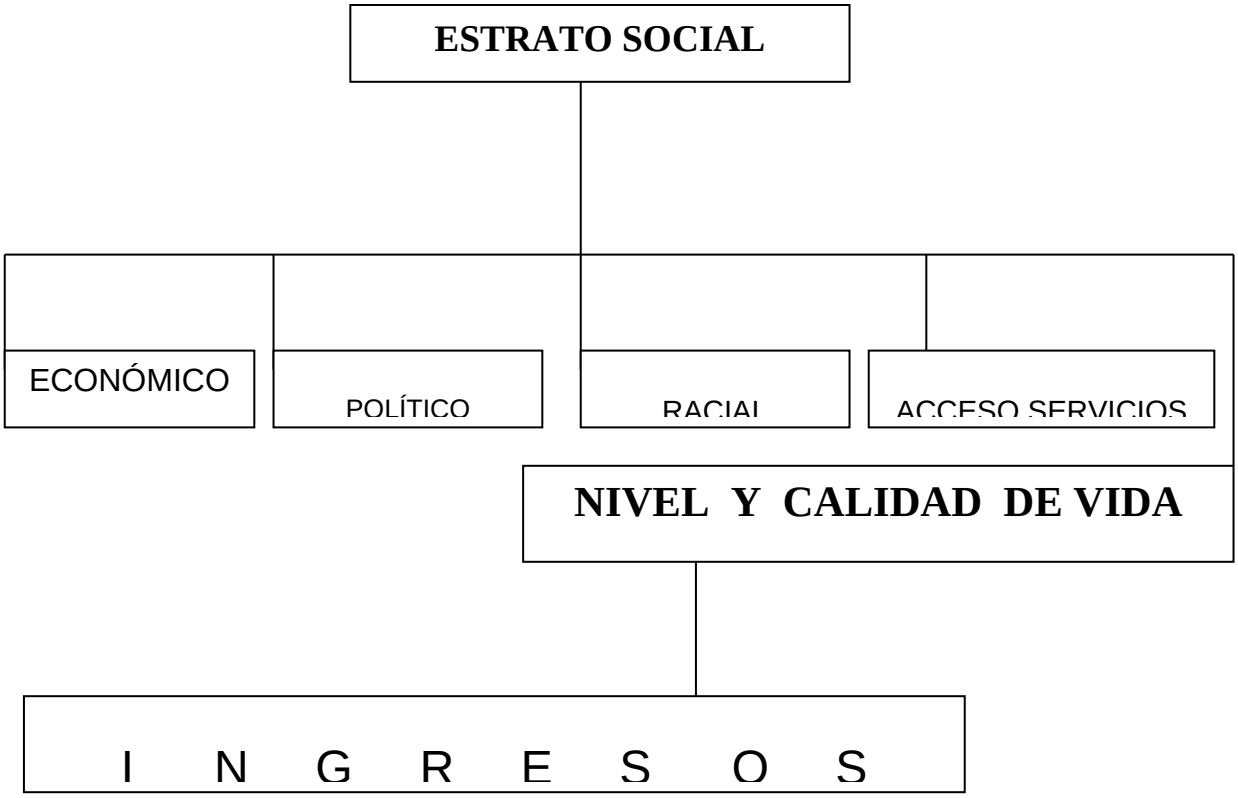
El ESTRATO SOCIAL, es percibido a partir de la estructura social, donde la sociedad se divide en capas sociales o estratos. Se diferencia por el lugar en que ocupan y el acceso en los aspectos:

- Económicos
- Políticos
- Biológicos
- Raciales
- Religiosos y otros.

Cada uno de estos aspectos son defendidos y contrariados por estudiosos de las ciencias sociales que difieren en su posición tal que otros señalan arbitrariamente que el concepto de estratificación social como división social en clases que incluye los aspectos de:

- Género de ocupaciones
- Tipo de vivienda
- Distrito en que se vive
- Volumen de los ingresos

Otros consideran los aspectos de la diferenciación respecto a los niveles y calidad de vida que acceden las personal en una determinada sociedad.


ESTRATO SOCIAL
ECONÓMICO
POLÍTICO
RACIAL
ACCESO SERVICIOS
NIVEL Y CALIDAD DE VIDA
I N G R E S O S

CAPÍTULO

II

ANÁLISIS CONCEPTUAL

2.1 ANÁLISIS HISTÓRICO

2.1.1 EL CONCEPTO DE ARTE EN LA ANTIGÜEDAD

Desde Grecia, Roma, Edad Media y hasta el Renacimiento el arte significaba destreza. Una destreza se basaba en el conocimiento de unas reglas, no existía ningún tipo de arte sin reglas.

Platón decía: “el arte no es un trabajo irracional”.

Galeno definió el arte como aquel conjunto de preceptos universales, adecuados y útiles que sirven a un propósito establecido.

El arte no comprendía sólo las bellas artes, sino también los oficios manuales. No dividieron las artes en bellas artes y artesanías, las dividieron según su práctica:

- Las que requerían solo un esfuerzo mental, las llamaron liberales y
- Las que exigían un esfuerzo físico las denominaron vulgares.

Las artes liberales eran infinitamente superiores a las comunes, las artes mecánicas. El arte del escultor, por ejemplo, se consideraba vulgar, así como la pintura. En la Edad Media, el arte, se entendió como artes liberales, que eran siete:

- Gramática,
- Retórica,
- Lógica,
- Aritmética,
- Geometría,
- Astronomía y
- Música y se enseñaban en la Universidad.

Radulf de Campo Lungo “el Ardiente” (siglo XII) clasificó las artes mecánicas en:

- Victuaria: alimentar a la gente; l
- Lanificaria: vestir;
- Architectura: cobijo;
- Suffragatoria: medios de transporte;
- Medicina: curar;
- Negotiatoria: intercambiar mercancías;
- Militaria: defenderse del enemigo.

Hugo de San Víctor (siglo XII) las clasificó en:

- Lanifium,
- Armatura,
- Navigatio,
- Agricultura,
- Venatio,
- Medicina y
- Theatrica.

La **poseía** no aparece porque era considerada un tipo de filosofía o profecía. Tampoco aparecen la pintura ni la escultura porque solo estaban las siete más importantes y la utilidad de las artes visuales era algo marginal.

2.1.2. LA TRANSFORMACIÓN DEL CONCEPTO DE ARTE EN TIEMPOS MODERNOS

Para que llegara la transformación tuvo que suceder, primero, los oficios y ciencias que tuvieron que eliminarse del ámbito del arte e incluirse la poesía, y luego, hubo que tomar conciencia de que lo que quedaba era una entidad coherente.

Aristóteles decía que la tragedia era una destreza, la Edad Media lo olvidó y no fue hasta el siglo XVI, cuando se publicó su "poética", en que cuajó la idea de que la poesía debía incluirse entre las artes.

La separación de las bellas artes de los oficios la provocó la situación social. **La belleza comenzó a valorarse,** los artistas se creían superiores a los artesanos y la mala situación económica, el comercio y la industria habían decaído, les fortaleció. Se empezó a invertir en arte y mejoró el estado financiero de los artistas y aumentó sus ambiciones de separarse de los artesanos.

Fue más difícil separar las bellas artes de las ciencias. Los artistas del Renacimiento fortalecieron las leyes que regían sus trabajos (Piero della Francesca y Leonardo). Esto ocurrió en el siglo XV. Luca Pacioli publicó "De divina proportione" en 1497. Piero della Francesca había escrito "De perspectiva pingendi" un poco antes. No fue hasta el final del Renacimiento en que "el arte puede hacer quizás más que la ciencia, pero no puede hacer lo mismo".

Fue difícil conseguir que se creyera que las bellas artes constituyen una unidad coherente:

a) A finales del siglo XV, Angelo Poliziano, en su enciclopedia, utilizó cinco conceptos para definir uno:
   - Statuarii (piedra),
   - Caelatores (metal),
   - Sculptores (madera),
   - Fictores (arcilla),
   - Encausti (cera).

   Fue en el s. XVI, con el tiempo se denominó escultores a todos los que trabajaban con los distintos materiales.

b) Empezó a pensarse que las obras del escultor están relacionadas con la destreza (siglo XVI) pero se las denominaron "arti de disegno". El diseño, el dibujo, era lo que tenían en común. Según Vasari en "Las Vidas" y el "Tratado sobre las Perfectas Proporciones" (1567).

c) No se habían unificado aún con las de la música, poesía y teatro. Se hicieron intentos en los siglos XV y XVIII.

2.1.3 LAS BELLAS ARTES

- **Las artes ingeniosas**. Giznozzo Manetti (De dignitate et excellentia hominis, 1532) las designó como ingeniosas, pero no era un nuevo concepto: eras las artes liberales, incluía las ciencias y excluía la poesía.
- **Las artes musicales**. Marsiglio Ficino, director de la Academia Platónica de Florencia, a finales del s. XVI conservó el antiguo nombre: liberales, pero incluyó la arquitectura, la pintura y la poesía. Basó todo esto en que es la música la que inspira a los creadores, oradores, poetas, escultores y arquitectos.
- **Las artes nobles**. Giovanni Pietro Capriano en 1555 consideró artes nobles a la poesía, la pintura y la escultura, son más perfectas, dijo, más nobles y más duraderas que otras.
- **Las artes memoriales**. Lodovico Castelvetro en 1572. Las artesanias producen cosas que el hombre necesita y las artes: pintura, escultura y poesía sirven para mantener la memoria de las cosas o de los acontecimientos. Pero no incluia la arquitectura.
- **Las artes pictóricas**. s. XVI y XVII, empleen representaciones concretas y no abstracciones y esquemas. Claude François Menestrier, s. XVII, francés: "todas las artes nobles trabajan como imágenes. Horacio: "ut pictura poesis".

- **Las artes poéticas**. Lo que decía Horacio se invirtió “ut poesis pictura”. Por poético se entiende lo figurativo, lo metafórico. La metáfora es el común denominador de las artes nobles.
- **Las bellas artes**. S. XVI Francesco da Hollanda utilizó el término “boas artes” pero no arraigó. François Blondel, 1765, en su tratado de arquitectura, incluyó la poesia, elocuencia, comedia, pintura y escultura, luego la música y la danza. Su armonia representaba una fuente de placer para nosotros, señaló la idea de que actuan por medio de su belleza.
- Las artes elegantes y agradables. En 1744 Giambattista Vico sugirió el nombre de “agradables” y James Harris las llamó “elegantes”. En 1474, Charles Batteaux las llamó “bellas artes”.

En realidad el término **BELLAS ARTES** se incorporó en el siglo XVIII. Así, Batteaux indicó que existían cinco bellas artes: **pintura, escultura, música, poesía y danza** y luego añadió arquitectura y elocuencia y se aceptó a nivel universal.

Desde el siglo XVIII los oficios manuales eran oficios y no artes y las ciencias eran ciencias y no artes, y las bellas artes eran simplemente artes (en el siglo XIX), luego las bellas artes se restringieron a las artes visuales (antes, artes de diseño) y en el sisglo XIX en las Escuelas de Bellas Artes se enseñaban: pintura y escultura.

En el siglo XVIII se establecieron teorías de estas artes. Batteaux dijo que la característica común a las bellas artes es que imitan la realidad. Todas las artes son miméticas (teoría de la mímesis).

- Siglo V a.c. al siglo XVI el arte sujeto a reglas.
- 1500-1750. Transición.
- 1750: arte significa belleza.

2.1.4 NUEVAS DISPUTAS SOBRE EL CAMPO DEL ARTE

Las artes eran 7, según Batteaux, pero surgieron nuevas dudas, ¿es la fotografía arte? Luego pasó lo mismo con el cine. ¿Jardinero paisajista? De las que se dan cinco áreas de diferentes interpretaciones:

- Interpretación liberal del arte. Siete artes + fotografía + cines + algunas artes mecánicas y aplicadas.
- El concepto de arte es tan amplio como para incluir la música, poesía y literatura y las artes visuales, en otros casos se limita solo a las artes visuales.
- Un objeto puede considerarse que es o no arte dependiendo de que consideremos el propósito o el logro de su productor, pero a veces no se quiere lograr arte y se consigue.
- Según su contexto “arte” puede significar una destreza determinada o los productos de una actividad realizada con destreza.
- El arte como un todo o un arte particular.

2.2 ANÀLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA OBRA DE ARTE POR LA HUMANIDAD

2.2.1 CONSIDERACIONES GENERALES

El arte es una noción abstracta, fruto del concepto del ser humano, de su obra y de la naturaleza. Sin embargo es atemporal, porque el observador de la obra de arte la interpreta según su sistema de valores.

Lo que llamamos arte ha evolucionado hasta tener exclusivamente un sentido estético. A Marcel DUCHAMP le importa poco haber producido la obra con sus propias manos, lo importante es que adquiere un nuevo pensamiento para el objeto: puede ser pensado como obra de arte.

Siempre ha habido en el arte una tensión entre realismo y abstracción. Pero en la medida que interpreta la realidad, sirve como espejo de la época, y como vehículo de denuncia y de transformación humana. La fotografía ha liberado al arte de su obsesión por la imitación.

2.2.2 CONCEPCIÓN E INTERPRETACIÒN

No hay, pues, un concepto de arte universal, ni un lenguaje universal del arte, cada época y cada cultura tiene el suyo e interpreta las manifestaciones artísticas desde su punto de vista. Esta concepción diferenciada a través del tiempo y el espacio, se distancia o se puede acerca, así para los egipcios, los griegos, los romanos, los cristianos, tendrán una concepción diferenciada.

2.2.2.1 EL ARTE PARA LOS EGIPCIOS

Para los egipcios el arte **es la representación de la divinidad**, los faraones la vida de ultratumba y el más allá.

2.2.2.2 EL ARTE PARA LOS GRIEGOS Y LOS ROMANOS

Para los GRIEGOS el arte busca el **hombre ideal, sin defectos**, y los ROMANOS el hombre real, el retrato, en el que se destacan las virtudes del hombre concreto. **Se busca la perfección** del cuerpo humano.

2.2.2.3 EL ARTE PARA LOS CRISTIANOS

Para los cristianos el arte **es la representación alegórica de la divinidad**. Se puede sacrificar la representación fiel de la naturaleza hasta llegar a ser inexpresivo y estético.

En el arte románico se da la liberación del peso del tema. Posteriormente el arte comienza a preocuparse por la representación de la naturaleza cuando se empieza a ver en ella la obra de Dios. Es la época de Bizancio y la del gótico, pero sin abandonar su función didáctica y su expresividad, ni su intención de conmover.

2.2.2.3 EL ARTE EN EL RENACIMIENTO

En el Renacimiento el hombre recupera su protagonismo como primer objeto artístico. El hombre es la obra más perfecta de Dios. Se pinta la figura humana independientemente de lo que represente, virgen o cortesana, Apolo o Cristo. El tema interesa poco, pero sí lo bello frente a lo representativo.

En su última etapa, cuando está conseguidas todas las soluciones técnicas, se pinta a la manera de..., es el manierismo.

2.2.2.4 EL ARTE EN EL BARROCO

En el Barroco la figura humana se alza como objeto decisivo del arte, pero no en su forma idealizada, sino en cualquier aspecto, ya sea este bello o feo, sublime o cotidiano.
En su última etapa, el rococó, lleva al arte el triunfo de la pura estética y la belleza intrascendente.

2.2.2.5 EL ARTE EN EL SIGLO XIX

Ante el arte rococó hay una reacción neoclásica, en la que se entiende el arte como un medio de educación, didáctico, al servicio del racionalismo estético y el espíritu crítico.
Como reacción aparece el romanticismo que trata los temas de su tiempo, y expone la concepción de la vida burguesa.

2.2.2.6 LA REVOLUCIÓN CONTEMPORÁNEA

El impresionismo inicia el camino hacia la abstracción. Cada vez se da más importancia al color, a la forma, al paisaje y a las sensaciones que produce su combinación en la composición. El expresionismo apela a la intimidad y a la intuición.

En el siglo XX se producen las rupturas con el lenguaje artístico que ha venido siendo aceptado desde el arte clásico. Al espectador se le exige una nueva actitud ante la obra de arte.

2.2.2.7 EL LENGUAJE DEL ARTE: LA OBRA

El arte tradicional estaba obsesionado con la reproducción fiel de la realidad; pero la fotografía acabará con todo esto. Para que la pintura continúe teniendo sentido es necesario tratar de descubrir las leyes que rigen la comunicación por signos y figuras.

¿Porqué dos obras formalmente iguales una es inolvidable y se queda permanentemente en nuestra retina y la otra no? Kandinsky afirmará que por sus aspectos espirituales.

Cada uno ve cosas diferentes según las vivencias personales y el conocimiento del lenguaje codificado en esa obra. Se analizan la forma y el contenido, si es posible distinguirlos, el soporte, el color, el dibujo, el volumen, la perspectiva, el tema, la composición interna, etc.
La obra de arte es una estructura dinámica que necesita de la interpretación, de la interacción activa con el observador. La obra de arte es intencional. Esto implica una formación ideológica del artista y del observador.

Desde el punto de vista semántico se tiene en cuenta un haz temático primario, un haz temático convencional, un haz temático intrínseco y un haz temático sintagmático.

Cada época tiene unas normas estéticas en las que se reconoce. Son los estilos artísticos, sobre los que se estudia en la Historia del Arte.

2.3 ANÁLISIS CONCEPTUAL

2.3.1 DISCUSIONES SOBRE EL CONCEPTO DE ARTE

Lo que no se ha puesto en duda es que el arte es una actividad humana consciente.

- El rasgo distintivo del arte es que produce belleza. (Platón y L.B. Alberti). Está bien siempre que nos refiramos al arte clásico, pero no al gótico o barroco o al s. XX. Esta definición era demasiado ámplia o demasiado restringida.

- El rasgo distintivo del arte es que representa, o reproduce, la realidad. (Sócrates y Leonardo). El resultado de esta definición, en un tiempo tan popular, no es ahora más que una reliquia de la historia.

- El rasgo distintivo del arte es la creación de formas. (Aristóteles, Bell, Fry y Witkiewicz) “quiere decir lo mismo que construir formas”. Esta definición es la más moderna. La forma de las obras de arte no tiene porque ser la pura forma: puede ser funcional o figurativa.

- El rasgo distintivo del arte es la expresión (intención del artista). Benedetto Croce y Kandinsky.

- El rasgo distintivo del arte es que éste produce la experiencia estética (efecto del receptor). El término “experiencia estética” es ambiguo.

- El rasgo distintivo del arte es que produce un choque. Henri Bergson. No aplicable al arte clásico. Función: impresionar.

Ernst Cassirer y Susan K. Langer: “el arte es en efecto la creación de la forma, pero de un tipo especial, de todas las formas que simbolizan emociones humanas”.

Dederot decía que la idea de la belleza debería sustituirse por la de perfección.

¿Cuáles son los criterios de la perfección?

- Identificar el arte con creatividad, pero hay otras cosas creativas como la tecnología.
- Nuestro siglo ha llegado a la conclusión de que conseguir una definición de arte que sea de una gran amplitud no sólo es muy difícil, sino imposible.

2.3.1.1 RENUNCIA A UNA DEFINICIÓN

WITTGENSTEIN decía que los objetos denotados a lo sumo "un parecido de familia". A esta categoría de conceptos se ha denominado "abierta". El arte es un concepto abierto lo dijo M. WEITZ en 1957.

El arte no sólo adopta formas diferentes según las épocas, países y culturas; desempeña también funciones diferentes. Surge de motivos diferentes y satisface necesidades diferentes.

El "arte" es, de hecho, una confluencia de un número de conceptos, y cualquier definición que sea verdadera debe dar cuenta de todos ellos.

2.3.1.2 UNA DEFINICIÓN ALTERNATIVA

El arte tiene muchas funciones diferentes. Representar cosas existentes, construir cosas que no existían, trata de cosas externas al hombre, pero expresa su visión interior, estimula la vida interior del artista, pero también la del receptor, al receptor le aporta satisfacción, emoción, provocación, impresión o producción de un choque.

El arte no puede reducirse a una sola de estas funciones.

El arte es una actividad humana y una actividad consciente.

La dificultad está en descubrir las propiedades que sólo el arte posee.

Los teóricos las buscan en las intenciones que subyacen a ellas:

- Según la intención: productivas o expresivas.
- Según el efecto: que causan en el receptor.
- Según el producto: reales o abstractas.
- Según su valor: belleza, gracia, sublimidad y los que trascienden todo tipo de explicación.

Resultados disyunción "o bien una cosa ... o bien otra". "Algo es una obra de arte si y sólo si es o bien la reproducción de cosas, la construcción de formas, o la expresión de experiencias, que puedan al mismo tiempo deleitar, emocionar o producir un choque".

2.3.1.3 OTRAS DEFINICIONES Y TEORÍAS

¿Cuál es el origen y el propósito de estas actividades?

- La imitación, construcción y expresión son una tendencia natural y una necesidad del hombre.
- Porque causa placer hacerlo y haciéndolo producimos objetos que producen placer a otras personas.
- Admisión de la ignorancia. Quintiliano dijo: "Los cultos están familiarizados con la teoría del arte, los profanos con el placer que el arte proporciona".

No hay teorías del arte que hayan obtenido aceptación universal, no se han desarrollado. Hay muchas teorías, citamos algunas:

- El arte sirve para descubrir, identificar, describir y fijar nuestras experiencias, nuestra realidad interior. Stanislaw Witkiewicz (1851-1915).

- El arte como aquello que representa lo que hay de eterno en el mundo. Przybyszewski (1826-1927).
- El arte es un modo de aprehender aquello que de otro modo es imposible captar, que excede de la experiencia humana. August Zanoyski.
- "El arte es la libertad del genio". Adolf Loos.

2.3.1.4 LA SITUACIÓN ACTUAL

A) El nuevo arte surgió del antiguo a modo de oposición. La transformación se realizó en tres etapas: la vanguardia anatemizada, la militante y la victoriosa. La vanguardia anatemizada surgió en el s. XIX, en la tercera parte del siglo surgieron los simbolistas e impresionistas, en el s. XX surgió el surrealismo, el abstraccionismo y el expresionismo. Después de la 1ª y 2ª Guerra Mundial la vanguardia alcanzó la victoria.

B) la victoria se produjo gracias al talento de los artistas, pero también gracias a su diferencia.

El concepto poseía un número de propiedades:

- El arte forma parte de la cultura.
- El arte surge gracias a las destrezas.
- Debido a sus cualidades constituye una región separada en el mundo.
- Su objetivo es dar vida a las obras de arte, el arte se valora a través de sus obras.

Los teóricos actuales dicen:

- La cultura es dañina para el arte.
- El arte ha muerto/El arte está en la calle/Todo es arte/Una obra de arte es cualquier cosa capaz de llamar la atención sobre sí mismo.
- El arte debe ser aislado/El arte actúa como debe cuando se fusiona con la realidad.
- El arte no significa sólo la producción, sino también el producto. Los surrealistas afirman que sólo se interesan por la creatividad y no por el producto.

Nuestra época se inclina por la oposición: contra los museos, contra la estética, contra la diferenciación de las diversidades artísticas, contra la forma, contra el trato social del arte, contra el público de la obra de arte, contra el artista, contra el concepto de autor, contras las obras de arte, contra la misma institución de las artes.

En 1919 Witkiewicz predijo el fin del arte, creía que la humanidad había perdido la "inquietud metafísica", el mundo contiene sólo una cantidad finita de estímulos y de sus combinaciones y que alguna vez se agotarán.

2.3.2 CONCEPCIÒN MARXISTA DEL ARTE

Según LORA C. J.F.W. (1985) señala que "el arte es el reflejo de la realidad a través de imágenes bellas"... "las expresiones artísticas plasmadas a través de la pintura, la escultura, el grabado, el teatro, la literatura, la música, el cine, etc., devienen representaciones de la realidad que circunda a los hombres".

En la concepción general del marxismo **el arte tiene un carácter de clase**, el problema fundamental del arte reside en determinar exactamente el contenido y la forma en los casos concretos de cada una de las modalidades artísticas: pintura, escultura, grabado, teatro, ballet, literatura, (novela, poesía), música, cine, etc.

MAO TSE-TUNG. (1977: 85.Tomo III), en su opúsculo "Intervenciones en el Foro de Yenán sobre Arte y Literatura", señalaba estableciendo que: "En el mundo actual, toda cultura, todo arte y literatura pertenecen a una clase determinada y están subordinados a una línea política determinada. No existe en realidad, arte por el arte, ni arte que esté por encima de las clases, ni arte que se desarrolle al margen de la política o sea independiente de ella". De

acuerdo a estas aseveraciones, el arte no puede sustraerse al carácter político de éste, salvo en el período histórico de que no existían clases sociales, época denominada de la comunidad primitiva, en la que dado el deficiente desarrollo de las facultades intelectuales de los hombres de ésta época histórica, las formas de la conciencia social tales como la religión, la moral, el arte, poseen las características del sincretismo entendido como la falta de capacidad intelectual del salvaje para poder diferenciar los fenómenos espirituales señalados.

El arte en las sociedades del esclavismo, feudalismo y capitalismo, se convierten en objeto de apropiación, señala LORA C. J.F.W. (1985) "delectación, manipulación, etc, por parte de clases parasitarias explotadoras de los amos esclavistas de los señores feudales (iglesia) y de los burgueses". En tanto los esclavos, los siervos y los proletarios (la mayoría) no han tenido acceso a las creaciones artísticas, han sido extraños, ajenos, a las modalidades del arte a excepción naturalmente de algunas formas artísticas que las clases explotadoras de los amos esclavistas, de los señores feudales (en que la iglesia los utiliza de acuerdo a sus intereses mitológicos de evangelizar, de cristianizar, de alienar) y de los burgueses, utilizan para imponer su concepción del mundo.

En la literatura universal destacan por su valoración, su mensaje y contenido:

- **Sófocles** en "Edipo rey" y "Electra", presenta el tema del **incesto.**
- **W. Shakespeare** en "Hamlet", **la duda**; en "Macbeth", la **ambición**; en "Otelo", los **celo**s; en "El mercader de Venecia", la **avaricia** de Shylock.
- **F. Dostoiewsky** en "Crimen y castigo", la locura homicida de Raskonikof.
- **M. de Cervantes** en "El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha", una mixtificación del señor feudal,

En el contexto de la problemática artística literaria se conceptua que el arte debe tener una función de "catarsis" (de purificación del espíritu), de desalienación – de igual manera en todas las otras modalidades artísticas – de función crítica de toda las lacras, vicios, maldades, etc., de la sociedad erigida en la explotación del hombre por el hombre y de analtecimiento de las virtudes, de las bondades, etc., todavía existentes en sociedades deshumanizadas por la propiedad privada sobre los medios de producción.

2.3.2.1 LA REPRESENTACIÓN DEL ARTE UNIVERSAL A PARTIR DE LA INTERPRETACIÓN MARXISTA

En la historia literaria universal encontramos esta función de catarsis en el arte, entre ellos destacan como los más representativos: Aristófanes, Luciano de Samokata, Boccacio, Rabelais, Moliere, Voltaire, Coethe, Heine, Balzac, Dickens, Barbuses, Gorki, Rollans, Mann, Brecht, Aragon, Dreiser, Dos passos, Steinbeck, etc.

En la novelística latinoamericana la conciencia crítica es completa y contradictoria, así destacan: Sarmiento (Facundo), J. Mármol (Amalia), J. Hernández (Mratín Fierro), R. Guiraldes (Don Segundo Sombra), R. Gallegos (Doña Bárbara), A. Arguedas (Raza de Bronce), M. A. Asturias (El señor presidente), J. Icaza (Huasipongo), M. Azueta (Los de abajo).

En lo que se refiere a la música clásica, a la pintura universal, etc, es un proceso de desmitificación de la escala axiológica, ubicar los contextos ideológicos en los que se insertan, sin incurrir en la mitificación ni en el nihilismo, sino especificar su función social. En lo que se refiere a la música clásica, en su más alta expresión Beethoven reflejó los intereses de la burguesía recusando la música feudal representada por la música religiosa.

En el caso del cine, la mayoría absoluta de películas destila alienación, reflejada en la pornografía, violencia, artes marciales, etc., manipulando la conciencia desde los comic - Pato Donald, Tarzán – (mistificación del genocidio africano), cowboys – fart west (mitificación del genocidio de los indios norteamericanos), guerra (propaganda anti comunista, falseando hechos históricos). Son pocas las películas que han tenido un mensaje y contenido social,

entre ellas destacan: El acorazado Potenkin, El gran dictador, Morir en Madrid, 1900, Tambor de hojalata, entre los más importantes.

2.3.3 LA REPRESENTACIÓN DEL ARTE EN EL PERÚ

El arte peruano requiere una revaloración total. Así en el caso del gran poeta universal Cesar Vallejo, se han tejido especulaciones de ser ateo y revolucionario, El reflejo del Perú profundo se expresa en Ciro Alegría, pero alcanza su mayor perfección de nivel intelectual en José María Arguedas (Todas la sangres, Los ríos profundos, El sexto, entre los más importantes); Mario Vargas Llosa tiene un proceso crítico y patológico de desintegración en su temática, de incesto (La tía Julia y el escribidor), prostitución (La casa verde, Pantaleón y las visitadoras), rabioso anticomunismo (La historia de Mayta), homosexualidad (La chunga).

La pintura mural tiene su más alto representante en T. Núñez Ureta. El problema de la música peruana (vals, marinera, huayno, chicha, afro, tecnocumbia, etc.) es el reflejo de un país multinacional, que tiene características multiétnicas y es un país pluricultural.

2.3.4 EL CARÁCTER POPULAR DEL ARTE

El arte directa o indirectamente constituye un producto social, popular; es el resultado de las necesidades espirituales de las masas.

Concepto que expresa un conjunto de diversas relaciones entre el arte y el pueblo, las cuales se manifiestan, ante todo, en el hecho de que el auténtico arte refleja de manera directa o indirecta los ideales estéticos del pueblo, la concepción que éste tiene de la justicia y la belleza, el phatos de la lucha revolucionaria del pueblo por la libertad y la felicidad.

A diferencia de las corrientes formalistas y naturalistas, el arte realista tiene como rasgo distintivo fundamental el carácter popular. Dicho carácter se revela en el hecho de que la obra artística se impregna de sabiduría popular y refleja la lucha por el pueblo por su liberación (ROSENTAL, M.N.)

2.3.5 CONCEPCIÓN FUNDAMENTALISTA DEL ARTE: UNA CRÍTICA ABIERTA (Artículo de Tatiana FERNÁNDEZ)

Según FERNÁNDEZ, Tatiana refiere que no es nueva la polémica levantada en torno a la lectura de un arte contemporáneo (léase “arte del propio tiempo”), aunque es cada vez más compleja e inestable. Lo que es nuevo es que esta polémica ha tomado fuerza en nuestro medio como nunca antes, movida por recientes exposiciones, salones y premiaciones de lenguajes artísticos que han provocado escozor tanto en el público como en los círculos de arte. Las instalaciones se han convertido en la manzana de la discordia y la pregunta que se oye en todo lado es **¿que es Arte?**

Para discutir sobre el asunto primero debemos revisar nuestro concepto de “arte”, que está en torno a dos fundamentos:

- La idea de que el arte es el **dominio de un conjunto de habilidades y destrezas** (oficio del artista según algunos) es de la antigüedad clásica,
- **La función imitativa de la realidad desde la perspectiva del artista** es del Renacimiento.

Estas dos premisas fundamentan el concepto de arte que predomina hoy en muchas sociedades aisladas y desinformadas como la nuestra y que justifican el rechazo de las corrientes contemporáneas. Este fenómeno no es nuevo, la historia del arte esta llena de disputas y cambios, aunque ahora adquiere características de mayor dimensión dada la gran alineación cultural que sufren las naciones.

No es posible, desde este punto de vista aceptar, mucho menos tolerar manifestaciones que no podamos comprender, que no puedan tener una lectura fácil y directa, y en el fondo ese es el abismo que separa el gran publico del arte. La llave esta en dejar de

lado los preconceptos y abrir la mente y el espíritu perceptivo al concepto de arte que tiene más relación con el tiempo y el espacio particular en que vivimos, y eso significa ver más allá de nuestras propias narices. Aún así no existe ni existirá un concepto de arte fijo y mucho menos estrecho, un concepto con el cual podamos medir el valor de algo, un "artómetro". Querer encontrar medidas y parámetros claros, científicos y probables, es el síntoma de una sociedad que ha perdido la capacidad de asombro ante lo que trasciende lo mensurable. En otras palabras, **mientras se mantengan conceptos cerrados e intolerantes, es decir fundamentalistas, sobre el arte, será imposible comprender su contemporaneidad**. "El primer paso para acercarse a lo extraño o desconocido es aceptarlo aún antes de poder comprenderlo" (Giulio Carlo Argan).

Refiere FERNÁNDEZ, Tatiana, que el propósito de la referencia en sí, es justamente el fundamentalismo en el concepto de arte. Y para comparar esta concepción apasionada manifiesta "Azar de la historia que puede servime como ejemplo para trazar un paralelo con Afganistán, específicamente con los Talibanes. No hay mejor explicación que la que se remonta a la experiencia concreta"…"En un articulo sobre como leer el arte contemporáneo, motivado por los debates provocados por las instalaciones, Edgar ARANDIA hace también un paralelo con Afganistán, en el cual, como ellos, rechaza vehementemente "lo que viene de afuera", representando muy bien el sentir de los artistas fundamentalistas en nuestro país, pues ese es el punto neurálgico que se inflama, cuando, como ha sucedido en los últimos años, el arte conceptual y los lenguajes plásticos contemporáneos vienen ganando adeptos entre artistas, críticos y público. Premios y exhibiciones han exacerbado los nervios de quienes ya tenían la formula final, inmutable, verdadera, infinita, duradera (suena a titulo de guerra) de lo que es el arte, y mas allá todavía, lo que es el arte boliviano, "nuestro".

Los Talibanes hicieron lo mismo con su cultura, aislándola, negando vehementemente "lo que viene de afuera", claro, con mucho más éxito que en nuestras tierras. La versión fundamentalista boliviana del arte falla en la incongruencia de las afirmaciones y las acciones, todos sabemos que la pintura de caballete, los géneros, las técnicas y hasta la imaginería "vienen de afuera" , nada mas que de un tiempo remoto. Están seguros que al cambiar los paisajes por otros andinos, los retratos por otros autóctonos, los temas por otros "nacionales" ya han hecho la revolución "nuestra". Llegaron hasta el siglo XIX, en los mejores casos, y cerraron sus puertas y mentes.

Para quien aún no sepa que es el fundamentalismo, cosa rara en estos días, puede explicarse como una postura que suele manifestarse en las religiones que no reconocen en absoluto la creencia de otros a los cuales considera infieles, hijos de lo diabólico, portadores del Mal por principio. Lo mismo sucede con estas posturas artísticas de los ya mencionados. No es muy difícil comprender que los cambios de concepto en las sociedades son turbulentos y traumáticos, como cualquier fenómeno de vida y muerte, podemos comprender también la intención de buscar el propio origen y el propio futuro, hacer mediante el arte que una cultura se reconozca a si misma; pero el camino de la clausura, del auto-enclaustramiento es un callejón sin salida donde la muerte espera. Si un río deja de fluir y se estanca no pasará mucho tiempo y comenzara a pudrirse. Y el arte boliviano cerrado a los nuevos lenguajes universales ya huele mal. No tengo pena por aquello que habrá de morir, es el curso natural de la vida, estoy más preocupada con lo que tiene vida y piel nueva, en lo que huele a campos recién florecidos.

ARANDIA cree, así como otros fundamentalistas, que los lenguajes contemporáneos vienen a destruir la pintura de caballete y el Oficio de Artista (que alguna vez "vinieron de afuera"). Nada más desinformado, pues la pintura de caballete continúa con una fuerza grande. El concepto de Oficio también tiene que ser revisado, ¿en qué consiste al final el oficio de artista? ¿En entrenar la habilidad y la destreza de un dibujo virtuoso? Esto es como considerar al caballo el mejor medio de transporte. El oficio de un artista es pensar y actuar a la medida del pensamiento, podemos servirnos de muchos medios para hacerlo, no necesariamente del dibujo entrenado durante años.

Este concepto arcaico de oficio de artista no sirvió más desde la fotografía y ahora menos en la era de la informática**. Es como cortar carne con cuchillo de piedra solo porque este instrumento es parte de nuestra evolución desde la prehistoria**. Ahora, uno hace arte con lo que tiene, pero eso no condiciona un pensamiento que esté sintonizado con el universo. No se trata pues de atacar los medios que se usan, instalaciones, performances, intervenciones, etc., se trata de meditar sobre la validez del pensamiento que subyace en éstas. Rechazarlas por principio, solo por que "vienen de afuera", sin tomarlas y digerirlas como hizo el Modernismo brasilero en los 20' en la Semana del Arte Moderno, creando una de las expresiones auténticamente brasileras más fuertes en la historia del arte latinoamericano, es un una actitud poco inteligente. Al cerrar los ojos al mundo no vemos que la vida devora la vida, el arte devora al arte, el hombre devora al hombre, que es natural vivir y morir, una ley, ésta si, inmutable.

2.3.6 EL CONCEPTO DE ARTE Y LA RECEPCIÓN DEL ARTE PREHISPÁNICO EN EL SIGLO XVI (A partir de Juan FLO)

En este trabajo de FLO, Juan (2002), hay dos partes diferenciadas. En la primera se intenta justificar el uso de cierto tipo de investigación documental para reconstruir el modo como se transforma el concepto de arte desde el siglo XV hasta el siglo XIX. Se consideran en primer lugar sumariamente las propuestas teóricas de las que se parte, consignadas y argumentadas en otros trabajos previos, y se discute en qué medida una investigación documental puede ser pertinente para sustentar algunas tesis en el terreno de la discusión filosófica acerca de la definibilidad del arte. Por otra parte se analiza la posibilidad de obtener información adecuada a esos fines y qué tipo fuentes son accesibles y pertinentes.

En la segunda parte se analizan algunos textos del siglo XVI que testimonian la recepción del arte prehispánico en Europa y se los contrasta con un conjunto de textos de los siguientes tres siglos a los efectos de reconstruir, al margen del discurso que podemos llamar "oficial", que es el de las preceptivas tradicionales y cierto discurso letrado de filósofos y tratadistas, la experiencia inmediata, no conceptualizada ni normalizada, frente a obras de un arte "otro".

2.3.6.1 PRIMERA PARTE

En las últimas décadas se ha desarrollado un debate que sólo sería de interés para los filósofos profesionales si no fuera porque está vinculado - en el momento actual de una manera explícita- a la situación de las artes visuales contemporáneas que, medidas por el paradigma que proponen las instituciones que a nivel mundial lo valoran, lo fundamentan y lo difunden, podemos calificar, por lo menos, de problemática.

Ese debate tiene que ver con la posibilidad de definir el arte y, en último término, decidir si existe un auténtico concepto de arte o si no es otra cosa que una convención terminológica propia de una época que se ha usado desde criterios culturales también datados para aludir a muy diversas prácticas sociales, a diversos productos que de ellas provienen y a los juicios también diversos que sobre ellas se hacen.

No se trata de busca a investigar, a partir de cierto conjunto de testimonios, de qué manera se configura el concepto de arte a lo largo de la modernidad y en qué medida es posible utilizar los resultados de esa investigación para confirmar o debilitar algunas tesis sobre la naturaleza de ese concepto.

Para ello es necesario partir de un conjunto de supuestos que no es el caso debatir aquí y que deben constituir el menor número de asertos que impliquen o exijan una concepción esencialista del arte pero que, a la vez, no impliquen ni exijan reducir el uso del término a una simple convención léxica de facto. Dice FLO Juan que asume la actitud más radical respecto a la imposibilidad de una definición en términos esencialistas de la obra de arte y de la práctica social desde la cual se la produce y se la reconoce -tesis que se ha vuelto dominante en la

discusión filosófica de las últimas décadas- pero que, en desacuerdo con la opinión general, afirma que un anti-esencialismo radical no es incompatible con una forma precisa de identificar la práctica social que llamamos arte y las obras que la integran a lo largo de todas sus manifestaciones históricas

Por lo tanto, que el arte no es ni una esencia de naturaleza ideal, ni que resulta básicamente de disposiciones o funciones innatas del sujeto individual -sea que éstas estén constituidas ab initio o respondan a maduraciones o construcciones resultado de cierta interacción con el entorno-, o que tenga socialmente un desarrollo acumulativo del tipo del que atribuimos al saber técnico.

Tampoco es razonable admitir que las obras de arte carecen de propiedades observables que le sean necesarias y suficientes, y que tampoco poseen otras propiedades no observables que respondan a esas dos exigencias. Asimismo suponemos que arte no corresponde a una función precisa y puede cumplir muy diversas tareas.

Hay que señalar que la aceptación más o menos difundida de estas tesis es resultado de -y a la vez una reacción a- un proceso que abarca los dos últimos siglos, pero que se inicia en el Renacimiento, proceso en cual el concepto 'arte' fue ampliando su denotación.

Ese proceso de ampliación ocurre a contrapelo del efecto unificador, pero reductor, que tiene el modelo clásico no solamente como modelo efectivo para los artistas sino, sobre todo, como modelo que permite la clasificación y la conceptualización de la doctrina letrada del arte. En realidad la apertura mayor ocurre cuando en el Renacimiento la investigación, legitimada primero por el proyecto "científico" de la perspectiva geométrica, el claroscuro, la anatomía, y luego por la exaltación de las invenciones de los grandes artistas y por la búsqueda de lo novedoso por los manieristas, genera un espacio de libertad que es el antecedente de la idea de genio que, antes del romanticismo, Kant define como ese inexplicable poder que otorga una regla al arte pero lo hace no mediante normas formulables sino solamente en la realización de la obra.

Es así que ese proceso de ampliación respecto de estilos, corrientes o productos de origen exótico ocurre en gran medida asociado al crecimiento de la diversidad en el arte europeo a lo largo de toda la modernidad. Esa integración se aceleró de manera omnívora a partir del siglo XIX hasta producir el museo universal, y dio la oportunidad de poner en cuestión las nuevas adquisiciones hasta llegar a denunciarlas como una forzada igualación de lo que había muy buenas razones para seguir mirando como diferente. Las observaciones críticas puntuales sobre algunas de esas inclusiones como ocurrió con el arte tribal africano ya en la primera década del siglo XX que obligaron a legitimarlo estéticamente (EINSTEIN, 1915); la necesidad de explicar el museo imaginario que abarca toda la historia (MALRAUX, 1951); la discusión sobre la legitimidad de las lecturas antropológicas hechas desde la concepción de la racionalidad que le impone la cultura del antropólogo (WINCH 1970) y las reivindicaciones contra todo centrismo occidentalista de los difundidos "estudios culturales", son la contracorriente dispersadora y centrífuga que se engendró en el mismo vórtice de la espiral centrípeta que había configurado el universal concepto de arte con el que el modernismo cerró, sin duda, una etapa de la historia.

Pero el problema no acaba con la admisión de que debemos considerar todas las prácticas llamadas, quizá equívocamente 'arte', desde el punto de partida que nos impone el actual estado de la discusión y que, en consecuencia, debemos considerar que esas prácticas constituyen una sucesión de conductas, actitudes, oficios, productos, sentidos y experiencias, que forman, a lo largo de la historia, en las diversas culturas y en los distintos grupos sociales de cada una de ellas, conglomerados diversos. Y que esos diversos conglomerados están integrados por materiales distintos, es decir por distintas combinaciones de algunos de las variedades de las entidades que acabo de listar, y seguramente también de otras.

Una vez admitido esto debemos enfrentar dos nuevos problemas. El primero es que aunque demos por supuesto que una identificación del arte es teóricamente posible sin asumir el costo de una definición esencial, eso no prueba que se cumplan las condiciones que deben darse para que esa identificación se pueda realizar efectivamente. El segundo es la cuestión de si es o no es realizable una investigación para comprobar si en la historia se da la existencia de esas condiciones, es decir que pruebe que el concepto de arte se ha construido de una manera tal que sea posible la identificación inequívoca de su objeto.

En cuanto al primer problema no se discutirá las buenas razones para rechazar que la imposibilidad de una definición esencial del arte impida su conceptualización como una entidad discernible. Pero es claro que esas razones, de ser realmente buenas, sólo servirían para rechazar la disyuntiva corrientemente aceptada según la cual en la medida en que no paguemos el precio del esencialismo no podremos conceptualizar el arte mediante criterios genuinos para identificarlo, es decir, criterios que no consistan simplemente en el recurso de llamar 'arte' a lo que es decretado por alguna institución investida de poder para identificarlo. Nos faltaría, de todos mostrar que esa posibilidad, la de no recaer en el esencialismo y a la vez proponer una conceptualización legítima del arte, no solamente no puede ser excluida sino que, además, encuentra sustento en los hechos.

En cuanto al segundo problema aunque podamos tener la tentación de minimizarlo desde cierto buen sentido, hay dificultades que nos obligan a considerarlo con algún cuidado.

Es posible imaginar que un espíritu práctico, y no necesariamente necio, considere que el problema como tantos otros, es una repuesta artificiosa de los filósofos a ciertos cambios en la sociedad que han generado transformaciones radicales en el arte y que el debate se realiza en el terreno equivocado. La respuesta, que ya adelante más arriba es que aunque algo de esto fuese cierto, el hecho de que esas condiciones de la sociedad y la cultura nos permitan planteos que eran impensables hace un siglo -aunque no impensables cuando Duchamp hizo su primer 'ready made'- nos obligan a no perder la oportunidad de tomarnos en serio un problema que también es inédito para la teoría y que por lo tanto revela la pobreza de aquélla teoría de la que disponíamos.

De todos modos es cierto que parece de buen sentido señalar que no todo es diversidad en ese conglomerado variable que llamamos arte. Materiales, tipos de técnicas, usos o funciones diversos pero no demasiado numerosos, propiedades como la mimesis, asociación con otras prácticas (religión, magia, ceremonia, ostentación) se reiteran. Que la imposibilidad de conseguir una definición en el sentido tradicional -que exige reconocer por lo menos una nota necesaria y suficiente que permita diferenciar ese concepto- será o no demostrable pero es un insoslayable hecho histórico que no podemos ignorar. Y hasta podría sostenerse que la longevidad de la mimesis aristotélica (a pesar de que no es cierto que toda mimesis sea arte y muy discutible sin extender el concepto de mimesis de manera antojadiza que todo arte lo sea) se explica, entre otras cosas porque toda otra propuesta es todavía menos satisfactoria.

No es por lo tanto mediante el sentido común que podemos desembarazarnos de una argumentación que parece encerrarnos en la disyuntiva de una metafísica esencialista o en un radical relativismo cultural no solamente acerca de la valoración del arte sino también en lo que hace a la existencia misma de una práctica identificable a lo largo de la historia. Y no podemos escaparnos al problema echándole la culpa a la disolución del arte atacado por cierta patología que alcanza con diagnosticar y denunciar. En realidad lo que ocurre es que el concepto de arte pudo sostenerse una vez que se abrió incluso a las artes que escapan al modelo clásica y en particular las exóticas e incluso las primitivas solamente en la medida en que la interpretación metafísica del arte permitía afirmar, a la vez, una apertura e invención impredecible y una esencialidad indudable.

Definirlo, -desde Kant y sus seguidores y a la vez críticos, los románticos- consistió en fundar el arte en su poder de reconciliación entre el mundo de la necesidad y el de la libertad, entre naturaleza y espíritu. Cuando ya sin poder apelar a ese extremo, el modernismo, al mismo tiempo que ampliaba aparentemente sin límites el espacio del arte, tuvo que proponer criterios que se volvieran adecuados a su necesidad de ganar legitimidad y que permitieran una docencia capaz de preparar un público de admiradores. La solución de los críticos tendió a un formalismo poco elaborado, mientras otros sectores más díscolos apostaban a la virtud subversiva de la incesante novedad, que es lo mismo que definirlo por su indefinibilidad. Se debe, pues, asumir las dificultades que plantea buscar en la historia el fundamento de una identificación conceptual del arte porque esas dificultades son auténticas.

Hay una primera dificultad que nace del hecho de que una investigación que busque determinar si hay algo que se reconoce como diferenciado de otras actividades y mantiene una continuidad del tipo de las que deberíamos descubrir para comprobar la existencia de una actividad identificable como arte a lo largo de la historia, se enfrenta al hecho de que, al estar el arte subsumido y utilizado por instituciones de un enorme poder, los rastros que nos quedan acerca de cómo fue realmente experimentado y reflexionado, quedan sepultados bajo los documentos institucionales desde los cuales solamente se percibe su heteronomía. Por otra parte, los documentos letrados de los filósofos, los tratadistas o los artistas tienden a reflejar un discurso tradicional que tiene su propia línea de perduración histórica y es relativamente inmune a las transformaciones que el arte sufre tanto en sus rasgos de estilo como en sus funciones y en la manera de ser percibido y apreciado.

Desde el comienzo la empresa es difícil porque debemos comprobar, incluso en qué medida hay o no, a cierto nivel de la experiencia y el pensamiento que puede ser diferente en diversos grupos sociales, un tipo de recepción común para productos de diferente naturaleza física, con diferentes funciones “oficiales”, y con lo que para nosotros tendría diferentes rasgos de estilo o lenguaje estético, y, a la inversa, en qué medida cosas agrupadas por el discurso letrado y por el reconocimiento de la institución que se ha apropiado de esa práctica pueden ser o no discriminadas desde diversas actitudes de la valoración, disfrute, curiosidad o respeto. Es muy fácil comprobar que una cultura asocia o disocia ciertos objetos según una conducta conveniente, según su distribución física, según la aprobación convencional y según un discurso aprendido; lo difícil es ver en qué medida por debajo de esas formas existen otras experiencias significativas. Diversos tipos de objetos pueden estar en un palacio o en un templo y todos pueden ser apreciados, pero ni el abrazo de los muros ni la estima de los hombres nos dicen lo suficiente acerca de cómo son percibidos y en cierto modo pensados. Y tampoco nos alcanza lo que podemos llamar la tradición letrada o la versión institucional, y no porque esté reprimida una conciencia diferente de los vencidos, los inferiores, los desheredados, -aunque esto también puede ocurrir pero en el proceso de continuidad del arte no son esos grupos los que cuentan- sino porque esa conciencia diferente puede existir en los grupos cultivados pero fuera del espacio convencional del discurso. En el caso del arte, más todavía que en el caso de la convicción ideológica, no es el discurso el que encierra toda la verdad que se está en condiciones de formular.

Este primer problema identifica el tipo de información que necesitamos y la dificultad de acceder a ella. Se trata de acceder –o mejor, construir o reconstruir- lo que puedo llamar el ‘concepto práctico’ del arte es decir la forma que se da la compleja relación vivida con el arte en las diversas culturas, incluyendo las respuestas tradicionales interiorizadas pero distinguibles del discurso tradicional que tiene, generalmente, una línea de reproducción de relativa independencia.

Creemos que las dificultades de las que hablamos antes pueden ser superadas por estrategias de investigación adecuadas que se dirijan a reconstruir el concepto práctico y no queden atrapadas en los documentos más accesibles. Es cierto que el concepto práctico tiene que ser reconstruido a partir de indicios escasos y que estos permanecen emparedados detrás de los bloques de la documentación que responde a las fuentes más prolíficas y duraderas, las

de las instituciones que dominan el arte y de las cuales éste es instrumento y el de las tradiciones letradas o incluso populares que fijan un discurso que se estereotipa. Pero precisamente en este trabajo propongo un campo de investigación prácticamente virgen constituido por una documentación que nos permita acceder al concepto práctico del arte a lo largo de la época moderna por la vía indirecta de la recepción de un arte “otro”.

Podemos sin embargo preguntarnos si no subsiste todavía una dificultad de otro nivel que la que hemos intentado suprimir con la propuesta anterior. Una dificultad que puede parecer insuperable porque permite la aplicación de una tradicional crítica escéptica en un terreno adecuado para que prospere.

Comprobar que la identificación del arte a lo largo de la historia es realizable en tanto podamos dar cuenta del modo de articulación o segmentación que en distintas culturas sufren los ingredientes del conglomerado arte, es decir, en tanto podamos dar cuenta de la historia de su concepto, exige suponer que es posible una investigación que nos permita verificar en qué medida esa historia cumple con las condiciones que hemos establecido para que algo pueda ser identificado sin necesidad de disponer de un concepto esencial. Pero la crítica radical, en tanto afirma el carácter puramente convencional del concepto y su inexistencia como categoría estable a lo largo de la historia no solamente es negativa acerca de la legitimidad concepto sino que también parece dar una respuesta negativa acerca de la posibilidad de investigar las formas de transición, continuidad o reconstrucción del concepto que serían la condición primera de verificar si la posibilidad teórica de una identificación del concepto de arte basada en su forma de desarrollo histórico y al margen de todo presupuesto esencialista es verdaderamente posible.

Esto parece ser así porque la delimitación de lo que podemos llamar la fórmula de cada conglomerado histórico que desde el concepto inclusivo modernista ha formado parte de la denotación del concepto exige que, para hacer dicha delimitación, dispongamos de algo más que la interpretación que podemos hacer de las obras y de la interpretación que podemos hacer de los indicios que nos proporcionan los documentos o las observaciones de sociedades pasadas o extrañas a nosotros, porque esa interpretación requiere tener de una cierta hipótesis sobre lo estamos buscando, y precisamente en este momento buscamos porque se nos ha obligado a descartar toda hipótesis que limite, es decir delimite o defina, el arte de alguna manera. Pero hemos quedado en la situación, no del antropólogo que no tiene dudas en admitir que el lenguaje del pueblo desconocido que está estudiando es efectivamente un lenguaje, sino más bien el de un antropólogo transgaláctico que se comunica por medios absolutamente inconmensurables respecto a lo que llamamos lenguaje y debe enfrentarse en el caso de los terrícolas con algo que, a su vez, mantiene la mayor labilidad en cuanto a usos, medios e incluso funciones, aunque oscura pero discontinuamente va dando lugar a efectos de comunicación que ellos mismos son de distinto nivel y surgen como novedades en la serie aparentemente lábil y amorfa de acciones que no tenemos muchas veces motivos para segmentar ni para deslindar de otras prácticas.

Aunque esa imagen es sin duda una caricatura y las múltiples variaciones que reconocemos en el estatuto de las artes no dificultaron a los historiadores o los teóricos de la primera mitad del siglo XX considerar que no era imposible fundar una suficiente identificación como para incluir sin remordimiento esos múltiples objetos en el museo universal del arte. El efecto Duchamp no había mordido en los filósofos en la medida en que no era más que un caso limítrofe que podía ser interpretado en el contexto del arte en la medida en que, como hecho aislado, solamente produce el impacto estético de la paradoja: sólo es arte porque se lo propone como otro objeto que el que realmente es decir que al proponer como arte algo que no es una obra de arte se consigue un efecto paradojar que tranforma en arte no tanto al objeto cuanto al acto de proponerlo. Pero cuando el acto se repite el efecto caduca y la propuesta se vuelve trivial.

Sin embargo, en el momento de la “tranfiguration of commonplace” esa trivialidad se ha vuelto canónica y ya no es posible ignorar que si queremos hacer esa investigación en la historia no es que no sepamos a ciencia cierta como fueron integrados esos diversos conglomerados en el pasado, sino que tampoco sabemos en qué medida el modo de conglomerar en cada cultura y época determina cómo desde ella se realiza retrospectivamente la interpretación de objetos legados por el pasado. Esto último da lugar a que heredemos no sólo objetos a interpretar sino con ellos un complejo palimpsesto de conceptualizaciones que fueron trasmitiéndose en el discurso letrado, las normas y las instituciones sin que sepamos en qué grado son testimonio fiel de la manera concreta como se distinguían o se fusionaban en cada momento, o se oponían como incompatibles, la calidad de lo llamado bello, de lo estimado por su destreza, de lo interesante por su rareza, de lo libidinalmente atractivo, de lo estético, de lo disfrutable como diversión, de la adoración del ídolo, del asombro ante la exhibición del poder, de la envidia por la suntuosidad, del deleite de la fantasía, del reconocimiento de la propia existencia, de la conmoción afectiva, de la situación ambigua de lo ilusorio, de la situación igualmente ambigua de la ficción.

Pero no estamos obligados a aceptar la lógica pirroniana del escéptico en la cual la contraposición de dos datos sensibles simplemente los anula, lo cual es exactamente la negación de todo movimiento, de toda producción, de todo bucle de “feed-back” en la construcción del conocimiento. Y también es cierto que, a diferencia de lo que ocurre con el antropólogo extragaláctico el antropólogo terrícola participa de una historia común y hoy en día, si tiene cierta edad, fue testigo de la mutación más interesante de toda la historia del arte. Por lo tanto el antropólogo real no está desprovisto de hipótesis o por lo menos de cierto modo de “verstehen”; su dificultad mayor está más bien en que dispone de demasiadas hipótesis entre las cuales elegir.

La investigación hecha por un antropólogo terrícola acerca del arte, (aunque un relativista a ultranza discutiría la posibilidad de superar la imposibilidad de traducción de un lenguaje a otro cuando son desconocidos tanto el lenguaje como las entidades mencionadas, aplicando, sin decirlo, el supuesto, manifiestamente falso en la realidad, de que esas ignorancias tienen un carácter absoluto) permitiría, por lo menos teóricamente, llegar a un conocimiento de lo que hemos llamado “concepto práctico” a través de un ingenioso cuestionario o, mejor, de una serie de experiencias programadas para que las reacciones de los miembros de cierta sociedad pudieran comunicar, al margen de los mitos, las leyendas y las normas que la comunidad estudiada ha formulado, cuales son sus modos de integrar, oponer, distinguir o asociar de alguna manera todos los matices de la relación que mantienen con los objetos llamados por nosotros obras de arte.

Es claro que, a los efectos de cumplir con nuestros objetivos, lo interesante sería que pudiéramos interrogar a los integrantes de las sociedades del pasado. Pero que esto sea imposible no comporta una dificultad insuperable: también en este punto se trata de diseñar un campo de investigación que proporcione el testimonio de las experiencias fundadas en las reacciones que tienen los sujetos ante determinados objetos presumiblemente denotados por la noción de arte. Los testimonios a través de varios siglos de la recepción de un arte ajeno, propio de una cultura de la que ningún contacto ni ninguna tradición común ha dado lugar a un modo establecido o canónico de respuesta y provenientes de muy distintos tipos de informantes constituyen el material idóneo y ese es precisamente el campo de investigación que se propone en estas páginas y del cual se adelanta también aquí una primera aproximación.

Aunque casi en ningún caso podemos esperar que los testimonios de la recepción que podemos recoger vayan acompañados de una formulación conceptual explícitam, que comporte algo así como una teoría o una definición del arte, eso no es una limitación sino una ventaja de ese tipo de informes, porque hay buenas razones para suponer que las formulaciones conceptuales en muchos casos no hacen otra cosa que reiterar una fórmula aprendida que tiene su propia línea causal de reproducción y que no dialoga con las

respuestas prácticas, afectivas y estimativas que efectivamente suscitan las obras. A partir de esas respuestas prácticas y afectivas es que es posible reconstruir un concepto que hemos llamado 'concepto práctico' sin que esta denominación deba ser leída con ninguna connotación que la vincule a un contexto marxista o piagetiano. En su forma absolutamente rigurosa que está lejos de lo realizable el 'concepto práctico' se limita a suponer algo así como un conjunto de reglas, no necesariamente consistentes entre ellas, eventualmente regidas a su vez por alguna regla que las subordina y modaliza en relación con ciertos contextos, de las cuales es posible derivar las respuestas estéticas de cierto sujeto o grupo social.

2.3.6.2 SEGUNDA PARTE

En esta parte, se tratará de intentar utilizar dos textos -que relatan dos experiencias contemporáneas respecto de un mismo conjunto de objetos que integraron el presente de Moctezuma a Carlos V- para ponerlos en diálogo con otros muchos otros de ese mismo siglo y de los siglos siguientes a los efectos de ver de qué manera podemos reconstruir algunas de las propiedades del concepto de arte en el Renacimiento.

Se trata de dos textos que han sido muchas veces citados o a los que se ha hecho referencia para ilustrar la recepción que tuvo el arte prehispánico poco después de su descubrimiento:

- El primero, de Alberto DURERO y
- El segundo de Pedro MÁRTIR DE ANGLERÍA

Los autores de ambos textos tuvieron la oportunidad de contemplar el tributo que Moctezuma entregó a Hernán Cortés y que éste envió a Carlos V. El primero lo vio en 1520, en oportunidad de su viaje por los países Bajos realizado cuando tenía 50 años y era un artista famoso. El segundo lo pudo ver, cuando estuvo en Valladolid, el mismo año. El primero era un pintor del norte que había superado en Italia sus raíces tardíomedievales y se había transformado en un humanista sui generis. El segundo era un humanista italiano ya sexagenario que había sido llamado a la corte española tres décadas antes para enseñar latín a los infantes y más tarde, ya en el reinado de Carlos V fue nombrado consejero de Indias y también Cronista de Indias (se decía en esa época, para mostrar la abismal diferencia de la cultura italiana respecto de la española, que Italia le había dado a España nada menos que a Colón y que, en cambio, España le hizo a Italia el dudoso regalo del Papa Alejandro VI).

Lo interesante es que ambos testimonios acerca de esos objetos prehispánicos expresan una admiración que se manifiesta en los comienzos de la conquista de América también en otros testimonios pero que pocas veces se vuelve a expresar con un fervor parecido, por lo menos hasta el siglo XIX, y aún en ese momento solamente en muy contados casos.

Esta coincidencia en un precoz reconocimiento acompañada de tan radical non sequitor, plantea un problema que vale la pena considerar y que desborda sobre una cuestión más general¿ en qué medida se fue configurando y se fue transformando el concepto de arte a lo largo de la modernidad? y una subsiguiente pregunta ¿ en qué medida la recepción del arte prehispánico en la cultura europea - y en las culturas americanas nacidas del trasplante de aquélla-- puede servir como piedra de toque para comprender mejor la construcción del concepto de arte en los últimos cinco siglos?

A. ANÁLISIS DEL TEXTO DE SURERO

Comencemos con el texto de DURERO, A. (1954:123) "*También he visto las cosas que han traído al rey desde la nueva tierra del oro: un sol de oro macizo grande como de una braza, también una luna de plata maciza del mismo tamaño; además dos habitaciones llenas de arneses, de la gente de allí, así como toda clase de armas, cotas, instrumentos de tiro, escudos maravillosos, vestiduras extrañas, colgaduras de lecho y toda clase de objetos sorprendentes para diversos usos; y todo eso es muy hermoso de ver, más que prodigios. Son tan preciadas que se las valora en 100.000 florines. En toda mi vida no he visto nada que me haya alegrado tanto el corazón como estas cosas. Pues he visto allí obras de arte*

maravillosas y he quedado admirado por el ingenio sutil de los hombres de países extraños. Y no sabría cómo explicar lo que sentía ante todo aquello..."

La primera cuestión es en qué medida textos como este pueden servirnos como testimonio adecuado de ese concepto práctico que me interesa reconstruir. Parecería que incurrimos en un círculo del que no podemos escapar puesto que según como interpretemos sus términos podremos extraer de él conclusiones diversas y hasta opuestas. ¿Qué quiere decir Durero por "obras de arte maravillosas"?

Es cierto que podríamos incurrir en el error de atribuirle a ese término el sentido que tuvo en el siglo XVIII cuando se estabiliza el concepto de "bellas artes" y la expresión se impone en todas las lenguas occidentales pero no alcanza reconocer que durante el Renacimiento no se termina de establecer una concepción que agrupe las que nosotros llamamos artes en un sentido restringido o bellas artes para no tomar en cuenta, como lo hace TATARKIEWICZ (1976, ed.esp.1995: 87-89), que hay un movimiento fuerte en esa dirección, en particular entre los que actualmente llamaríamos artistas, para conseguir el reconocimiento de la dignidad superior de su oficio. De ese movimiento son testimonio los escritos de Leonardo que sostienen que la pintura es una forma de ciencia y también la consideración que la sociedad les dispensa a los artistas, por lo menos a los más afamados, tal como lo muestra que se califique a Miguel Angel con el epíteto de "divino".

Ese movimiento va acompañado de un cambio también significativo que BAXANDALL (1988:14) ubica entre el comienzo y el final del siglo XV y que precisa en los siguientes términos: "*While precious pigments become less prominent, a demand for pictorial skill becomes more so*".

Lo que podemos afirmar, de todos modos, es que DURERO usa la expresión 'obra de arte' con un sentido que incluye sin duda las artes menores, o artesanías pero que lo hace en un momento en el cual la dignidad de las artes que él mismo practica está ya ampliamente reconocida de por lo cual esa inclusión adquiere un nuevo sentido. Parecería que la naturaleza de los objetos a los que aplica dicha expresión exige una de dos cosas: o que todavía 'obra de arte' pueda incluir enseres, armas o piezas suntuarias, es decir que el término arte se use sin ninguna dignidad especial y en su viejo sentido original, que es lo mismo que decir que por 'obra de arte' se entiende algo diferente de lo que entiende en el siglo XVIII y también diferente de lo que entendemos nosotros, o se entiende que ya, como empezó a ocurrir por lo menos con Riegl, ha llegado el momento de reconocer a esas obras la misma dignidad que terminó por adquirir el "arte bello".

Creemos que ninguna de las dos cosas describe verosimilmente la actitud de DURERO. Más bien parece que es posible sustentar, a la vez y sin que se sienta que ambas cosas se contraponen, una actitud deslumbrada ante las artes menores y por otra parte reconocer un estatuto especial para ciertas artes superiores que le dan al pintor los mismos títulos que al humanista. Esa situación, que podemos llamar fluida, que tiene aquí el concepto 'arte' nos puede llevar a que extendamos a toda la época una actitud en la cual la curiosidad, el interés por lo exótico, el entusiasmo por la invención y la originalidad estén tan presentes que deban agregarse a las formas reconocidas en las que sabemos que se impone el arte renacido: como ciencia en la perspectiva, como arte tan digno o superior a las letras, como acceso a lo ideal en una lectura neoplatónica, pero también con disfrute de lo sensible de lo especular de lo suntuoso, de lo novedoso. Y solamente ese estado fluido del concepto que se expresa en reacciones como ésta de DURERO parece dar cuenta de esos ingredientes extirpados del discurso letrado. En los textos doctrinarios se busca defender o consolidar ideas tradicionales en agrupamientos relativamente consistentes pero los diarios de DURERO justamente escapan a esto y tienden a apreciar de igual forma cosas que nos parecen muy diversas.

En alguna medida DURERO es un informante privilegiado porque a la vez que se ha formado en Italia en el cinquecento, no es un erudito ni un filósofo y conserva la naturalidad y el

buen sentido del artesano y cierta fidelidad a épocas pasada que no en vano hicieron que se le acusara de hacer “a l’ antico”. No obligado a citar a los autores clásicos ni a fingir erudición expresa su pensamiento con frescura y cierta ingenuidad. Sus aportes a lo que era concebido como una ciencia, la perspectiva geométrica, consisten no en avances teóricos sino en algunas ingeniosas ideas para mejorar sistemas que permiten sustituir las complejas construcciones geométricas por dispositivos mecánicos que confirman la opinión de WAETZOLDT (1953: 256) en el sentido de que la teoría de DURERO tiene una permanente realimentación en la práctica.

Sin embargo se percibe en los críticos la tendencia a simplificar y unificar un pensamiento que no está organizado de manera sistemática y en el que lo interesante es el modo fluido de reflejar en distintos momentos actitudes y conceptos diversos y no necesariamente compatibles.

Cuando PANOFSKI (1943:271) a propósito de DURERO sostiene que la perspectiva en el Renacimiento era estimada no solamente como forma de representación fidedigna sino también como belleza regulada y racional, trata de vestir con una concepción neoplatónica el disfrute del arduo sistema geométrico que permite lograr maravillosas ilusiones y lo que hace de este modo es privilegiar la versión de los letrados y atenuar la diversidad de elementos que confluyen en su idea del arte y que un testimonio como el de DURERO nos muestra que pueden convivir sin conflicto en la conciencia de muchos hombres del Renacimiento.

Por otra parte DURERO, -al que podríamos tener la tentación de entender como un caso peculiar en el que aparecen aliadas formas vestigiales de una actitud medievalizante en la que el oficio, o la artesanía, es entendida como el dominio de una tradición- muestra una conciencia muy clara de la parte de inexplicable creación que comporta el arte.

Dice DURERO, A. (1964:191) en un pasaje del libro III de su **“*Tratado de las proporciones”*:** ”*Es necesario hacer notar aquí que un artista esclarecido y ejercitado puede mostrar mayor maestría y arte en una figura grosera y rústica o incluso en pequeñas cosas que otros en una gran obra. Esta extraña afirmación solamente puede ser comprendida en lo que vale por los artistas que poseen el dominio de su arte. De allí viene que alguien pueda dibujar con la pluma en un día sobre media hoja de papel o tallar con un cuchillo en una pequeña madera algo mejor y más artístico que una gran obra en la cual otro ha pasado un año trabajando con la mayor aplicación. Y este don es milagroso. Pues Dios le da a veces a un hombre una facultad de aprender y concebir que le permite ejecutar una obra tan buena que no es posible encontrar a nadie en su época o incluso que no haya existido nadie desde mucho tiempo antes que él, ni que nadie venga después que él, que pueda producir una igual”*.

Sin embargo, en lugar de preservar lo que tiene de original este pasaje, el editor de la selección de los textos de DURERO que se ha utilizado, pretende, en una nota, evitar que se otorgue a las palabras del pintor un sentido próximo a al inspiración o al genio romántico y precisa que lo que “para DURERO el fin del arte sigue siendo la representación objetiva y científica, es decir impersonal, de la naturaleza bella” (Idem:190). Pero en ese pasaje DURERO no habla para nada de una reproducción objetiva y científica aunque sin duda cree que el oficio de la representación verídica es indispensable. Pero lo cierto es que en su texto lo que está mencionado expresamente, además del don milagroso que a algunos hombres les permite realizar obras insuperables, no es la precisión científica de la representación sino “lo artístico” y la “ facultad de aprender y concebir” y, en un pasaje posterior, lo que DURERO estima es la “bella figura” que consiguen los antiguos de manera superior a los modernos y esa expresión refiere, probablemente, a la belleza conseguida por el arte, no la exactitud de la mimesis ni la belleza de la cosa representada.

Otro ejemplo interesante de esta tendencia a imponer a las palabras del artista un modelo conceptual que viene de la doctrina y de la filosofía, la encontramos en una observación que hace WÖLFFLIN (1920:.308) a una muy citada frase de DURERO (“Die Schönheit, was das ist, das weiss ich nicht”), observación en la que descarta toda interpretación que la sicologice de tal manera que pueda entenderse simplemente como la

ignorancia de porqué algunas cosas nos parecen bellas y otras no, imponiéndole de este modo una interpretación que obliga a DURERO a ser leído en una clave platonizante desde la cual la belleza es entendida como esencia o idea.

Como vemos por los ejemplos anteriores no es fácil escapar a la tentación de reinterpretar las declaraciones de los artistas que reflexionan con cierta independencia del pensamiento letrado o de la doctrina filosófica, para reconstruirlas en la dirección del discurso erudito. En el caso de DURERO si queremos acercarnos de la manera adecuada a su testimonio sobre el arte prehispánico tenemos que esforzarnos en preservar la fluidez de su concepto de arte que no ha cristalizado y puede extenderse o contraerse de diversas maneras cuando de lo que se trata es de interesarse y admirar diversas obras o incluso entes naturales Una buena manera de confirmar esto es ubicar la descripción que hace del presente de Moctezuma en el contexto del diario de viaje al que esa descripción pertenece.

La lectura del ***Diario de Viaje a los Países Bajos de Durero*** nos ilustra sobre la curiosidad y disfrute del pintor que con toda naturalidad muestra un interés que parece equivalente no sólo por pinturas o grabados sino también por edificios, jardines, joyas u objetos suntuarios o curiosos. La lista incluye, entre otras cosas un espinazo de un pez de una vara de largo que parecía formado por piedras talladas, plumas, objetos de Calcuta, porcelanas chinas, un cuerno de búfalo o un casco de reno.

En esta lista heteróclita sin embargo se destaca el entusiasmo de su encuentro con el arte de las Nuevas Indias. En ningún caso las expresiones son tan enfáticas y admirativas como las que expresa ante el presente de Moctezuma. Aunque ese interés y esa atracción por tantas cosas alejadas del arte, esa especie de sensibilidad estética abierta a las más diversas cosas puede hacernos dudar que los objetos americanos lo hayan impresionado como arte. Y de ser así podría no estar errada una interpretación que quiero discutir con mayor cuidado.

FEEST (1984:85) se refiere a las anotaciones de DURERO sobre el presente de Moctezuma , señalando que sus palabras “have ben consistently but erroneously interpreted as expressing aesthetic judjement when in fact he was being impressed by the sheer value of these things, their sometimes exotic raw materials, and their obvious craftsmanship.”

Sin embargo, esta lectura es inadmisible. Al margen de lo que pueda significar la expresión “obra de arte” para un artista que se ha formado en gran medida en la Italia de cinquecento, lo cierto es que no podemos aceptarla si recordamos textualmente expresiones como: “todo eso es muy hermoso de ver, más que prodigios...”. “En toda mi vida no he visto nada que me haya alegrado tanto el corazón como estas cosas.” “Pues he visto allí obras de arte maravillosas y he quedado admirado por el ingenio sutil de los hombres de países extraños. Y no sabría cómo explicar lo que sentía ante todo aquello...”

Una interpretación como la de Feest solo se explica por algunos supuestos. En particular el de que el arte es algo así como una invención de la modernidad y este supuesto nos enfrenta a una disyuntiva: o Durero es todavía un hombre medieval y por lo tanto no posee un concepto de arte, o que es un renacentista y entonces su concepto de arte no puede aplicarse a esos objetos de artesanía. Por otra parte ese predominio de una cierta idea acerca de lo que es el arte en cada época basada en la opinión letrada y doctrinaria y que ignora las reacciones y conductas antes los objetos mismos causa también el mismo malentendido en KUBLER (1991:43) y lo lleva a estimar el testimonio de Pedro MARTIR DE ANGLERÍA como más receptivo a lo verdaderamente artístico que el de DURERO.

Hay que señalar que en el punto significativo en estos desenfoques se expresa una idea que significó una reacción -que en ese momento era conservadora aunque muchas veces se presente como avanzada- contra los efectos del proceso de anexión al campo del arte de producciones cada vez más alejadas del canon dieciochesco que le dio su contenido a la

expresión “bellas artes”. Se trata de la idea de que conceptualizar como arte ciertas producciones del pasado supone un desconocimiento de su sentido original.

El proceso de extensión del concepto ‘arte’ tuvo sin duda la virtud de romper la tiranía del modelo clásico y todavía más radicalmente conquistar espacios cada vez más excéntricos hasta no dejar fuera de sus fronteras ni el arte de los niños ni el de los dementes. Fue un proceso que culminó en las primeras dos décadas del siglo XX, cuando el arte arcaico y el arte primitivo o tribal, -como aconsejan que lo denominemos ciertos formulismos levemente ridículos que se han puesto de moda- fue considerado no solamente valioso como arte sino además erigido en ejemplo de algunas corrientes de la vanguardia. Era el fin de una historia que tiene algunos de sus hitos ya en el siglo XIX en algunos viajeros como STEPHENS el primero quizá en deslumbrarse con el arte maya que describe y comenta con sensibilidad e inteligencia (STEPHENS, 1841 y 1843), o en etnólogos como TYLOR, que es el primer antropólogo profesional en interesarse estéticamente en el arte Maya (TYLOR, 1861) y cuyo capítulo sobre el arte de su libro de divulgación (TYLOR, 1881) vale la pena leer todavía.

Lo cierto es que tempranamente muchos se preguntaron si no se desnaturalizaba el arte africano cuando se lo consideraba desde el punto de vista de su pura forma y Carl EINSTEIN, probablemente el primero en publicar un estudio sobre ese arte, tanto tuvo en cuenta esa posible objeción que invirtió el problema y fundó el valor estético de esas esculturas en una interpretación que explica sus formas en tanto determinadas por su significado religioso y por la actitud también religiosa que ante ella adopta su productor (EINSTEIN, C.1915). Esta postura se explica en la medida en que EINSTEIN se había formado en el clima creado por la corriente de historia y teoría del arte que abrió el camino para la recepción de las grandes novedades que introdujo la vanguardia. Me refiero a la corriente teórica que se había desarrollado en Alemania con el nombre *Kunstwissenschaft* y que tiene como antecedentes, entre otros, los trabajos acerca de la historia del arte de Riegl y las investigaciones sobre la forma del escultor HILDEBRANDT, al que EINSTEIN cita en el trabajo mencionado.

Poco después de la segunda guerra mundial se publicó un extenso ensayo, en su momento muy influyente, de André MALRAUX que es una especie de filosofía de la historia del arte en permanente diálogo con la situación del arte a mitad del siglo XX. Sus primera líneas dicen: “Un crucifix roman n’était pas d’abord une sculpture, la Madone de Cimabue n’était pas d’abord un tableau, même la Pallas Athénée de Phidias n’était pas d’abord une statue.” (MALRAUX, 1951, p. 11).

Varias décadas después esta idea de MALRAUX, que era original solamente en cuanto al énfasis que adquiere a lo largo de todo su ensayo, tuvo un desarrollo unilateral y extremado en una obra de HANS BELTING (1990)cuyo subtítulo la presenta como una historia de la imagen antes de la era del arte. La tesis de BELTING es que a partir del Renacimiento el concepto de arte le impone a la imagen un uso del que carece previamente. No es del caso discutir ahora la investigación histórica que se propone justificar esa tesis, lo que me importa es solamente señalar en ella algunas debilidades esenciales que tienen que ver directamente con lo que se considera en este trabajo.

La debilidad primera hace a que el carácter que podemos llamar ‘presencial’ de la imagen, -es decir que una es percibida como un modo de estar presente lo representado- es algo que no se da solamente en el uso religioso de la misma. La practica de la adoración de la imagen no es la reveladora de un modo especial de utilizarla y no excluye la consideración estética de la misma ya que vale para toda imagen y es simplemente la condición de todos sus usos prácticos: religiosos, informativos, identificatorios, publicitarios o lo que fuese. Precisamente contra la interpretación de la imagen como una forma de denotar, tesis que en su momento sostuvo Goodman, parece conveniente atender a la realidad sicológica del reconocimiento de la imagen como la percepción de algo bajo la forma de imagen (FLÓ, 1989: 37-69).

Esta observación conlleva que es obvio que toda vez que la imagen tiene socialmente otorgado un uso, una función que apunta más allá de su disfrute, evaluación o consideración intrínseca está en juego su naturaleza presencial pero no queda excluida su consideración estética. MALRAUX agregaba que "Aux yeux du peintre seul, la peinture était peinture..." (Malraux, 1951, p. 12) y eso ya introduce una dimensión artística que eventualmente el resto de la sociedad ignora.

Pero, en segundo lugar, es discutible que el uso de la imagen que monopoliza los registros documentales de su recepción -como no puede ser de otra manera cuando el arte está subordinado a una institución que lo utiliza según sus necesidades- sea la única realidad efectiva de esa recepción. BELTING declara respecto de las imágenes la "conviction that they reveal their meaning best by their use" (1990, cito por 1993 p. XXII). Pero precisamente el uso que no ha sido investigado, y que no es fácil investigar en el arte medieval, es precisamente la recepción que se revela no en los escritos de los teólogos o en los documentos que hacen a directamente al uso institucional de las imágenes. Solamente un examen minucioso de todas las fuentes escritas hecho con la suficiente perspicacia para reconocer los síntomas significativos podría permitirnos acceder a cierto "concepto práctico" del arte para determinar en qué medida las imágenes quedan incluidas, -y con qué compañía- en la denotación del mismo.

Por otra parte hay en la obra de BELTING una tesis que se formula en el mencionado subtítulo: el concepto de arte es un concepto que tiene una vida perfectamente acotada y es posible indicar el momento de su nacimiento. No es una hipótesis descabellada la de que esa hipótesis transporta y le da el giro correspondiente a una tesis que se fue desarrollando de consuno con las radicales transformaciones de las artes visuales contemporáneas a partir de los años sesenta cuando se impone la hegemonía de los E.E.U.U. también en cuanto a centro del poder económico, crítico, académico y museístico en todo lo que atañe al arte. Me refiero a la idea de que ha ocurrido una mutación en el arte de tal magnitud que es posible hablar de un fin del arte. Efectivamente muy poco antes de que Belting publicara su libro, Danto, que un par de décadas antes había señalado el efecto que sobre la filosofía del arte comportaba la irrupción del arte 'pop', arriesgó denominar esa gran mutación como "el fin del arte"(DANTO, 1986: 82-115)

Nos hemos detenido en estas consideraciones acerca de las lecturas inadecuadas del texto de DURERO porque ellas revelan algunos supuestos que son meros prejuicios o modas de época manejados con liviandad y que en casos como el de BELTING enmarcan una investigación muy valiosa, que, por lo tanto, puede ser considerada por el vulgo académico como si aportara pruebas documentales a la tesis sobreimpuesta que exhibe desde el subtítulo. Pero además me importa considerarla porque sigue exactamente el camino opuesto al que creo adecuado: reconocida la dificultad contemporánea para reconstruir un concepto universal del arte no es difícil partir de esa dificultad para enfatizar rupturas, metamorfosis y heterogeneidades. El desafío es verificar si en esa historia de "faits accomplis" a los que no debemos imponerle una falsa coherencia no es posible también rastrear ciertas construcciones orientadas que permiten identificar el conjunto.

Por otra parte el conjunto de las objeciones que he realizado a las lecturas que se han hecho de DURERO y a los supuestos que las sustentan, apuntan a confirmar que para entender el modo cono se configura el concepto de arte es indispensable reconstruir lo que he llamado el concepto práctico con el que operan los sujetos en una cierta cultura y que para realizar esa reconstrucción es peligroso guiarnos por las formulaciones que nos ofrece el discurso letrado.

B. ANÁLISIS DEL TEXTO DE MÁRTIR DE ANGLERÍA

Veamos ahora el otro famoso testimonio -contemporáneo del que nos proporciona DURERO- es el de Pedro MÁRTIR DE ANGLERÍA que se refiere también al presente de Moctezuma, aunque, curiosamente, describe algunos objetos de modo muy diferente: el sol de oro y la luna de plata, según Pedro Mártir son "dos muelas como de mano", una de ellas en

cuyo centro hay “un rey sentado en su trono, imagen de un codo, vestida hasta la rodilla, semejante a un zeme, con la cara con que entre nosostros se pintan los espectros nocturnos, en campo de rama, flores y follaje. La misma cara tiene la de plata”. Pero en lo que coincide plenamente es el aprecio y la admiración que le producen esos objetos: “*Llevan tiaras y mitras con varias joyas, engastadas y llenas de piedras azuladas que parecen zafiros. De sus casquetes, ceñidores y abanicos de plumas, no sé qué decir. Entre todas las alabanzas que en estas artes ha merecido el ingenio humano, merecerán éstos llevarse la palma. No admiro el oro y las piedras preciosas, lo que me pasma es la industria y el arte con que la obra aventaja a la materia; he visto mil figuras y mil caras que no puedo describir; me parece que no he visto jamás cosa alguna que por su hermosura, pueda atraer tanto las miradas de los hombres”..”Las plumas de las aves que nosotros no conocemos son brillantísimas: como a ellos les causarían admiración las colas de los pavos reales y de los faisanes, así a nosotros las plumas con que haces los abanicos y los penachos y adornan todas sus cosas elegantes. Hemos estado viendo los colores naturales que las plumas tienen: azules, verdes, amarillos, encarnados, blancos, y también morenos: todos aquellos instrumentos los hacen de oro.* (ANGLERÍA, 1530:339- 340)

El tono de ANGLERÍA es de igual entusiasmo que el de DURERO, y nuevamente se recuerda, que no tienen ambos igual en ningún otro testimonio de ese siglo ni dos siglos siguientes. Hay otras descripciones de época que aprecian y admiran el presente de Moctezuma, pero la de DÍAZ, Bernal (1632, citado por ed. de 1947: 33-34) se limita considerarlo como “gran obra de mirar” y a elogiar “ánades de oro de muy prima labor y muy al natural”. La única que muestra un cierto entusiasmo es la de Herrera que reitera -y quizá toma prestada- una apreciación de Pedro MÁRTIR aunque no podemos saber a ciencia cierta si pudo ver el tributo. Dice HERRERA (1601-1615, citado por la ed. de 1991:798-799): “Quedaron todos los que las vieron suspensos y admirados de tan gran riqueza, y juzgóse que valdría el oro y plata que allí había veinticinco mil castellanos; pero la hechura y hermosura de las cosas mucho más valdría de otro tanto”.

En los comentarios de Pedro MÁRTIR lo que ha llamado justamente la atención es precisamente lo que retoma HERRERa. Nos referimos al hecho de estimar más “la industria y el arte” que “la materia”, porque esa actitud invierte la actitud práctica de los conquistadores y los colonizadores que despreciaron o persiguieron los “ídolos” y fundieron el oro. Pero lo que nos interesa desde el punto de vista de nuestro tema es que en el texto de Pedro MÁRTIR encontramos un indicio que creo significativo. Cuando habla no solamente de ‘hermosura’ (que es un calificativo que no nos dice nada acerca de si piensa esas obras como parte del arte o como simples artesanías atractivas y novedosas) sino que distingue entre industria y arte, esa distinción muestra dos cosas importantes, una conocida y la otra que estamos tratando de elucidar.

La primera es que ya el arte se ha deslindado claramente de las artesanías o los oficios, al margen de que no se haya establecido todavía una formulación diferenciadora como la que adoptará el siglo XVIII con la expresión “bellas artes”.

La segunda, que esos productos de las Indias que admira Pedro MÁRTIR no son admirados como parte de las artesanías sino como parte del arte porque lo que lo deslumbra no es el oficio o la industria sino una virtud especial que llama ‘arte’ y que Herrera sustituye por “hermosura”, término genérico que no solamente puede ser aplicado a los productos de la industria, de la artesanía, del oficio sino que es parte de lo que, en lo que atañe a objetos suntuosos y ornamentales, el buen oficio, la buena industria, debe conseguir.

Hay otros pasajes en la obra de Pedro MÁRTIR que son también muy significativos. Varios de ellos se refieren a la destreza en la representación (Idem: 394, 463, 585) que, aunque refieren a un tema que por su importancia debe ser considerado con otro cuidado, y por lo tanto no cabe dentro de los propósitos de estas páginas, los anoto porque muestran una receptividad al singular tratamiento estilístico de la representación que, si bien podría explicarse en la recepción de los conquistadores y colonizadores españoles, todavía modelados por

tradiciones que podemos llamar medievales, tiene un significado que hay que desentrañar cuando la encontramos en un humanista italiano del cinquecento.

Pero hay otro texto, en cambio, que nos interesa de manera especial porque nos proporciona un testimonio único que puede ser cotejado con los testimonios de la recepción posterior con resultados significativos. Dice DE ANGLERÍA: "*Teniendo yo en mi casa a este Ribera (un marinero venido de Indias) el reverendo protonotario Caracciolo, legado de vuestra Beatitud, con el embajador de Venecia, Contarino, y el joven Tomás Maino, viceduque de Milán, nieto del gran Jasón Maino, vinieron a mi casa por el anhelo de oír y ver cosas nuevas. Les causó admiración, no la abundancia de oro ni el que sea tan puro desde su origen...Principalmente admiraron el número y la forma de los vasos llenos de oro que los traían diferentes de las diversas naciones que los enviaban cual tributo...* "

Este texto es notable por varias razones pero también es notable que nunca se haya visto en él lo que tiene de significativo. Por lo pronto tiene la peculiaridad de presentar una situación que parece imaginada adrede para trasmitir cierta idea de manera visualizable y didáctica. Lo que en el primer texto citado de ANGLERÍA era una distinción conceptual entre arte y materia aquí aparece separado en la propia realidad. Arte y materia, en tanto valores a comparar se hallan separados bajo la forma de dos materias una que es el continente de materia vil y la otra el contenido de un material precioso. Y la materia vil del continente que llegó a España como simple envase para transportar monedas de oro, es justamente lo que impresiona a un pequeño grupo de italianos letrados y no, en cambio, el valor de tesoro. Pero lo que los impresiona no es la artesanía porque mal podía ella rivalizar en tanto industria con la cerámica, que en Europa tenía una larga historia de un oficio refinadísimo y de muy variados recursos técnicos acumulados con el aporte de diversas culturas. Les admira la forma y la variedad de los vasos, es decir la riqueza y la originalidad de la de invención.

Es extraordinariamente significativo que no haya prácticamente otros testimonios que documenten una estima especial por las cerámicas en ninguna de las fuentes del siglo XVI y que sea necesario esperar hasta el siglo XVIII para encontrar algunos comentarios que las miren con algún interés por su valor estético. Esa ignorancia de la cerámica durante la mayor parte del período colonial es un tema que no corresponde estudiar en este trabajo pero es oportuno recordar que, en contraste con ese desprecio, las fuentes criollas o europeas coinciden durante tres siglos en declarar su admiración por los objetos confeccionados con plumas, muchos de ellos con el carácter de mosaicos hechos de pluma coloridas con representaciones que, durante la colonia perduran mucho tiempo como trabajo propios de los indios con figuras religiosas propias de la nueva fe que se les impuso.

De todas formas, para documentar de un modo adecuado el contraste entre la actitud de Pedro MÁRTIR DE ANGLERÍA y la actitud dominante, voy a proporcionar algunas informaciones sumarias acerca de la recepción de la cerámica.

En lo que atañe a los cronistas y a los primeros historiadores de Indias el silencio sobre la cerámica sólo se rompe con ocasionales comentarios acerca de su calidad técnica como ocurre con DÍAZ DEL CASTILLO que habla de una "muy buena loza de barro colorado e prieto e blanco" (DÍAZ DEL CASTILLO, 1631, citado por ed. de 1943: 77) o de CIEZA DE LEÓN que habla de manera sumaria acerca de la habilidad de los indios en la fabricación de argentería de vajilla y de textiles y menciona también las obras hechas en barro (Idem,1553 citado por la ed.de 1984:136). Es notable que SAHAGÚN no mencione casi nunca a los ceramistas y mucho menos que describa o estime de alguna manera los vasos que producen y aunque dedica cierta atención a distintos oficios apenas si encontramos alguna referencia a los "olleros" (cap. XII, y cap. XXIII libro X).

La única clara excepción conocida es la de Fray Bartolomé DE LAS CASAS que en su Apologética Historia dice que "Los vasos, cántaros y tinajas y otras piezas de diversas formas y figuras, eran mirables (admirables) y sin número" (LAS CASAS, 1909, citado por la ed. de

1958,T. I:193). Es de estimar en ese marco la otra excepción que representa el parco testimonio de STADEN, que no tuvo por cierto oportunidad de conocer las extraordinarias cerámicas mochicas o mayas, sino apenas la de los que él llama “salvajes desnudos, feroces y caníbales”, y que se limita a decir simplemente que los naturales “saben bien pintar sus vasijas” (STADEN, 1557, citado por la ed. de 1962: 254).

En el siglo XVIII encontramos algunos testimonios aunque ni muchos ni entusiásticos. Pueden ponerse como ejemplo los testimonios de Coreal que se refiere aparentemente sólo a la calidad técnica cuando describe la cerámica de algunos nativos y ULLOA, se interesa por los vasos retratos de estilo mochica o chimú. A fines de ese siglo, parece surgir una percepción diferente que se manifiesta en el interés que demuestran por la cerámica peruana prehispánica los religiosos Sobreviela y Barceló de 1791 a 1799 en un viaje que hicieron en 1791-94. En su libro aparecen algunas de las primeras descripciones minuciosas de seis cerámicas que ellos llaman antropomórficas, (1806, T. II: 191-199) a las cuales consideran “artísticamente trabajadas” y de las cuales elogian la exactitud con la cual representan las figuras humanas.

Pero en el siglo XIX los testimonios abundan y unos pocos viajeros o proto-arqueólogos retornan al entusiasmo de Pedro MÁRTIR. A título de ejemplo voy a mencionar sólo algunas de las muchas fuentes disponibles y referirme brevemente a la naturaleza de sus testimonios. D’ORBIGNY, en el relato de su viaje vuelve a la consideración estética al calificar como “vasos hermosos” los de los incas y los guarayos. (1844, citado por la ed. de 1958: 121), Aparece la figura del coleccionismo y los viajeros extranjeros visitan a los coleccionistas criollos según queda consignado por el propio D’ORBIGNY y por GRANDIDIER (1861: 78) así como por elogio que hace CASTELNAU, (1850: 378) de la colección de Museo de la Paz.

Por otra parte es cierto que muchos viajeros repiten un adjetivo que opera como una forma de suspención del juicio estético, como la parálisis del juicio de gusto combatido entre la atracción y la resistencia que impone el respeto a la norma. Me refiero al términos “curious” o “curioso” que aparecen con gran frecuencia ante las cerámicas y también ante diversas obras prehispánicas (TEMPLE, HAENKE, STEWARD, son algunos de los muchos ejemplos mencionables).

Pero se pueden indicar varios casos en los cuales se explicita libremente la admiración ante las cerámicas prehispánicas y en los cuales no hay duda de que se las piensa como incorporadas al campo de las obras de arte. Así MARKHAM (1856: 108) habla en general de vasos de todos los materiales como “remarkable for their ingenious shapes and many of them for the graceful elegance of their form”. También MIDDENDORF, reconoce que “se han encontrado junto a representaciones grotescas formas de gran belleza que revelan un depurado sentido artístico (1893-95 citado por la edición en español, 1973,T. I: 276)

Pero hay pocos que puedan equipararse al fresco entusiasmo ante la contemplación de ese nuevo arte que mostraron Durero y Pedro Mártir de Anglería. Entre ellos Neltray que ya adelantado el siglo puede decir de algunas cerámicas peruanas que ha descrito: “ces vases qui sont encore en ma posession, sont extrêmement remarquables, ce sont de veritables objets d’art, et je les classe parmi les pièces le splus précieuses de ma collection” (1886, p. 127)

Por su parte, ante una cerámica Maya, DESIRE CHARNAY tendrá una experiencia que nos comunica en los siguientes términos: “*C’est une coupe de terre cuite à trois pieds, de 0m.18 de largeur sur 0m.08 de hauteur et Om.05 de creux: par miracle elle sort sans une tache de sa demeure souterraine¸elle est couverte intérieurement et extérieurement de jolis dessins peints en couleurs des plus vives. Le blanc, le jaune, le bleu, le vert, le rouge, s’y combinent en un ensemble violent et harmonieux.Ces couleurs ressemblent à des émaux et sont en relief. C´etait un chef-d’oeuvre et je tremblais littéralment d’émotion en recueillant cette pièce mervelleilleuse*”.

Podríamos pensar que más de tres siglos y medio después de DURERO y PEDRO MÁRTIR DE ANGLERÍA se había recuperado una misma sensibilidad, y que tendríamos algún

derecho a suponer que tal cosa testimonia la reaparición de un concepto de arte que había sufrido un transitorio ocaso. No creemos que las cosas sean tan simples. Creemos en cambio que solamente un recorrido muy cuidadoso por los testimonios de la recepción del arte prehispánico durante esos cuatro siglos nos pueden permitir entender mejor esta similitud de la recepción del Renacimiento con la de los albores del siglo XX y comprobar en qué medida es verdadera o aparente.

2.3.7 EL CONCEPTO DEL ARTE EN EL MAESTRO ECKHART

Los escolásticos no compusieron ningún tratado especial con el título **"Filosofía del arte".** Sin embargo puede encontrarse en sus escritos una teoría del arte de gran alcance. De estos escritos ninguno hay más universal, más profundo o más notable por el vigor de su exposición y la claridad de su pensamiento que los del maestro ECKHART, cuyos Sermones bien podrían denominarse una Upanisad de Europa. La preeminencia de ECKHART no es del orden del genio; lo que es notable en él no es ningún modo especial, nada individual o curioso, sino sólo una gran energía o voluntad que le permite resumir y concentrar en una única demostración coherente el ser espiritual de Europa en su tensión más alta. Es extremadamente devoto en su tema, y sus facultades mentales bien entrenadas son las autoras de su estilo, pero por lo demás, en sus propias palabras con referencia al pintor de retratos, no es al pintor mismo lo que el retrato nos revela; lo que proclamo está en mí... como el don de Dios.

Toda la concepción de ECKHART sobre la vida humana en su operación y consecución es estética: todo su pensamiento está recorrido por la idea de que el hombre es un artista en la analogía del artífice exaltado, y su idea del bien supremo y de la delectación inmutable es la de un arte hecho perfecto. El arte es religión, la religión arte, no relacionados, sino la misma cosa. Nadie puede estudiar teología sin percibir esto; por ejemplo, la Trinidad es una disposición de Dios, un lenguaje articulado, determinado por nociones formales, una simetría con suprema lucidez. ECKHART está escribiendo, no un tratado sobre las artes como tales, aunque está evidentemente muy familiarizado con ellas, sino sermones sobre el arte de conocer a Dios. La ignorancia es falta de conocimiento... brutal.

¿Qué es el conocimiento? El conocimiento es triple:

1º- De particulares y generales : sensible, empírico, literal, indicativo,
2º- De universales : racional o inteligible, alegórico, convencional,
3º- De mismidad : sin imagen ni semejanza, transcendental, anagógico.

De éstos los dos primeros son relativos, el último inmediato y absoluto, pudiendo expresarse sólo en términos de negación.

Para aclarar este significado, ECKHART alude constantemente a la práctica de las artes específicas, al arte en el artista y al perfeccionamiento del arte y del artista. La comprensión puede percibirse audible o visiblemente; en uno y otro caso como un proceso estético. Por ejemplo dice: veo los lirios en el campo, su alegría, su color, todas sus hojas, al igual que las percibe un animal irracional; esto es simplemente el reconocimiento y el saboreo de las criaturas como criaturas, como son en sí mismas, que han de reconocerse y valorarse según sus usos. Pero mi hombre interior saborea de las cosas no como criaturas sino como el don de Dios, es decir, como imágenes inteligibles, aquí con una connotación especialmente edificante. Y además, para mi hombre interiorísimo no saben a don de Dios sino a mismidad eterna. Así todas las criaturas hablan de Dios, he venido como la fragancia de una flor; ése es el tono armónico del significado, la sugestión, el saboreo sin mezcla, rasa. En total, éstas son las tres funciones estéticas de la denotación, la connotación y la implicación, correspondientes al reconocimiento, la interpretación y la comprensión inmediata.

Dice este ingenioso autor que:el alma tiene dos facultades poderosas, el intelecto y la voluntad, expresadas en la visión y el amor, que pueden ejercitarse en operación fructífera,

exterior e interiormente. Donde las cosas existen como imágenes inteligibles, como medio de comprensión y de comunicación, intelectualmente, en la imaginación, allí está la vía del hombre. Es aquí donde las cosas se conocen en multiplicidad ininteligible y deben verificarse en unidad inteligible, aquí donde se comprende el uso de las cosas, y donde debe renunciarse a todos los usos: para encontrar a la naturaleza misma han de destruirse todas sus semejanzas y cuanto más lejos lleguemos en esto, tanto más cerca estaremos de la cosa real; y tal renuncia y destrucción pertenecen a la esencia del arte, pues en el arte todas las cosas se ven igualmente sin ningún sentido de posesión, no en su naturaleza sino en su ser, de modo totalmente desinteresado3.

En la operación externa, estas potencias del alma, intelecto y voluntad, corresponden a la vocación, como en el artista (artífice), profesor (doctor), o celebrante (sacerdote), y a la conducta como distinta de la habilidad específica. El artista no es un tipo especial de hombre, sino que todo hombre es un tipo especial de artista. Las vocaciones (ordenar esto o eso) son otras tantas disciplinas diferentes; la conducta (confortar a otro) es otra disciplina propia de todos los hombres por igual. Toda actividad implica lo que ahora llamaríamos un proceso estético, una sucesión de problema, solución y ejecución. Materiales aparte, quienquiera que actúe, actúa del mismo modo, pues la voluntad sigue al intelecto, ya haga una casa, estudie matemáticas, realice una celebración o haga buenas obras.

Nuestro sistema de pensamiento moderno ha sustituido esta división espiritual del trabajo por un sistema de castas que divide a los hombres en especies. Quienes más han perdido con esto, hablando profesionalmente, son los artistas, por una parte, y los legos en general, por otra. El artista (significando con ello a quien aún se llama así) pierde por su aislamiento y correspondiente orgullo y por la castración de su arte, concebido no ya como intelectual, sino sólo como emocional en motivación y significado; el trabajador (a quien ahora se niega el nombre de artista) pierde en que no es llamado, sino forzado a trabajar ininteligentemente, puesto que las mercancías se valoran por encima de los hombres. Todos han perdido igualmente, puesto que al ser el arte ahora un lujo, y no ya el tipo normal de toda actividad, todos los hombres están obligados a vivir en la inmundicia y el desorden y han llegado a estar tan habituados a esto que son inconscientes de ello. Los únicos artistas que sobreviven, en el sentido escolástico y gótico, son los científicos, cirujanos e ingenieros, y los únicos talleres son los laboratorios.

Precisamente porque el tratamiento de la estética por Eckhart no es ad hoc, sino que da por supuesto el punto de vista de una escuela, que en ningún sentido es uno suyo propio, tiene un valor especial; no podemos tener ninguna duda de que realmente era así como los hombres cultos de París y de Colonia, en los siglos XII y XIII, cuando el arte cristiano estaba en su cenit, concebían el arte y las artes específicas. Estos mismos hombres, en su capacidad colectiva, prescribían como la Iglesia los temas de arte y los detalles más esenciales de su iconografía; el trabajador, a veces un monje ejercitado en el oficio, más a menudo un hombre del gremio, añadía, del almacén de la tradición, otro elemento a la forma, además de la pericia en el oficio que se esperaba que practicase en su vocación.

Así, el intelecto y la voluntad trabajaban de común acuerdo. ¿No es la determinación de este arte -es decir, sólo eso que es común en él a la mente y al producto, es decir, su imaginería, no su estilo, y menos aún ningún manierismo individual- algo que debe ser comprendido si queremos comprender de algún modo el arte cristiano? A veces me pregunto si realmente queremos comprenderlo, pues, por una parte, por las historias del arte vigentes ahora, se podría suponer que puede descuidarse la forma misma que mueve al arte desde dentro, y que en el arte, no importa nada excepto los hechos de la historia, los accidentes de la procedencia y la influencia, y los problemas de la atribución, cosas éstas en las que el trabajador medieval no estaba interesado en lo más mínimo; y por otra parte, tenemos a quienes insisten en que el goce de la obra de arte es su valor último (si entendemos «goce» correctamente, lo cual es el problema mismo de la estética, y no puede darse por supuesto), y que no requiere ninguna otra disciplina preparatoria, puesto que es un éxtasis ininteligible (lo

cual puede admitirse), y puede enseñarse (lo cual es inadmisible) a quienes aspiran a la visión transcendente, pero son demasiado propensos a persuadirse de que el espejo del universo es la facultad intrínseca del ojo (tal propensión es un engaño que el alma tiene, cuando se presta a intuiciones confortables de la divinidad). El estudio del arte, desde un punto de vista histórico, puede ser inofensivo en sí mismo, aunque no es mejor que la satisfacción de una curiosidad; el goce de las obras de arte meramente como un placer del ojo o del oído puede ser inofensivo en sí mismo (que un ruido desagradable sea tan grato al oído como los dulces tonos de una lira es algo que nunca comprenderé); no obstante, no será más que una sensación encarecida. Si esto fuera todo, la estética no sería más que una discusión sobre el gusto, y así lo creen ciertamente los psicólogos experimentales.

Hablar del arte exclusivamente en términos de sensación es hacer violencia al hombre interior, el sujeto consciente; extraer del pensamiento de ECKHART una teoría del gusto sería hacer violencia a su unidad. Si me atrevo de todos modos a extraer de él una teoría del arte, ello no es como un ejercicio dialéctico, sino porque se requiere para la interpretación específica del arte cristiano, y porque el punto de vista escolástico es más que una gran escuela de pensamiento provinciano; representa un modo de pensamiento universal, y este modo arroja una luz sobre las teorías análogas que han prevalecido en Asia, y que deberían servir a los estudiantes occidentales como un medio de aproximación y de comprensión del arte asiático.

La doctrina de los tipos, ideas, formas o imágenes es de una importancia fundamental para la comprensión de las referencias de ECKHART al arte. Más raramente, también se emplean las palabras “apariencia”, “semejanza”, “símbolo”, “efigie”, “modelo”, y “prototipo”. Entre todas éstas, “tipo” y “prototipo”, “modelo”, “idea” e “ideal” se usan sólo con referencia a cosas conocidas y vistas intelectualmente, las otras en el mismo sentido o con referencia a la imagen incorporada materialmente.

Para empezar, ¿qué es una imagen en estos dos sentidos? Una imagen es algo conocido o nacido, o algo a la vez conocido y nacido o hecho. El Hijo, por ejemplo, es la propia imagen del Padre que mora en sí mismo... su forma inmanente, y al mismo tiempo la semejanza exacta, la imagen perfecta de su Padre en una Persona distinta. De la misma manera todas las criaturas en sus formas preexistentes en Dios han sido vida divina siempre, siendo sólo su incorporación material cuando la Naturaleza está trabajando en el tiempo y el espacio por nacimiento y como si fuera la manufactura de Dios: estas formas preexistentes son el origen o principio de la creación de todas las criaturas, y en este sentido son tipos e incumben al conocimiento práctico.

Viven en la mente divina, la provisión que es el arte de Dios: el intelecto es el templo de Dios donde él brilla en toda su gloria. En ningún lugar mora Dios más realmente que en este templo de la naturaleza de su intelecto, la quididad o modo es la vía para entrar en este templo. Y como la provisión de Dios, así hay una facultad en el alma llamada; ella es su almacén de formas incorpóreas y nociones intelectuales; las ideas en este almacén del alma pueden parecer nuevas o recordadas, pero en ambos casos son como si fueran recordadas, pues todas las palabras de su esencia divina fluyen en la palabra en nuestra mente en distinción de Persona al igual que la memoria vierte un tesoro de imágenes en las facultades del alma.

Otra distinción superficial de las ideas en cuanto al tipo puede hacerse entre las ideas de las especies naturales, como cuando uno trabaja con la forma de la rosa o la imagen de Conrad, y las ideas artificiales, que surgen teóricamente, como la casa de madera y piedra se diseña en la mente práctica del arquitecto, que hace la casa tan semejante a su ideal como puede, pues cada tipo es, en la facultad práctica, como la idea de la obra que ha de hacerse, si es una obra que ha de hacerse, al tiempo que habitan en la mente como objetos de comprensión y medios de comunicación racional a prioi.

Cualquiera de estos tipos de ideas es igualmente una invención, un descubrimiento entre la suma de todas las formas concebidas por el hombre y que subsisten en Dios mismo,

no teniendo yo nada propio en ellas ni ninguna idea de propiedad; punto de vista que todos refrendamos cuando decimos que nos ha venido una idea, o que la hemos descubierto, “eureka”, nunca que la hemos hecho. En el mejor de los casos, nos hemos preparado para ella vaciando nuestra consciencia de todas las demás imágenes de criaturas y de las emociones fugitivas, aceptando por el momento sólo el sello o la impronta de esta única cosa. Así la imagen está en el artista, no él en ella; ella es la imagen de quien ella es imagen, no de quien la alberga. Cuando encontramos de la misma manera que el artista, inspirado por su arte, tallará en madera o pintará en lienzo o en el muro, “arte” significa la idea del tema, como ella se presenta a él.

La imagen en el objeto, en la mente del artista y en la imagen tallada son lo mismo, aunque en el artista y en su obra sólo según sus capacidades, no en su entera perfección. En la imagen tallada de una cosa, la imagen no puede considerarse como introducida por el artista sino como latente en el medio, debido al apetito de forma que tiene la materia; por ejemplo, cuando el artista hace una estatua de madera o de piedra no pone la imagen en la madera, sino que desbasta la madera que oculta la forma. No da nada a la madera, lo quita: talla donde es demasiado gruesa, reduce la cobertura, y entonces aparece lo que estaba oculto: una analogía de cómo la imagen de Dios está siempre presente en el terreno del alma, pero ocultada por velos e impedimentos.

Las ideas o los tipos de Dios y el hombre no son pues ideas platónicas exteriores al intelecto (en la Esencia no hay semejanza o imagen, sino sólo Mismidad), ni inmutables o generales, sino tipos de actividad, fuerzas, principios de trabajo o de devenir, vivos y particulares. Llamar árbol a un árbol no es nombrarlo, pues todas las especies están confundidas, y dos criaturas no son iguales en su naturaleza, pues cada criatura hace una negación innata; cada una niega que sea otra.

Las ideas son tantas en número como cosas ha habido o puede haber en el tiempo, hay tantos tipos como grados de naturaleza por tipificar; no pueden ser más numerosos que éstos, porque la obra de Dios no es por elección; no hay nada que deje sin hacer: lo que piensa es; lo que es, es lo que piensa; su creación es sin medios ni sucesión. Toda naturaleza emana de su forma apropiada, pero nuestra concepción del proceso y de la sucesión se debe meramente a nuestros sentidos groseros; desde el punto de vista de Dios las ideas son conocidas todas a la vez en perfección y en una única forma; desde nuestro punto de vista temporal las ideas son libres y devienen, o como ahora decimos, evolucionan variablemente. Desde otro punto de vista, las ideas o formas son vivientes no meramente existentes como patrones fijados y depositados en salvaguardia; no son meramente ideas de figuras estáticas, sino ideas de actos.

Un icono de piedra o pintado en la pared, sin fundamento alguno para él, (es decir, materiales aparte, y) tomado simplemente como forma, es la misma forma que la de aquél de quien él es la forma. Así pues normalmente no habrá nada del artista en la obra excepto su pericia: el pintor que ha pintado un buen retrato muestra su arte en él; no es a sí mismo a quien nos revela. Pero si el pintor pinta su propio retrato, como Dios hace, entonces tanto su pericia como su imagen estarán en él, él mismo como se conoce a sí mismo, pero no su verdadero ser: éste refleja el crédito del pintor que incorpora en él su más querida concepción de su arte y lo hace la imagen de sí mismo. La semejanza del retrato alaba al autor sin palabras.

Si yo pinto mi semejanza en la pared, el que ve la semejanza no está viéndome; pero cualquiera que me ve, ve mi semejanza y no sólo mi semejanza sino mi hijo. Si yo conociera mi alma realmente, quienquiera que viese mi concepción de ella diría que era mi hijo, pues yo comparto con ella mi energía y mi naturaleza, y como aquí así es en la Divinidad. El Padre se comprende a sí mismo con perfecta claridad, y así aparece a él su imagen, es decir su Hijo (el retrato y el hombre corporal son ambos la concepción de sí mismo del hombre, son semejantes en la forma, por más diferentes que la carne y la pintura deban ser en aspecto).

En relación con esto puede considerarse un pasaje difícil que aparece en la exégesis del Génesis 1, 26: Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza. ECKHART dice: la obra viene del hombre exterior y del hombre interior, pero el hombre interiorísimo no toma parte en ella. Al hacer una cosa el verdadero sí mismo interiorísimo de un hombre se muestra en la exterioridad, en lo cual parece haber alguna contradicción. Lo primero es claro: la obra como una substancia en una forma dada viene de las manos del hombre que moldean la materia, y como forma de la idea específica en él, como ella es en su intelecto, que no trabaja en moldear la materia, sino que solamente elige lo mejor que puede según su idiosincrasia. Puesto que la obra manual efectiva se hace con el cuerpo mismo del hombre, es natural que quede en ella un rastro de su fisonomía, de la misma manera que el hacha que lleva a cabo el fin deseado por el trabajador deja su marca en la madera y podría ser identificada por ella.

Así pues en el toque y el estilo la obra revela de algún modo al hombre, es decir en cuanto a los accidentes de su ser. Que el verdadero sí mismo interiorísimo de un hombre también se muestra en la exterioridad según la propia analogía de ECKHART, como cuando Dios hizo al hombre, el verdadero corazón interiorísimo de la Divinidad estuvo puesto en su hechura, y sin embargo las obras de Dios encierran una mera nada de Dios, por lo que no pueden descubrirle. O también, la forma es una revelación de la esencia, en la que no hay ni imagen ni semejanza; la esencia está en todas las cosas, y aunque no hace, sin embargo, mueve todas las cosas movibles como a criaturas.

Como la Divinidad es a Dios, así es el hombre interiorísimo al trabajador, pues la Divinidad y el hombre interiorísimo están presentes en la obra, son uno en el ser con ella, pero no operativamente o inteligiblemente. En la propia obra de ECKHART vemos al hombre poseído de sus ideas, y trabajando con sus medios, la intratable y ruda lengua alemana de su tiempo; pero en las ideas, finalmente tan vigorosamente expresadas, hay una pura nada del hombre, como él es en Dios. Para que el hombre estuviera en su obra manual como Dios está en su creación tendría que ser como vida inmanente, la cosa hecha tendría que estar viva y poseer libre albedrío. Si a veces decimos que una obra vive esto es sólo metafórico, una suerte de animismo que proyecta nuestras propias reacciones vivas en la cosa como es en sí misma.

Que no haya vida en la obra manual del hombre es la razón de la prohibición del arte representativo por los doctores mahometanos, pues la imitación de las formas vivas se considera como una blasfemia, en tanto que el artista trae a la existencia una pseudo-creación, como si fuera una burla de Dios, el único que da la vida. Sin embargo, como hemos visto y demostraremos más adelante, el arte cristiano no es un remedo de las especies naturales, ni meramente una fuente de sensaciones placenteras, sino que es una manera de hablar de Dios y de la Naturaleza: no transgrede más la dignidad de Dios que cuando hablamos de Él o de ver-Le o de saborear-Le, usando nombres u otras imágenes, mientras somos bien conscientes de que nada verdadero puede decirse de Dios, que Dios es sin-nombre, que no hay conocimiento de Él por semejanza, que un retrato del más alto serafín pintado en negro sería una semejanza mucho mejor que Dios pintado como el más alto serafín; lo cual sería una desemejanza preeminente, al tiempo que creemos, sin embargo, que no hay nada más útil y saludable para el alma que las incursiones en la ciencia de la sagrada Trinidad y unidad, incursiones en las que estamos naturalmente obligados a hacer uso del nombre y de la forma, estándonos permitido usar los nombres por los que sus santos le han llamado no es modo alguno contrario a la verdad que las cosas inteligibles se presenten en la escritura bajo figuras sensibles, puesto que ello no se dice con el propósito de mantener que las cosas inteligibles sean sensibles, sino para que las propiedades de las cosas inteligibles puedan comprenderse según la similitud a través de figuras sensibles.

La demostración de la iconoclastia es como sigue: ellos callaron por temor a mentir; cualquiera que se contente con lo que puede expresarse en palabras -Dios es una palabra, el Cielo es una palabra- es justamente tildado de incrédulo. Pero esto es un tipo de ascetismo o de renuncia sólo conveniente para quienes tienen una visión de Dios sin medios auxiliares y han ganado el derecho a decir que toda escritura es vana; en todos los demás casos, una

negación de las facultades del alma, expresadas en las obras exteriores, como medio de edificación y de iluminación, no es excusable en modo alguno.

A pesar que la obra del hombre es sin vida, en cambio el hacedor humano es una analogía del trabajador exaltado, el arquitecto divino, omni-hacedor. Suponed un maestro de las artes. Si produce una obra de arte, por ello no conserva menos sus artes dentro de sí mismo: las artes son el artista en el artista (es decir, en el hombre llamado así), de la misma manera que las cosas fluyeron finitas en el tiempo al tiempo que moraban en la eternidad, donde son Dios en Dios. La idea de la obra existente en la mente práctica del trabajador como un objeto de comprensión, que considera como expresando su idea con la cual forma la obra material, es decir, no en su mente como un “modo” de comprensión, sino como una cosa ya comprendida, y directamente, pues yo hago una letra del alfabeto como la imagen de esa letra en mi mente, no como mi mente misma. Cada mínimo detalle de la obra corresponderá a los detalles de la forma en la mente del artista: ningún arquitecto puede llevar en su cabeza el plan de toda una casa sin los planos de todos sus detalles.

Además la forma, la idea o la semejanza de una cosa, una rosa, por ejemplo, está presente en mi alma, y debe estarlo por dos razones. Una, porque a partir de la aparición de su forma mental yo puedo pintar la rosa en materia corporal, de modo que debe haber una imagen de la forma de la rosa en mi alma. La segunda razón es porque por la idea subjetiva de la rosa yo reconozco la rosa objetiva aunque no la copie (es decir, no copie la rosa pintándola), de la misma manera que puedo llevar en mi mente la noción de una casa que no tengo la intención de construir nunca. Con el propósito de hacer un cuenco un hombre toma un puñado de arcilla; ése es el medio con el que trabaja. Entonces le da una forma que tiene en él, más noble que su material. Y en cuanto a esta forma como tal existe en la mente del artista, es otra la facultad del alma con la que ella piensa. Esta facultad es capaz de pintar en sí misma las cosas que no están ahí, de modo que puedo ver las cosas tan bien como con mis ojos, o aún mejor. Puedo ver una rosa en invierno cuando no hay rosas; por lo tanto, con esta facultad, el alma produce cosas de lo no-existente como Dios que crea las cosas de la nada. En todo caso para expresarse propiamente una cosa debe proceder desde dentro, movida por su forma; no debe entrar desde afuera, sino salir afuera desde dentro.

En otras palabras, de la misma manera que el alma es la forma del cuerpo, así el arte en el artista es la forma de la obra: el corte de la madera viene de la sierra; pero que asuma al fin la forma de una cama viene del diseño del arte (en el artista), la forma de la cama no está en la sierra ni en el hacha, sino en un cierto movimiento hacia esa forma5, citando también a Avicena: todas las formas que están en la materia proceden del concepto del intelecto.

El surgimiento de la imagen no es por un acto de voluntad humano o divino, sino de atención cuando la voluntad está en reposo; no puede haber nada meritorio en la posesión de imágenes, puesto que una imagen recibe su ser de la cosa de quien ella es la imagen, que es un producto natural, anterior a la voluntad, y la voluntad sigue a la imagen. El proceso estético es como sigue: lo que digo surge en mí, entonces me detengo en la idea, y en tercer lugar lo expreso, o también: primeramente, cuando una palabra es concebida en mi mente, es una cosa sutil, intangible; es una verdadera palabra cuando toma figura en mi pensamiento. Después, cuando es pronunciada en voz alta por mi boca, es sólo una expresión exterior de la palabra interior, la mente ve y formula, y la voluntad quiere, y la memoria lo aprehende.

En cuanto a esta intención constante, o detención en la idea, mi anhelo de hoy es mi propósito de mañana, la idea de lo cual se mantiene viva por mi pensamiento actual de ello, de la misma manera que, dijeron, están hechas las obras de Dios. En cuanto a la obra, trabajar y devenir son lo mismo. Cuando el carpintero deja de trabajar, la casa deja de devenir. Detén el hacha y el crecimiento se detiene; el hombre requiere muchos instrumentos para sus obras externas; se necesita mucha preparación antes de que pueda presentarlas como las ha imaginado; el intelecto que busca emplea quizás un año o más investigando sobre algún hecho

natural, averiguando qué es, sólo para trabajar otro tanto después despojándolo de lo que no es, pero los ángeles... necesitan menos medios para sus obras y tienen menos imágenes.

Como hemos visto el proceso estético es triple, el surgimiento de la idea en germen, su toma de figura ante el ojo de la mente, y la expresión exterior en la obra. El primer acto es necesariamente el efecto de la atención dirigido a un objeto dado: al artista no se le encarga pintar, sino pintar algo en particular, digamos una flor o un ángel u otro objeto. Eckhart toma el caso de la hueste de los ángeles, y aunque no hace referencia a la tercera etapa de la ejecución efectiva, éste sería un paso fácil. Un pupilo preguntó una vez a su maestro acerca del orden angélico.

El maestro le respondió y dijo: “Ve y retírate dentro de ti mismo hasta que comprendas: entrega todo tu ser a ello, entonces mira, negándote a ver nada sino lo que encuentres allí. Te parecerá al principio como si fueras junto con los ángeles, y cuando te des a su ser colectivo te pensarás a ti mismo6 como un todo con toda la compañía de los ángeles”. Hasta aquí el proceso es idéntico al del imaginero indio, y si se hubiera requerido una pintura efectiva de los ángeles, podría haberse agregado, es decir, habiendo visto así y habiéndote dado así a la forma presentada, empieza la obra. Si la pintura se hubiese requerido para llenar un espacio dado, o si se hubiese determinado que los ángeles estuvieran en alguna relación particular con otras figuras en la pintura, todo esto, siendo una parte del objeto prescrito, habría tenido su prototipo en la imagen mental perfeccionada.

En cuanto a la pintura misma, si se hubiese hecho, es meramente una disposición de pigmentos, y mi ojo no puede aprender nada sobre los ángeles por sus sensaciones de luz reflejada: sólo yo puedo tener alguna idea de ellos, y eso no en la sensación ni por la sensación, sino por su imagen, la misma que estaba en la mente del artista, y ahora recuperada desde la pintura adentro de mi mente, pues la audición y la visión corporal se gestionan en la mente y si mi alma conoce a un ángel, lo conoce por algunos medios y en una imagen, una imagen sin imagen, no en una imagen como las que hay aquí. Antes de que mi ojo pueda ver la pintura en el muro, ésta debe filtrarse a través del aire, y en una forma aún más tenue, entrar en mi fantasía para que la asimile mi comprensión.

Así pues el modelo del artista es siempre una imagen mental. El ojo no es nada más que un espejo: puede decirse que “el ojo” ve un objeto, tal como una rosa, una piedra o una obra de arte, en virtud de algún parentesco sustancial entre ellos; es un caso de semejante a semejante. Pero si yo digo que yo veo, es sólo un “como si”, pues si el ojo fuera intelecto, yo no vería nada. Yo veo sólo indirectamente y por medio del ojo como instrumento, el cual me sirve debido a una facultad correspondiente del alma ligada a él, pero muy alejada de la materia; sustrae la mente, y el ojo está abierto a ningún propósito. Mi ojo ve llano, pero yo veo en relieve; este relieve no es necesariamente un hecho, sino una idea de relación, que tendría validez para mí aun suponiendo una total irrealidad del mundo externo.

El aspecto conocido interiormente, relativamente inmaterial, es el medio por el que yo reconozco lo que el ojo ve, el único medio por el que puedo pretender comprender lo que el ojo refiere, o con el que puedo hablar de ello a otros. «Yo no veo la mano misma, la piedra misma; veo la imagen de la piedra, pero no veo esta imagen en una segunda imagen o por ningún otro medio; la veo sin medio y sin imagen. Esta imagen es ella misma el medio: imagen sin imagen, como movimiento sin movimiento, aunque causando el movimiento, y el tamaño que no tiene tamaño aunque es el principio del tamaño. El alma conoce sólo en efigie, no algo en sí mismo, sino de modo más próximo a como las cosas son en Dios, idealmente. Yo nunca puedo ver lo que mi ojo ve (sensiblemente) ni oír lo que mi oído oye como vibración; yo sólo puedo conocer racionalmente, por medio de una imagen. Nosotros podemos ver la luz del sol donde cae sobre un árbol o cualquier otro objeto, pero no podemos aprehender al sol mismo excepto como una idea. No hay nada exótico en este punto de vista; es un axioma de la ciencia moderna, que conoce la materia sólo en fórmulas matemáticas, no en la sensación.

Por todo esto se comprenderá cómo desde el punto de vista escolástico, un arte naturalista o visual, hecho sólo conforme a los ojos (es decir, hecho para procurar sensaciones tan idénticas como es posible a las evocadas por el modelo mismo), y sólo para los ojos, no debe considerarse no meramente como irreligioso o idólatra (la idolatría es el amor a las criaturas como son en sí mismas), sino también irracional e indeterminado, pues la única cosa que puede parecerse verdaderamente a la especie natural es su reflejo en el espejo del ojo, que es una sensación, no una comprensión (puesto que el ojo, al no tener ninguna comprensión propia, permanece incomprensible para el intelecto, un caso de desemejante a desemejante). Por otra parte, la imagen material, la obra de arte, es conmensurable con la especie natural sólo en cuanto a la substancia (ambas son esencia, pero la esencia no puede medirse): fundamentalmente inconmensurables, en diferencia de material y vida. La naturaleza y el arte son semejantes sólo en la idea, de otro modo son irreconciliables.

La reconocibilidad, ya sea de la especie natural o de la imagen material, no tiene nada que ver con una semejanza imaginada entre éstas dos, sino que es por medio de la forma o imagen incorpórea que está en el objeto, en el artista, en la obra de arte, y finalmente en el espectador, la cual ha sido traída a la visibilidad, en la medida de lo posible, en la imagen material en otra naturaleza, pero no hecha de esa naturaleza. En la media en que algo pudiera hacerse como una especie natural, es decir, auto-movido, lo cual es inconcebible, o como dirían los mahometanos, está prohibido, no sería arte sino Naturaleza, o en el mejor caso necromancia; o en la medida en que el artista pudiera alcanzar la perfección, lo cual es potencialmente concebible, aunque pueda ser temporalmente imposible, deviniendo uno con Dios, participaría en la creación de Dios desde un tiempo sempiterno, las especies naturales serían su imagen en el tiempo como son la de Dios, nada permanecería sino la pintura del mundo siempre presente como Dios la ve. No habría ocasión para obras de arte, al haberse realizado el fin del arte. Entre tanto, donde nosotros mismos nos encontramos, un arte hecho hasta donde es posible según la facultad intrínseca del ojo y meramente para el ojo sólo puede considerarse como una superposición de ilusión sobre ilusión, una substitución expresa de la serpiente por la cuerda, siendo la propia metáfora de Eckhart de la doble ilusión la de una flecha recta vista en el agua como si estuviera torcida.

En qué sentido el arte es necesariamente convencional o racional él lo expresa así: lo que el ojo ve ha de serle comunicado (al alma) por un medio, en imágenes. El pintor diestro puede hacer a Conrad como con vida, pero ¿qué es hacer a Conrad como con vida? No es hacer algo que podría confundirse con el hombre mismo, sino hacer la imagen verdadera de él, es decir, en lo que está en la capacidad del pintor, su imagen expresa como existe reflejada en el espejo de la esencia de Dios, el elemento ejemplar en él (CONRAD) que es un par con Dios, una cuestión de semejanza de forma.

La voluntad saborea de las cosas como son en sí mismas, mientras que el intelecto las saborea como son en él... El ojo en sí mismo es una cosa mejor que el ojo pintado en la pared. Sin embargo, mantengo que el intelecto es más alto que la voluntad. Quiere decir en tanto que el intelecto ve las cosas en cierto modo como Dios las ve, sub specie aeternitatis, en su fuente, imparcialmente; pues las criaturas vienen todas a mi mente y son racionales en mí. Sólo yo preparo a todas las criaturas para volver a Dios; sólo yo saco a todas las criaturas de su sentido y las acojo en mi mente y las hago una única cosa en mí; el intelecto alza todas las cosas hasta el adentro de Dios.

Las criaturas jamás descansan hasta que han entrado en la naturaleza humana; allí alcanzan su forma original, es decir, Dios, pues la naturaleza humana no tiene nada que ver con el tiempo. La cosa más trivial percibida en Dios, una flor por ejemplo como es presenciada en Dios (es decir, en su -de ella- y Su -de Él- verdadero y único aspecto), sería una cosa más perfecta que el universo como es en sí mismo. Es como artista, viendo racional o formalmente, como el hombre ve las cosas en su perfección y juventud eternas, en la medida en que su idiosincrasia lo permite, en la medida en que el recipiente admita.

El naturalismo en el arte no tiene nada que ver con el tema en sí mismo. Una imagen de Dios puede hacerse repulsiva por su sugestión de realismo; una pintura de una flor puede no parecerse a nada sobre la tierra. ECKHART no aboga por ninguna fórmula, tanto en lo que concierne al arte hierático como en lo que concierne al arte profano, con respecto al tema. Quien buscando a Dios bajo formas establecidas se apodera de la forma mientras pierde al Dios oculto en ella, es realmente un idólatra. Los temas sagrados no son imágenes de Dios más válidas que las formas de las especies naturales: se habla de ocho cielos y de nueve coros de ángeles... debéis saber que las expresiones de este género, que conjuran imágenes en la mente, sirven meramente como alicientes hacia Dios, y como dice Agustín, toda escritura es vana.

Una y otra vez ECKHART insiste en que todo contenido (no todo intento) es Dios, que uno debe aprender a verle en todas partes y en cada parte: para quien Dios es más querido en una cosa que en otra, ese hombre es un bárbaro, aún salvaje, un niño, encontrar a Dios de un modo más bien que otro... no es lo mejor, debemos ser capaces de saborearle en todo disfraz y en toda cosa, cualquier cosa que sea, he venido como la fragancia de una flor, una pulga, como ella es en Dios, es más noble que el más alto de los ángeles en sí mismo. Ésta es la imparcialidad perfecta del arte; el punto de vista angélico, en el que todas las cosas son amadas por igual, en sí mismo todo es digno de amor, y nada es odioso.

Hasta aquí en cuanto al modo de comprensión del artista, intelectual o racional. La obra de arte, la criatura del hombre, es por el mismo motivo, aún más que por su distinción substancial del objeto, convencional; a fin de que sea interpretada y comprendida, no como un reflejo directo del mundo como el mundo es en sí mismo, sino como un símbolo o grupo de símbolos que tienen un significado racional verificado y un contenido aún más profundo, no funcionando sólo como medio de recognición sino como medio para la comunicación y la visión. Así pues, con referencia a la interpretación de la escritura y de los mitos en general, y lo mismo es válido para cualquier otro tipo de arte, las cosas materiales en ellos, dicen, deben trasladarse a un plano más alto... Todas las historias tomadas de ellos tienen otro significado, un significado esotérico. Nuestra comprensión de ellas es tan totalmente diferente de la cosa como es en sí misma y como es en Dios, como si ésta no existiera, pero hay más en la obra de arte de lo que puede comprenderse, y no hay nadie tan sabio que cuando intente sondearlas no encuentre que están más allá de su profundidad y descubra más en ellas. El arte es simultáneamente denotación, connotación y sugestión; afirmación, implicación y contenido; literal, alegórico y anagógico.

Si el arte es así por naturaleza racional, ¿por qué toda obra de arte no es inteligible inmediatamente? Precisamente porque el artista sólo ve de la imagen expresada lo que sus facultades le permiten; las imágenes del hombre son una selección específica de una suma de posibilidades inagotable. Las palabras “derivan” su poder de la Palabra original, haciéndose tales selecciones de un modo diferente en diferentes edades, por razones diferentes y, en grado menos acentuado, por individuos diferentes. Como afirma constantemente la filosofía escolástica, la cosa conocida está en el conocedor según el modo del conocedor: por lo tanto todas las almas no tienen la misma aptitud... la visión... no es saboreada lo mismo por todos.

El arte equivale, en las cosas temporales, a singularizar lo mejor, es decir, lo más esencial desde un punto de vista dado, que puede ser vuestro o mío, o que puede haber sido el del siglo primero o el del siglo trece, o el de cualquier otro medio ambiente o herencia dados. Ésta es la razón por la que en el arte, aunque se haya tratado el mismo tema, o se haya “imitado” la misma especie natural, encontramos una inacabable variedad de tratamiento, que constituye lo que llamamos estilos. Las diferencias del lenguaje hablado son el ejemplo evidente de esto; pero se engaña mucho a sí mismo quien piensa que cualquiera de las artes es un lenguaje universal, o que el lenguaje de cualquier arte es por naturaleza onomatopoético.

La variedad de estilos, y lo que a menudo se ha llamado progreso y decadencia en el arte, pero que es realmente la procesión histórica de los estilos, no tiene nada que ver con la

habilidad del hombre, variante y siempre muy limitada, para imitar a la naturaleza. Los estilos son idiomas de conocimiento y comunicación. Bastan para la comunicación en la medida que y durante tanto tiempo como se comprenden por convención; en cualquier otro lugar o en otro tiempo deben aprenderse antes de que el arte pueda ser descifrado, lo que requiere aplicación y paciencia, justamente como uno aprende a escribir, o como citar requiere los usos de la discriminación.

Hemos adivinado que el estilo o el idioma representa una modalidad particular o parcialidad de la visión; los rasgos de esta modalidad están determinados por la relación entre el artista individualmente y su tema y como esta relación es única y refleja las facultades y limitaciones del individuo, el modo del modelo en su mente puede llamarse suyo propio. Los accidentes del ser, por los que se reconoce una individualidad, pueden llamarse ciertamente propios de un hombre, el hombre como es en sí mismo; mis apariencias no son mi naturaleza, son accidentes de la naturaleza, los accidentes son múltiples.

En este sentido cada artista deja en toda su obra algo de sí mismo, y suponiendo que Dios hubiese llamado a un ángel para ayudarle en la hechura del alma, debería haber puesto en el alma algo del ángel, pues nunca un artista pintó, talló una imagen o escribió las letras del alfabeto, sin que hubiese copiado el modelo en su mente, y no el modelo en la mente universal, pues el intelecto individual no tiene de ningún modo la perfección ni la plenitud para ello. El estilo no es convención como principio, aunque todos los estilos y todo arte sean convencionales, o como dice ECKHART racionales: el estilo es un conjunto de convención particular distinguido de otros conjuntos.

Si el estilo es entonces el hombre, como se ha dicho con bastante verdad, esto no significa que el estilo sea en sí mismo una virtud, o una ocasión para el orgullo. El toque y el estilo son los accidentes del arte. Como lo expresa CHUANG TZÚ, los límites de las cosas son sus propios límites en tanto que son cosas. En la medida en que el arte transciende el estilo, lo llamamos universal: BACH sobrepasa a BEETHOVEN. Dios no tiene estilo, su idiosincrasia es ser. En el intelecto, que, como tan a menudo insiste ECKHART, es la sumidad, la cabeza o la facultad más alta del alma, con la cual ésta toca la consciencia de Dios, el hombre y Dios son semejantes; pero en la intención inherente (KRATU) y en la hechura (KARMA) son extremadamente desemejantes, pues aquí entran los elementos de la voluntad y el tiempo. Las ideas del hombre viven en su mente sólo por un tiempo, aunque sea toda su vida; pero las criaturas han estado vivas en Dios siempre, y siempre estarán vivas, aunque en sí mismas están vivas sólo por nacimiento en un tiempo dado. Y en el caso de las causas del devenir, que no sean la causa primera, tales causas pueden dejar en seguridad las cosas que causan cuando éstas han ganado su ser propio.

Cuando la casa está hecha su constructor puede partir, por la razón de que no es el constructor sólo quien hace la casa: los materiales de ésta los saca de la Naturaleza. Pero Dios provee a la criatura con todo lo que ella es, de tal forma que debe permanecer con ella o desaparecerá inmediatamente de la existencia de la misma manera que una pintura se pinta sobre el lienzo y se marchita; asimismo, observa Agustín que el arquitecto que construye una casa despliega en ella su arte; aunque ésta pueda caer arruinada, el arte dentro de su alma (del arquitecto) no envejece ni decae.

Con respecto a su permaneciendo con las criaturas para mantenerlas en el ser ECKHART concibe a Dios como una madre (tanto las creaciones de Dios como las del hombre son engendradas y concebidas en la naturaleza de los niños), y no se pasará por alto que en tanto que el hombre cuida de las cosas que han sido hechas y las preserva de la decadencia, está trabajando temporalmente en la analogía del mantenimiento maternal de Dios.

Todo el trabajo del hombre en creación, conservación y destrucción es una analogía temporal de la expresión, mantenimiento y resolución simultáneas de Dios. Pero más allá no se hace ningún trabajo en absoluto; si el carpintero fuera perfecto en su obra no necesitaría

materiales; tan pronto como pensara una casa, hela aquí, ya estaría hecha, como es el caso con las obras de Dios; él las piensa y he aquí que ellas son; o también, un carpintero que construye una casa la erigirá primero en su mente y, de estar la casa lo suficientemente sujeta a su voluntad, entonces, materiales aparte, la única diferencia entre ellos sería la de engendrador y repentinamente engendrado... (como) es en Dios... un sólo Dios, no habiendo ninguna distinción de emanación y emanado.

Igualmente en el hombre y en Dios, el "arte" (intuición-expresión) está y permanece enteramente en el artista; pero no pienses que con Dios es como con un carpintero humano, que trabaja o no trabaja según elige, que puede hacer o dejar sin hacer a su buen placer. No es así con Dios; sino que encontrándote dispuesto, está obligado a actuar, a verterse en ti; de la misma manera que el sol debe necesariamente rebosar cuando el aire es claro, y es incapaz de contenerse. El estar dispuesto se expresa de otro modo como la insaciabilidad de forma de la materia; así Dios debe hacer, forzosamente, según su naturaleza, sin un por qué.

En el hombre esto deviene lo que se ha llamado la gratuidad del arte: el hombre no debe trabajar por ningún por qué, no por Dios ni por su gloria ni por nada en absoluto que esté fuera de él, sino sólo por aquello que es su ser, su verdadera vida dentro de él; no tengas ningún propósito ulterior en tu trabajo, trabaja como si nadie existiese, nadie viviese, nadie hubiese venido nunca sobre la tierra; toda la felicidad a quienes han escuchado este sermón. Si no hubiera habido nadie aquí, yo debería haberlo predicado a la hucha de los pobres.

Dios y la voluntad de Dios son una sola cosa, pues si yo soy un hombre y si tengo la intención de hacer una obra real enteramente sin voluntad o libre de ella... debo hacer mis obras de tal modo que no entren en mi voluntad... debo hacerlas simplemente según la voluntad de Dios, sobre todo no pretendas nada. Déjate ir, y deja que Dios actúe por ti.

El artista tiene cierto atisbo de la manera de obrar de Dios voluntariamente pero no por voluntad, naturalmente pero no por naturaleza cuando ha adquirido la maestría y el hábito (habitus, slistatva) de su trabajo y no vacila sino que puede ir adelante sin un escrúpulo, no preguntándose ¿estoy en lo cierto o estoy obrando equivocadamente? Si el pintor tuviese que planear cada pincelada antes de dar la primera no pintaría en absoluto. Aún más, el Cielo hace más que el carpintero que construye una casa. Inspirado por su arte, tan semejante a su ideal como pueda, y trabajar por amor de la obra, suena a los oídos modernos como el arte por el arte. Pero el "arte" y "su ideal" no tienen aquí sus connotaciones sentimentales modernas, y no representan nada sino la comprensión que el artista tiene de su tema, la obra que ha de ser hecha; trabajar por la intención real de la primera causa de la obra no es trabajar por trabajar, como implica la doctrina moderna; trabajar por amor de la obra significa en libertad, sin motivo ulterior, fácilmente. Trabajar según la más querida concepción de su arte, es decir, con toda la pericia y cuidado de que se sea capaz, es meramente honrado, y por honrado quiero decir hacer lo mejor que uno pueda en el momento, teniendo buenas razones para pensar que ningún otro podría hacer el trabajo tan bien, y estando por la perfección en las obras temporales, los cuidadosos son aquellos que no dejan que nada les obstaculice en su trabajo.

La primera causa de la obra y el bien de la obra que ha de ser hecha son uno y lo mismo, el fin último de la obra es siempre la intención real de la causa primera de la obra, cuando el carpintero construye una casa su primera intención es un techo (es decir, la idea de cobijo), y ésa es (de hecho) la terminación de la casa. Ningún hombre, siendo un ser racional, trabaja sin ninguna finalidad: el constructor que corta madera y talla piedra porque quiere construir una casa contra el calor del verano y el frío del invierno está pensando desde el principio hasta el final en la casa, y excepto por la casa nunca tallaría una sola piedra ni se pondría manos a la obra.

El bien de la obra es su bien físico inmediato, no su propósito edificante. La obra efectiva requiere una sabiduría mundana, una aplicación y una habilidad que no han de confundirse con la visión, sino con la materia de hecho y con la debida consideración al

material, por ejemplo: un celebrante (de la misa) excesivamente atento a recordar está expuesto a cometer errores. La mejor manera es intentar concentrar la mente antes y después, pero cuando la esté diciendo hacerlo de modo completamente directo. Una obra puede emprenderse ad majorem Dei gloriam o para un fin más inmediato, pero el fin sólo puede saborearse en la prospección o en el acabado de la obra.

En la acción el trabajador no es nada sino un instrumento, y debe usarse a sí mismo consecuentemente, interesado en la obra y no en sus resultados; puede y debe estar totalmente absorbido en la obra, como el filósofo pagano que estudiaba matemáticas... en prosecución de su arte... demasiado absorto para ver u oír a su enemigo. Trabajar así no es por causa de la pericia ni para mostrarla, sino para servir y alabar a la primera causa de la obra, es decir, el tema imaginado en la mente del artista sin idea de propiedad. Es indiferente lo que pueda ser la obra, pero es esencial que el artista esté enteramente entregado a ella; para él es exactamente lo mismo que estar amando, es trabajar por amor de Dios en todo caso, porque la perfección de la obra es preparar a todas las criaturas para volver a Dios ya que en su modo natural (éstas) están ejemplificadas en la divina esencia y esto será válido aun si el pintor pinta su propio retrato, la imagen de Dios en sí mismo.

No es un verdadero trabajador sino un auto-vanagloriado exhibicionista quien busca asombrar con su pericia; un hombre honrado debe avergonzarse de que las gentes buenas tengan noticias de esto en él; teniendo su arte, que se espera que practique, debe dar por supuesto su arte y su destreza. Si en razón de su pericia tiene una buena reputación, eso ha de tomarse como el “don de Dios”, no como algo que se deba a quien debe trabajar como si nadie existiera. Similarmente en cuanto al salario, el trabajador merece ciertamente su paga, pero si es cuidadoso de todo excepto del bien de la obra que ha de hacerse, no es un trabajador sino un esclavo y alquilado.

Trabajar en el mundo en una ocupación útil no es en modo alguno un impedimento para el perfeccionamiento del hombre, y aunque rezar es un acto mejor que hilar, un hombre debe abandonar el rapto para ajustarse a cualquier actividad que pueda requerirse de él a modo de servicio, e incluso eso sin lo cual yo no puedo entrar en Dios, es trabajo, vocación o llamada en el tiempo, que no interfiere un ápice con la salvación eterna. Para estar en el estado correcto una de dos cosas ha de acontecer: o bien él debe encontrar a Dios y aprender a tenerle en sus obras, o bien tanto las cosas como las obras han de abandonarse todas. Pero nadie en esta vida puede estar sin actividades, actividades humanas, y no pocas, además, de modo que el hombre tiene que aprender a encontrar a Dios en todo; aun para el religioso la vida activa cubre los huecos en la vida de contemplación, y aquéllos que llevan la vida contemplativa y no hacen obras externas, están muy equivocados, y completamente en la senda errónea; nadie en esta vida puede alcanzar el punto en el cual está excusado de las obras externas, por tanto ”trabaja en todas las cosas” y “cumple tu destino”. Aún más, en el caso de uno que no sabe nada de la verdad desde dentro, si la corteja fuera la encontrará también dentro. En todo caso el propósito de Dios en la unión (yoga) de la contemplación es la fecundidad en las obras».

El trabajador es naturalmente feliz en su trabajo, viendo devenir la imagen en su mente, en la analogía de Dios, cuya visión de todas las criaturas es la visión de sí mismo en sí mismo; este placer tenido en la visión de la materia en el acto de recibir la forma es, en el trabajador que está trabajando, una forma de experiencia estética. Pero en qué consiste esencialmente esta experiencia, será más conveniente considerarlo desde el punto de vista del espectador que ve la obra completada en intención o en actualidad, no en el proceso de devenir sino como si estuviera aparte de la duración, pues ninguna actividad es tan perfecta que no obstaculice la recordación. El oír misa permite la recordación más que el decirla.

Así pues, ¿qué es la experiencia estética o, como ECKHART la llama, la recordación, la contemplación, la iluminación, el punto culminante de la visión, el rapto, el reposo? En tanto que es accesible al hombre como un rumor o un presaboreo, que pasa como un relámpago de

luz, es la visión de la pintura del mundo como Dios la ve, amando a todas las criaturas por igual, no como de utilidad, sino como la imagen de sí mismo en sí mismo, cada una en su naturaleza divina y en unidad, como un ojo consciente situado en su espejo, podría ver todas las cosas en todas sus dimensiones aparte del tiempo y el espacio como el objeto único de su visión, no pasando de una cosa a otra sino viendo sin luz, en una luz porta-imagen atemporal, donde sobre todas las cosas sensibles pende la niebla inmutable de la unidad. Esto es una visión de las cosas en su perfección, siempre verdes, sin vejez y sin edad: tener todo lo que tiene ser y es fuertemente deseable y da delectación; tenerlo todo a la vez y completo en el alma indivisa, y eso en Dios, revelado en su perfección, en su flor, donde primero brota en el terreno de su existencia... eso es la felicidad, una maravilla peculiar ni en el intelecto ni en la voluntad,... como felicidad y no como intelección, no dialécticamente sino como si uno tuviera el conocimiento y el poder de juntar todo el tiempo en un único ahora eterno, como Dios se saborea a sí mismo.

Una vez más, ello se compara con la visión de una representación, una actuación representada eternamente ante todas las criaturas, donde el autor y la audiencia, la actuación y los actores son lo mismo, y donde su naturaleza procede por sí misma, en clara concepción y delectación, o a una operación en la que Dios y yo somos uno, y en la que todas las obras realizadas allí están vivas. Esta participación de la visión de sí mismo de Dios en su obra, que en la medida en que nosotros podemos tener un atisbo de ella es lo que entendemos por experiencia estética, es igualmente lo que entendemos por belleza en tanto que distinta de la hermosura o el agrado, que tienen sus contrapartidas en sus opuestos. El esplendor supremamente puro de la esencia indivisible ilumina todas las cosas a la vez. Según Dionisio la belleza es orden, simetría con suprema lucidez. En este sentido la Divinidad es la belleza de las tres Personas, belleza comparado con la cual el sol no es nada, cada Persona radiante para el resto como para sí misma. Esta iluminación es la perfección de la belleza. Todas las cosas tienden hacia su perfección última.

Tanta experiencia estética pura como le es posible a uno es su garantía de perfección última y de felicidad perfecta. Es como artista-estudioso como el hombre prepara todas las cosas para volver a Dios, en tanto que las ve intelectualmente y no sólo sensiblemente. Éste es, desde el punto de vista de ECKHART, el “significado” del arte. Es decir, hasta donde podamos comprenderlo.

CAPÍTULO

III

EL ARTE EN LA CIENCIA, FILOSOFÍA Y LA ESTÉTICA

3.1 CONSIDERACIONES GENERALES

3.1.1 EL CONOCIMIENTO HUMANO: ¿CUÁNTAS FORMAS DE CONOCIMIENTO HUMANO EXISTEN?

En primer lugar, tenemos que recordar que los seres humanos usamos varias formas de conocimiento, donde cada una de ellas cumple una función y nos permite ***darle sentido*** a las cosas de nuestras vidas.

En segundo lugar, todos los seres humanos poseemos mayores o menores conocimientos según el grado y modo de participación en la totalidad del acceso a los factores culturales relacionados al saber humano. De ahí que en la humanidad existen saberes y conocimientos, pero por la forma o tipos de adquisición pueden discernirse dos modos principales (aunque existen otros como el filosófico y el religioso), estos dos saberes diferenciales que se dan en la humanidad son el saber cotidiano o vulgar y el saber científico. Diferencialmente el primero, está relacionado a la manera natural de acceder a este conocimiento por el sólo hecho de vivir y el segundo, está relacionado a la disposición de conocer con arreglo a ciertos procedimientos.

3.1.1.1 EL CONOCIMIENTO COTIDIANO

También llamado **conocimiento vulgar**; **es el conocimiento del mundo y de nuestro entorno que la gente usa todos los días**. Ha sido adquirido a lo largo de la existencia de cada persona como resultado de sus vivencias, contacto con el mundo y con otras personas y no como el producto de la experimentación consciente y dirigida para saber si son verdades irrefutables.

Justamente, los “saberes” del conocimiento cotidiano o vulgar pueden ser dudosos en cuanto a que reflejen realmente la verdad o lo autentico y definitivamente real, pero nadie puede pasarse la vida investigando si cada cosa que cree es absolutamente cierta o no. En otras palabras, el conocimiento vulgar es dudoso, pero tiene la característica que para las personas es un conocimiento *plausible* porque nos parece razonable o muy probable porque es ampliamente compartido con otros.

Estos conocimientos dudosos se alimentan de los “decires” de la vida (dice…que dice…), vulgarmente conocido como chisme. Esta “información” no confirmada trama la especulación que no tiene sustento verídico.

Otros autores sostienen que este saber o conocimiento se adquiere en la experiencia cotidiana. Se trata de conocimientos inconexos entre sí, a veces superficiales, constituidos por una yuxtaposición de casos y hechos. Es el modo común, corriente y espontáneo de conocer que se adquiere en el trato directo con los hombres con las cosas, es ese saber que llena nuestra vida diaria y que se posee sin haberlo buscado o estudiado, sin aplicar un método y sin haber reflexionado sobre algo

Su contenido es la suma de todos nuestros conocimientos sobre la realidad que utilizamos de un modo efectivo en la vida cotidiana y del modo más heterogéneo (como guía para las acciones, como tema de conversaciones etc.) Existe un determinado mínimo de saber cotidiano. ¿Cuál es ese mínimo? Pues, es la suma de los conocimientos que todo sujeto debe interiorizar para poder existir y moverse en su ambiente. Según las épocas y los estratos sociales, cambia el contenido y extensión del saber cotidiano.

Este saber cotidiano se caracteriza por ser superficial, no sistemático y acrítico, por las siguientes razones:

- Cuando decimos que es SUPERFICIAL no es en el sentido de frívolo, insustancial o ligero, sino de que se conforma con lo aparente, con lo que comprueba en el simple pasar junto a las cosas. Se expresa en frases como porque me lo dijeron, por que lo

ví, porque lo leí, porque todo el mundo lo dice: para este tipo de conocimiento el criterio de evidencia inmediata es suficiente.

- Otra característica que se le atribuye al saber de la vida cotidiana, es la de ser NO SISTEMÁTICA, tanto en la forma de adquirirlos y vincularlos como en el modo de establecer cánones de validación. Se limita a percibir lo inmediato a través de experiencias, vivencias, estados de ánimo y emociones de la vida diaria, permaneciendo al nivel de certeza sensorial. El mismo sujeto organiza las experiencias y conocimientos de un modo no sistemático.

- Este conocimiento es también ACRÍTICO, por cuanto es sólo apoyado en la evidencia inmediata, sólo percibe la epidermis de la realidad. Los conocimientos del saber vulgar pueden ser verdaderos o no, lo cierto es que la pretensión de serlo no se plantea de una manera crítica y reflexiva. Como lo hemos puntualizado **es un conocimiento que está al nivel de certeza sensorial** o sea, un saber que puede decir acerca de lo que pasa, **pero no porqué pasa lo que pasa** (es decir noble interesa saber las causas y los efectos).

3.1.1.2 CONOCIMIENTO REVELADO O RELIGIOSO

La siguiente forma de conocimiento es la que **proviene de la revelación profética**. Es el conocimiento adquirido a través de las tradiciones y los libros sagrados, los que a su vez provienen de la revelación divina o del mundo de Dios o de los dioses. No admite dudas y no es posible ponerlo a la prueba de métodos basados en las percepciones de nuestros sentidos o de nuestro razonamiento lógico. Simplemente se cree en ellos por fe.

Este conocimiento ha sido transmitido de generación en generación como una herencia cultural. Así por ejemplo, este conocimiento en nuestra cosmovisión andina es producto del sincretismo dual de dos culturas; el occidental que nos ha introducido el cristianismo y el conocimiento ancestral de nuestros antepasados que estaba en torno al politeísmo basado en una creencia divina a la naturaleza (el sol, los cerros, la tierra, etc.)

3.1.1.3 CONOCIMIENTO FILOSÓFICO

Es el conocimiento que **proviene de la reflexión sistemática y metódica acerca de las verdades últimas de la existencia humana y de todo lo que nos rodea**. Originalmente el conocimiento filosófico abarcaba o comprendía el conocimiento acerca de la naturaleza del mundo y de los seres humanos, pero en la medida que la filosofía y los filósofos fueron descubriendo leyes de la naturaleza, se fueron separando de la filosofía para constituir cuerpos o sistemas de conocimientos independientes como disciplinas autónomas.

Estas pasaron a constituirse en disciplinas científicas separadas del pensamiento filosófico de manera que si bien la filosofía representa la búsqueda del conocimiento verdadero, lo hace respecto de las grandes verdades fundamentales de la vida y del universo a través de la reflexión metódica y sistemática, mientras que el conocimiento científico se refiere a aspectos más concretos.

El conocimiento filosófico esta permanentemente abierto a la revisión, al mismo tiempo que es frecuente que ofrezca más de una visión del mismo fenómeno en estudio, y contradictorios.

3.1.1.4 EL CONOCIMIENTO CIENTÍFICO

Es el conocimiento **considerado como verdadero --o como una verdadera descripción o explicación de la realidad existente**-- porque es el producto de lo mejor de los métodos conocidos para la investigación, la reflexión y la experimentación sistemáticas, por una comunidad de científicos. Es una forma de conocimiento abierto a la revisión permanente y a la corrección de lo ya sabido. Aquí hay una contradicción que suele confundir al estudiante, porque si bien por un lado, como producto de la investigación la reflexión y el descubrimiento,

tenemos un conocimiento que consideramos como una verdad cierta, por otro lado es un conocimiento que esta abierta a la permanente revisión y corrección, de nuevos equipos de investigadores. En esta contradicción es donde esta su fortaleza, porque permite que se le estén haciendo continuas correcciones y aportes para mejorarlo y hacerlo aún más cierto como reflejo de la realidad.

El pensamiento y el conocimiento científico, son un producto fundamentalmente de la Edad Moderna (o de la Modernidad, como hoy se la denomina) y el momento de la historia en que comienza a propagarse por todo occidente (primero y el mundo después) fue el de la Ilustración.

Como proceso de la ilustración diremos que el paso de la Edad Media a la Edad Moderna implicó grandes cambio en la vida y el pensamiento del mundo occidental. Durante la Edad Media había primado el conocimiento del mundo basado en la verdad divina o religiosa.

Entre el siglo XIV y el XVI se suceden grandes cambios que transforman completamente la vida europea: descubrimiento de la imprenta, que satisface y desarrolla el deseo de conocimiento; avances en la cartografía y la navegación, que culminan en el descubrimiento de América y los viajes hacia la India pasando por el Sur de África; cambios políticos y cambios en la religión cristiana.

Al final del proceso, los pensadores europeos habían descubierto que era posible conocer con certeza y veracidad acerca de los fenómenos de este mundo, inaugurándose la fe en el progreso que podría traer el mayor conocimiento de los fenómenos naturales. Podría decirse que en esta época el mundo occidental tomó conciencia de que era posible investigar conscientemente, o dedicarse a la investigación a la experimentación para saber más acerca del universo y de todo lo existente.

Antes había hecho descubrimientos e inventos pero habían sido accidentales, ahora el mundo sabía que podía dedicarse a la investigación como una práctica consciente. Conociendo más sobre el mundo se desarrolla la técnica y el dominio de la naturaleza, y como consecuencia, pensaron que lo que se podía lograr con la naturaleza y la técnica a través de la búsqueda deliberada de más conocimiento mediante la investigación, también se podría lograr respecto de lo que hacen y necesitan los seres humanos.

Podríamos decir que al saber científico precede el saber cotidiano, de ahí que se dice que sin embargo, debemos tener en cuenta que en esta era coyuntural el saber cotidiano está penetrado por el saber científico. Se trata de algo reciente que se ha verificado paralelamente a la difusión de los medios de comunicación de masas. El saber cotidiano acoge (o puede suceder que acoja), ciertas adquisiciones científicas, pero no el saber científico como tal.

En su práctica social el hombre se enfrenta a una serie de problemas que no puede resolver con los conocimientos corrientes ni por sentido común. Por otro lado, para el hombre que naturalmente desea saber como decía Aristóteles, no le basta la captación de lo externo, ni el sentido común, puesto, que existen fenómenos que no se captan en el solo nivel perceptivo. Es preciso superar la inmediatez de la certeza personal del conocimiento ordinario. Este salto que no supone una discontinuidad radical en lo que hace a la naturaleza, pero sí en cuanto al método-conduce al conocimiento científico. Esta diferencia entre el saber vulgar y el saber científico lo podemos percibir en el cuadro siguiente.

SABER VULGAR	SABER CIENTÍFICO
Superficial	Profundo o sólido
Asistemático o desordenado	Sistemático o metódico
Acrítico	
Doxa o opinión	Episteme o comprobado

AÑADIR FIGURA 1

3.1.2 EL ARTE ES ¿CIENCIA, MÉTODO, TÉCNICA O INSTRUMENTO?

3.1.2.1 ¿QUÉ ES LA CIENCIA?

Es un conjunto de conocimientos ordenados y sistematizados, de validez universal, fundamentados en una teoría referente a verdades generales.

Finalidad : Conocimiento del mundo búsqueda de la verdad.
Método **:** Investigación. Observación. Experimentación. Encuesta.
Fundamento **:** Leyes generales. Principios.

3.1.2.2 ¿QUÉ ES EL MÉTODO

Es un camino a seguir mediante una serie de operaciones y reglas fijadas de antemano de manera voluntaria y reflexiva para alcanzar un fin

Finalidad : Logro de fines y objetivos.
Método **:** Procedimiento general a través del conocimiento científico
Fundamento **:** Estrategia operativa.

3.1.2.3 ¿QUÉ ES LA TÉCNICA?

Es un conjunto de instrumentos, reglas, procedimientos y conocimientos específicos, cuyo objeto es la aplicación utilitaria.

Finalidad **:** Aplicación o utilidad práctica
Método **:** Instrumentos. Procedimientos Conocimientos científicos.
Fundamento **:** Principio y reglas de aplicación práctica.

3.1.2.4 ¿QUÉ SON LOS INSTRUMENTOS?

Son los medios físicos concretos que permiten la aplicación práctica
Finalidad : Aplicación o utilidad práctica.
Método **:** procedimiento práctico
Fundamento **:** Reglas y operaciones.

3.1.2.5 ¿QUÉ ES EL ARTE?

Es el conjunto de técnicas y teorías, cuyo objeto es causar un placer estético a través de los sentidos. También se dice de la virtud, habilidad o disposición para hacer bien una cosa.

Finalidad **:** Belleza. Habilidad Expresión.
Método **:** Técnicas. Teorías. Emotividad. Creatividad.
Fundamento **:** Reglas.

C O N C E P T O	FINALIDAD	MÉTODO	FUNDAMENTO
CIENCIA: Conjunto de conocimientos ordenados y sistematizados, de validez universal	Conocimiento del mundo en búsqueda de la verdad.	Investigación, observación, experimentación, encuesta	Leyes generales y principios
MÉTODO: Camino a seguir mediante una serie de operaciones y reglas fijadas de antemano de manera voluntaria y reflexiva para alcanzar un fin	Logro de fines y objetivos	Procedimiento general a través del conocimiento científico	Estrategia operativa
TÉCNICA: Conjunto de instrumentos, reglas, procedimientos y conocimient específicos, cuyo objeto es la aplicación utilitaria	Aplicación o utilidad práctica	Instrumentos, procedimientos y conocimientos científicos específicos	Principios y reglas de aplicación práctica.
INSTRUMENTOS: Son los medios físicos concretos que permiten la aplicación práctica	Aplicación o utilidad práctica		Reglas, operaciones

ARTE: Conjunto de técnicas y teorías, cuyo objeto es causar placer estética a través de los sentidos.	Belleza, habilidad, expresión	Técnicas teorías, emotividad, creatividad.	Reglas

MÉTODOS, TÉCNICAS E INSTRUMENTOS

DIFERENCIA

MÉTODO

Metá *: "a lo largo"*
Odos : "camino
Manera de proceder en cualquier dominio, ordenando la actividad a un fin

ES UN PROCEDIMIENTO
GENERAL

EXPOSITIVO-DIÁLOGO

TÉCNICA

Conjunto de instrumentos, reglas, procedimientos y conocimientos

ES UN PROCEDIMIENTO
ESPECÍFICO

LOS INSTRUMENTOS

SON LOS **MEDIOS** FÍSICOS **MEDIANTE** LAS CUALES SE **APLICAN** LAS HERRAMIENTAS PARA EL **LOGRO** DE LOS **OBJETIVOS** Y **FINES.**

3.2 FILOSOFÌA

La estética está vinculada a la filosofía, por eso para poder comprender lo que es y lo que estudia, es necesario saber cuál es su relación con la filosofía; por tanto, se empezará por

tratar de encontrar un concepto de filosofía que lleve al fin propuesto. No sin antes puntualizar que el arte tiene una estricta relación con la estética

Todos sabemos lo que es nuestra filosofía; en nuestro fuero interno, allí donde las ideas se despojan de su carácter abstracto para convertirse en imágenes con las que formamos un cuadro de acabado perfecto, allí donde el mármol adquiere categoría de estatua, comienza a moverse al impulso mágico de nuestra voluntad.

...Allí... ¡ha filosofía! Está nuestra filosofía, **nuestra particular manera de concebir y de estructurar el mundo, nuestra conciencia del yo**, siempre dispuesta a una interrelación.

El campesino, el obrero, el empleado, el científico, todos filosofamos, dentro de nuestras posibilidades y capacidades intelectuales formamos estructuras bien definidas que satisfacen plenamente los arquetipos, aun los ideados por nosotros mismos. Los consejos de un anciano, por rústico que se le suponga, suelen tener un sólido fondo filosófico; nuestra conducta, a ratos tímida, en ocasiones atrevida, la manera muy personal de resolver nuestro problema, ¿no es filosofía?

Si preguntara a un erudito ¿qué es filosofía?, tal vez respondería: **"la ciencia general de los seres, de los principios y las causas".** Esta respuesta sugiere varias ideas: la filosofía es el conocimiento de las leyes que rigen la vida en todas sus manifestaciones, la filosofía es saber, es cuerpo de doctrina, es la enseñanza aceptada y asimilada por la inteligencia: es la resultante de experiencias pacientemente recogidas y hábilmente expuestas por la razón.

Para los filósofos, para los que han hecho de la filosofía profesión de fe, ¿qué es la filosofía? Un aristotélico diría: "es la elevación del espíritu por encima de todo"; un estoico pensará: "es estar más allá del dolor, es poseer la completa dicha"; es epicúreo la considerará "el placer de los sentidos"; el cartesiano afirmará: "es dudar con método, es tener conciencia de que la esencia del alma está en los sentidos". Sin embargo, un franciscano respondería mansamente: "es la dulzura innata de los seres, la fraternidad universal… la hermana agua, el hermano lobo". Y la transmutación de las inquietudes en la serenidad de la madurez ante los grandes problemas de la vida, ¿esto no es filosofía?

Desde los tiempos más remotos ha habido pensadores que han rodeado a la filosofía de un brillo intenso, prolijo sería enumerarlos, basta citar unos cuantos nombres de los muchos que han hecho de la filosofía su quehacer y que por tanto lo han definido: Pitágoras, Sócrates, Platón, Aristóteles, Séneca, Tómas de Aquino, Agustín de Hipona, Descartes, Espinoza, Leibniz, Kant, Hegel, Marx...

Un arquetipo acaso sería el admirable Sócrates, quien llevo una vida austera con ejemplar paciencia. Su método de enseñanza, admirable, consistía en la conversación, en la interrogación o en la ironía que conducía a finalidades perfectamente definidas por él. Todo le servía de pretexto para su enseñanza; su vida fue un verdadero apostolado producto de su filosofía. Sócrates, condenado a beber la cicuta frente a sus discípulos, acto que realizó serenamente, tenía su filosofía; no consistía en ahondar en los sistemas generales del universo, sino en educar los instintos del hombre sin tratar de reformarlos para no contrariar la obra de la naturaleza; sus enseñanzas estimularon las inquietudes y rebeldías de la juventud ateniense que al fin revolucionó los tradicionales sistemas filosóficos griegos. Han pasado de los siglos y la antorcha socrática sigue iluminando: el objeto propio de la filosofía es el hombre mismo, sus actos, sus pensamientos.

Entonces, nuevamente surge la pregunta ¿qué es filosofía? Filosofía **es el esfuerzo de la mente para guiar al hombre hacia metas de bienestar, de paz, de serenidad; es el ejercicio de la razón para orientar al mundo hacia lo verdaderamente grande, hacia lo verdaderamente justo; es el ideal constante de lograr una humanidad más perfecta.**

Sin embargo para encontrar la relación entre filosofía y estética se acude a los conceptos de Miguel BUENO, para quien la filosofía es la ciencia que se encarga de explicar la cultura. Ahora bien, ¿qué es ciencia, qué es cultura y por qué la filosofía es la ciencia que se ocupa de explicar la cultura?

Ciencia es la tarea universal, es el intento del hombre por explicar los fenómenos de la naturaleza, de la vida misma; es la conexión sistemática de los hechos, expresados en leyes, estas leyes están elaboradas como resultado de una observación atenta de los mismos; para saber, basta observar y para saber científicamente es preciso observar ordenadamente, la observación da a conocer los hechos, después estos hechos se comparan buscando analogías y diferencias que conducen a definirlos, determinando su naturaleza y estableciendo las leyes que los han de regir. Por esto se define la ciencia como la conexión sistemática de los hechos, que no es otra cosa que la tarea universal a la que el hombre dedica su existencia.

3.2.1 VALORES FILOSÓFICOS

La axiología, que es la teoría de los valores, considera con respecto a ciertos objetos (bondad, Belleza, verdad, justicia y santidad), que el hombre formula a cada paso juicios de valor, es decir, juzga acerca de tales cualidades y las acepta o la s rechaza.

El hombre, con el concurso de las diversas partes de su cuerpo y guiado por la inteligencia, descubrió la existencia de los diferentes objetos de la naturaleza; su curiosidad lo llevó a tratar de explicarse la esencia de cada cosa indagando acerca de sus notas constitutivas, es decir, hizo primero una incursión en el campo ontológico, y en la búsqueda incesante de cosas nuevas descubrió otro mundo, el de los valores, el campo axiológico.

Por intuición, por una especie de visión interna, descubrió el mundo del valor y como no pudo permanecer inactivo, se transformó en el eterno cultor de valores, lo que lo hizo diferente y superior a los demás animales. Intentó dar forma corpórea a los valores, originando los bienes culturales. Al descubrir el mundo de la verdad, se convirtió en científico y filósofo.

Descubrió el reino de la belleza y dando rienda suelta a su sentimiento, por medio de mil formas plasmó su ideal y se hizo artista; vislumbró el mundo de la moral y aprendió a distinguir el bien y el mal. Inquirió por la justicia y la conoció al igual que la injusticia. Imaginó el orbe de lo luminoso y creó la religión; se descubrió a sí mismo y comprendiendo que el más preciado valor es la vida humana, se dedicó a ennoblecerla, dándole como sentido la realización de los más altos valores.

Para los tres pilares de la filosofía griega, Sócrates, Platón y Aristóteles, el valor supremo fue la felicidad; hedonistas y epicureístas aceptaron el placer como él más alto valor; los estoicos como supremo valor buscaron la imperturbabilidad; los sofistas, sin embargo, negaron la existencia de los valores.

Durante los primeros tiempos del cristianismo, la totalidad de la vida se subordinó al dogma religioso; no se especuló sobre la existencia o inexistencia de los valores, porque la única preocupación fue la fe cristiana; el valor único fue alcanzar la salvación del alma. La Edad Media fue estéril en filosofía; sin embargo, desde el Renacimiento el hombre renunció al apoyo de la religión y comenzó a buscar por sí mismo los valores en la ciencia y en el arte.

En el transcurso de los siglos el hombre ha levantado sobre problemas de importancia como la naturaleza de la belleza, la bondad, la verdad o la justicia, pero ¿qué se debería creer a la luz de los muchos cambios que trajo el mundo moderno? El primer impacto fue el de las teorías evolucionistas, la consideración biológica del hombre como parte del reino animal; y el estudio mismo de la evolución en la moral, a cuya luz los modos primitivos aparecen desprovistos de toda espiritualidad, llevó a negar la existencia de los valores como algo

objetivo: es el hombre quien da valor a las cosas, los valores son creaciones del hombre, son subjetivos.

Este argumento fue superado con cierto éxito: el origen del hombre adujo la tesis opuesta, no menoscaba sus presentes ideales sobre moralidad y otros patrones normativos considerados generalmente buenos; la misma evolución siguiere un proceso natural en la humanidad, desde los más rudimentarios y crudos valores de la vida. Luego intervinieron en la discusión los conceptos históricos: no hay valores universales, no hay verdad, ni bondad, ni belleza, ni justicia, ni santidad; según lo demuestra la relatividad histórica, no existe ese desarrollo uniforme de la humanidad hacia los mismos ideales de la vida.

El materialismo histórico de Marx acentúa ese relativismo al explicar que son los factores materiales los que condicionan la vida del hombre, los valores los concibe el sujeto. El utilitarismo opinó que los valores dependen de lo que una sociedad encuentra necesario para su supervivencia y bienestar; para otras opiniones lo social tiene menos significado, ya que los valores deben interpretarse simplemente como expresiones del hombre, individualmente considerado dentro de ocasiones concretas.

Para estas teorías los valores son subjetivos, y su validez desaparece cuando el individuo pierde interés. Es cierto que acaba por crearse una opinión general que influye en el propio sentido de los valores de cada hombre, pero los términos bondad, verdad, belleza, justicia y santidad, en el intercambio social son meros instrumentos de persuasión para los individuos que piensan de manera semejante.

Estas teorías crearon un escepticismo acerca del valor: no hay, por tanto, ninguna base objetiva y real de lo bueno, lo malo, lo verdadero y lo falso, lo bello y lo feo, lo justo y lo injusto. Los más renombrados filósofos habían puesto siempre su fe en la razón, fundando su filosofía en esa peña. Los pensadores griegos de hace dos mil años concebían la vida desprovista de significado en caso de no existir los valores; Sócrates y Platón los concibieron como entidades existentes, patrimonio de la humanidad; esta tradición fue reafirmada por Leibniz y Hegel, quienes agregaron que la razón puede penetrar en el pensamiento de las distintas épocas y descubrir principios universales y permanentes, los valores.

Esta concepción fue puesta en dudad por Montigne y Hume: "¿Qué mundo es éste en que la justicia varía de una margen a otra de un mismo río? ¿Por qué la esclavitud fue para el pueblo griego, el más civilizado de la antigüedad, justa y dejó de serlo para el cristianismo?" Entonces, concluyen, los valores son lo que el hombre desea que sean.

A estas inquietudes se contestó que los valores se transforman sin que esto afecte su esencia íntima. La apreciación del valor que el hombre ha hecho a través de la historia es lo que cambia. En Grecia había por naturaleza hombres libres y esclavos, y no podía darse a los esclavos lo que correspondía a los hombres libres. Con la predicación de amor al prójimo y la igualdad pregonada por las doctrinas cristianas, la esclavitud se consideró injusta y tendió a desaparecer.

En el periodo comprendido entre las dos guerras mundiales, se desarrollaron doctrinas pesimistas y aun desesperadas, originadas en Shopenhauer y Nietzsche, que niegan rotundamente la existencia de los valores. Así como también después de la segunda guerra mundial cobró fuerza el existencialismo, que contempla lo absurdo e insustancial de la vida y encuentra los valores más allá de la desesperación, buscando una nueva vida para el hombre, basada en su propia existencia como guía.

La filosofía naturalista sostiene que los hombres, al buscar el conocimiento, llegarán a encontrar naturalmente los valores y a apreciar las cosas buenas, verdaderas, bellas y justas. Esta tesis ha sido rechazada por la mayoría de los filósofos.

Entonces, ¿qué son los valores, son objetos reales, o concepciones subjetivas? Tres posturas adopta la filosofía actual: el subjetivismo, el objetivismo y una tesis ecléctica.

El subjetivismo sostiene que los valores son reflejos de nuestro espíritu sobre las cosas, el sujeto los crea, lo valioso se da en su conciencia, sin el hombre el valor queda suprimido. El mundo no es bello, ni bueno, ni verdadero; es real, pero es calificado en la conciencia del sujeto.

El objetivismo considera que los valores existen independientemente del hombre, éste se concreta a captarlos, pero existen aun cuando no sean captados; no se les puede cuantificar, son ajenos a toda idea cuantitativa, simplemente valen, por eso se les llama valores. "No revela talento quien inquiere acerca de su existencia, dice Müller, pues siendo ésos no demostrables, sino apenas mostrables, quien así pregunta revela estrechez intelectual y una absoluta incapacidad filosófica. "SCHILLER resguarda los valores del subjetivismo, los valores son y se captan por medio de la preferibilidad emocional y afectiva.

HARTMAN sostiene que los valores son determinados por la conciencia estimativa del hombre; si bien son esencias independientes de la realidad, que no provienen de las cosas ni de los sujetos y a las que se llega por una visión intuitiva a priori, la conciencia puede aprehenderlas, pero no crearlas; afirma que son esencias puras, objetos ideales existentes en sí, pero intuidos por el sujeto. Ninguna de las dos teorías explican realmente la naturaleza de los valores.

Una tercera teoría sintetiza y combina las dos: el valor, dice, sólo tiene sentido y plenitud cuando se establece una relación entre un objeto dotado de ciertas propiedades naturales en él y un sujeto que las descubre, las adapta a sus necesidades y las valora; sin embargo, el valor es social. La sociedad es un ser apto para forjar ideales, es el alma colectiva que forja los ideales, colectivos también, que no son fría y abstractas representaciones, sino principios vivos y actuantes. La sociedad es esencialmente creadora del ideal y los valores son esas formas del ideal que no son solamente obra de cada uno de los hombres.

El valor nace entonces de las relaciones de los hombres y de las cosas, no se constituye ni toma conciencia de sí mismo sino cuando se fija en las cosas y puede ser visto, sentido y aprehendido por todos. Los valores, además, son poseedores de una materia que no es otra cosa que el conjunto de determinaciones ideales que hacen aparecer en nuestra intuición emocional Las cosas como algo valioso o no; esta materia es lo que les da su objetividad, como cuando se juzga lo bueno o lo malo de un acto, lo verdadero o lo falso de un pensamiento, lo bello o lo feo de un cuadro, lo justo o lo injusto de una decisión.

Los valores son imperativos porque son colectivos. La fuerza original, nacida en la conciencia social, es la que crea el valor y le da fuerza; la sociedad posee un fruto producto de su esfuerzo, de su afán de dar sentido a la existencia humana, este fruto es la cultura, por esto los valores se muestran como entidades existentes aparte del sujeto, son sociales.

Los valores no son dones que nuestra subjetividad da a las cosas, sino un sutil conjunto de percepciones que nuestra conciencia encuentra fuera de sí. El valor no es inventado, es descubierto, las cosas no valen porque sean buenas, bellas o verdaderas; son buenas bellas y verdaderas porque valen: el ruibarbo no es amargo porque es desagradable, es desagradable porque es amargo. El hombre no es libre para atribuirles sólo porque sí, valor a las cosas; acciones hay, afirma el filósofo Jaime Balmes, consideradas como buenas de manera natural: el amor filial, la piedad, la templanza, etc., la esencia de la bondad es la negación de la maldad; sin embargo, la esencial objetividad del valor encuentra su necesario complemento en nuestra subjetividad. Esto significa que las cosas parecen subjetivamente valiosas, pero ningún valor puede relizarse sin el sujeto, sin darle el hombre tal calidad a las cosas.

No hay que olvidar, sin embargo, que los valores dados sufren las modificaciones circunstanciales de tiempo y de lugar.

Las cosas son y valen porque así lo sentimos irrecusablemente en la conciencia. Aunque ignoramos por qué valen, es un hecho universal que valgan lo verdadero, lo bello, lo bueno, lo justo, y si tienen existencia y son valiosos y son universales, son relativos en al conciencia del hombre según su manera de estimarlos: esto que es bello para ti, no lo es para mi. Los valores entonces, no son esencias lógicas, sino axiológicas; su determinación esencial es el valer, no el ser.

La vida humana es el fundamento del valor, es valioso aquello que contribuye a darle su plenitud. Los valores, ya se dijo, son el contenido de la cultura, el algo que el hombre anhela poseer, lo que da sentido y motiva su existencia. José Ingenieros afirma que los valores son el ideal del hombre, "sin ellos sería inexplicable la evolución humana, palpitan detrás de todo esfuerzo magnífico realizado por un hombre o pueblo. Los ideales son faros luminosos que de trecho en trecho alumbran la ruta".

Tal es la postura que acepta la filosofía actual con respecto a los valores; sin embargo, lejos de haberse agotado el problema, sigue siendo motivo de estudio.

3.3 ESTÉTICA

3.3.1 ORIGEN ETIMOLÓGICO

La palabra estética deriva de las voces griegas aistesis, sentimiento, e ica, relativo a; la definición sería entonces, atendiendo a sus raíces: ciencia relativa a los sentimientos, más concretamente a la belleza. Se le ha definido también como "ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte". Desde 1752, en que Baumgarten usó la palabra estética, se la designó como ciencia de lo bello, misma a la que se agrega un estudio de la esencia del arte, de las relaciones del éste con la belleza y los demás valores. Algunos autores han pretendido sustituirla por otra denominación: catología, que atendiendo a su etimología significa ciencia de lo bello. Kant la toma en un sentido más bien etimológico, para él la estética significó la teoría de la percepción, teoría de la facultad para tener percepciones, o bien teoría de la sensibilidad como facultad para tener percepciones; sin embargo, se ha difundido más bien el término estética, que para todos significa hoy teoría del arte y la belleza

3.3.2 EL PENSAMIENTO ESTÉTICO A TRAVÉS DE LA HISTORIA

3.3.2.1 EN LA ANTIGÜEDAD GRIEGA

PLATÓN: parte del principio implícito: *“lo bello es el esplendor de lo verdadero”* (máxima nacida de *Sócatres* a partir de *“lo bello es cognoscible”*). Describe tres cualidades para las artes figurativas: *simplicidad*, *veracidad* y *naturaleza en las formas*. Crea así los conceptos básicos de ***medida*** y ***armonía***.

NOTA: esta concepción estética alcanzará su cúlmen en la Florencia del quattrocento (academia de Masilio Ficiro) y del cinquecento (Leonardo da Vinci y Rafael)

ARISTÓTELES: parte de los conceptos platónicos de armonía y medida, pero entendidos en términos de ***orden***. *“Un ser o una cosa sólo pueden tener belleza si sus partes están dispuestas en un cierto orden”.* Para él, el autor utiliza el arte como *catarsis* (arte como valor social).

PLOTINIO: concibe el arte como ***misticismo estético***.

3.3.2.2 EN LA EDAD MEDIA

SAN AGUSTÍN: es antiplatónico e idealista al mismo tiempo: la actividad del alma es el pensamiento, la razón, pero no la fe, que es revelada. Por la luz de la razón, que viene de Dios, llegamos a las realidades sensibles. De Dios proceden todas las cosas, en particular lo bello. Hasta finales del SXIX se mantiene el debate de la trilogía ***bello-verdadero-bueno***.

SANTO TOMÁS: continúa con la rama aristotélica partiendo de bases agustinas. Describe el sentimiento estético partiendo de la *sensación* (principalmente visual) y desembocando en el *juicio*. Define además, tres cualidades de lo bello: ***integridad*** (lo completo, lo acabado), la proporción justa (***armonía***) y la ***claridad***. Sin embargo, aparece el problema de la naturaleza racionalista para cimentar la apreciación estética en valores positivos, y la permanencia de una evaluación de lo bello en términos metafísicos. Como consecuencias de su pensamiento, aparece el ***arte funcional***: divierte (farsas, canciones), enseña (iconografía religiosa) y edifica (canto sacro).

3.3.2.3 LA ESTÉTICA EXTRAEUROPEA

INDIA: posee una ***tradición figurativa*** (templos), en la que la estética ha de ser entendida junto al conocimiento (*amor*). Además, realiza una clasificación de los *rasa* (sabores) correspondientes a nuestras categorías estéticas.

ÁFRICA: se caracteriza por la ***estilización*** (llevada a Europa por Francia en 1906). También es de resaltar el arte musulmán, por sus estudios en geometría (***arte formal***), que sería adoptado por Mondrian.

CHINA Y JAPÓN: básicamente reconocido por el ***budismo zen*** (contemplación e inmovilidad), que sería practicado en los 50 y 60, por ejemplo, en la música de John Cage.

3.3.2.4 ESTÉTICA Y ESTILO; RELACIONES CON LA EVOLUCIÓN DEL ARTE EN LOS SIGLOS XVI Y XVII: RENACIMIENTO, CLASICISMO, BARROCO

El renacimiento constituye el cambio de la práctica artística y de la actividad especulativa sobre la definición de valores ideales (belleza, armonía, medida) a la evolución de las estéticas implícitas y de los estilos para la reflexión estética.

El acontecimiento mayor que ocurre en esta época es la polémica estilística, el reconocimiento del arte como actividad en sí, la necesidad de formularlo en un conjunto de reglas nuevas que sustituyan a los imperativos extraartísticos en vigor anteriormente, es decir, definir estilo.

Por tanto, existe una evolución entre las relaciones del arte y las reflexiones sobre el mismo. Así, se desarrolla una dicronía de estilos íntimamente relacionada con las condiciones politico-sociales (en Francia el absolutismo, en Alemania la disputa de los principados, en España el colonialismo). En general, existen concepciones sobre lo clásico y barroco contradictorias, vagas, dependiendo del país.

Los esteticistas alemanes crean *la ciencia del arte* (Kunstwissenschaft) a principios del siglo XX (MAX DESOÍR, EMIL UTITZ, WILHELM WORRINGER), desenlace de la reflexión multiforme y abundante nacida en el renacimiento. Las investigaciones que culminarían en esto fueron esencialmente tres, que abarcan el periodo del primer renacimiento (1450) al nacimiento del término de estética (1750):

- Los artistas teorizan el arte y su práctica científica: *Alberti, da Vinci, Boileau*.
- Los escritores y ensayistas hacen crítica del arte: *Diderot, Baudelaire*, así como el *movimiento Kunstwissenchaft*: *Ventura, Wölfflin, Berenson*.
- Los filósofos tratan de integrar una reflexión sobre el arte y el juicio de la sensibilidad creando la filosofía del arte, intentando racionalmente determinar el conocimiento sensible: *Descartes, Alberti, Kant.*

ALBERTI: surgió en ambiente neoplatónico, del que hereda la sistemática de los nombres y de los módulos. Su aportación fundamental en la definición moderna del arte es su valor en sí, despreocupado de los aspectos extraartísticos. Define lo bello como la ***concinnitas*** o ***conveniencia razonada*** de todas las partes: *"lo que no se puede añadir o suprimir nada sin causar prejuicio".*

NOTA: las consecuencias de Alberti serán: inicio del formalismo en arte, surgimiento de una teoría del conocedor, sistema de las bellas artes y la búsqueda de valores comunes.

DESCARTES: proporciona un nuevo cambio a través del *cogito*, acentuando la *subjetividad*, determinada por la razón (regla general) que abrirá una brecha en la ontología del arte***: estética psicológica***. De este modo, se llega a dedicar más atención por los valores de la sensibilidad. Esta evolución se aprecia en *Leibniz*, en los *empiristas* y en los *sensualistas ingleses*.

LEIBNIZ: completa la estética cartesiana, aunque acabará oponiéndose a ella. Intentó fundar una organización del saber que destinase su propio espacio en el mundo de la sensibilidad. Para él, el estado artístico se manifiesta por *"esas imágenes de las cualidades de los sonidos"* (recordemos que la música fue principal en los estudios cartesianos).

SENSUALISTAS INGLESES: son empiristas que definen lo bello de un objeto u obra por el mismo hecho que nosotros lo sentimos bello. Destacamos a ***Hume***: *"es bello lo que representa unas relaciones que unen al espectador con sus semejantes"*. Aparece así la teoría del ***consensos***, que no explica nada en el fondo, pero prefigura lo que se conoce como ***sociología del gusto***.

GOTTLIEB: es el creador del término estético, y por tanto el fundador de la ciencia de la sensibilidad (1750). Fue el primero en diferenciar:

- *ENTENDIMIENTO*: que alcanza la esencia de los objetos a través del conocimiento.
- *SENSIBILIDAD*: que sólo alcanza difusamente la realidad de las cosas.

3.3.2.5 LA ESTÉTICA DE KANT

Los puntos básicos de su estética son los siguientes:

1) Los objetos del mundo exterior se me representan en mí, en tanto que ***noúmenos***, cosas en sí, no directamente cognoscibles, y como ***fenómenos***, situados en dos categorías: ***espacio*** y ***tiempo***. Los fenómenos son accesibles gracias a la sensibilidad. Intenta pues relativizar el conocimiento y definir las condiciones del mismo.
2) E*l juicio estético es arbitrario y subjetivo*. Oposiciona el gusto particular y el universal-necesario. Kant entiende el gusto como ***gefül surteil*** (juicio del gusto) y ***urtellsgefülhl*** (sentimiento de juzgar). Así, el criterio de lo bello se reduce a la forma, no al contenido.
3) El placer nace del acuerdo entre imaginación y entendimiento.
4) EL placer es *"una finalidad sin la representación de un fin"*.
5) Lo bello es subjetivo, pero *"en todos los hombres, las condiciones subjetivas de la facultad de juzgar son las mismas"*. Es bello *"lo que gusta universalmente sin concepto"*. El placer y la belleza estética son de naturaleza parodoxal.
6) Kant distingue ***lo bello*** de ***lo sublime***, opuestos, pero ambos portadores del placer estético, aunque este último nace del conflicto entre la pena y el placer.
7) La estética se define como crítica de los juicios del gusto *("pensar es juzgar")*

Además, Kant realiza un doble trabajo que se completan y responden:

- ***Liquidación***: de la antinomia metodológica entre disciplina del entendimiento racional y la práctica empírica e intuitiva de la sensibilidad.
- ***Instauración*:** del juicio estético como juicio: el gusto estético parte degradada de la actividad de juzgar.

Así, Kant acaba con el sensualismo y plantea los fundamentos para una *teoría crítica de la sensibilidad y el gusto*.

3.3.2.6 HEGEL: los puntos principales de su estética son los siguientes:

a) El arte como fusión de ***contenido*** y ***forma***. El contenido (espíritu absoluto) se vuelve sensible a través de la forma. El primero tiene prioridad esencial, la segunda una necesidad esencial.
b) Divide la historia del arte en tres fases, según su contenido y forma:
   Arte simbólico (Divino): Babilonia, India, Egipto (sin equilibrio)
   Arte clásico (heroico): Grecia (equilibrio perfecto; hombre como signo)
   Arte romántico (Humano) (ruptura del equilibrio: la forma no contiene la idea)
c) A cada época le corresponde con una primacía de artes: a la etapa simbólica, la *escultura*, a la etapa clásica *la pintura*, a la romántica*, la música y la poesía*.

NOTA: Para Hegel, la poesía es el estudio supremo del arte, por su contenido espiritual y su verdad profunda.

Así pues, Hegel permite la definición de criterios de análisis de la obra de arte. Su teoría historicista, además, inspirará las tendencias formalistas, así como la introducción entre la estética, la historia del arte y la sociología.

3.3.2.7 EL IRRACIONALISMO EN ESTÉTICA

El solo discurso del arte no es suficiente, por lo que se buscará una convergencia con las ciencias humanas (***sociología del arte***).

SHOPENHAUER: (*El mundo como voluntad y como representación, 1818*): Vuelve a una visión platónica, diferenciando entre lo ideal y lo sensible. Este último, es para él representación encarnada en la voluntad de vivir, que es mala, por lo que nuestros actos están llenos de fealdad. Schopenhauer piensa que la única forma de evitar esto es mediante la ***piedad*** (que suprime las distancias entre los seres) y el ***arte*** (contemplación que suprime la voluntad (Wagner). Por otro lado, esta estética privilegia a la música sobre todas las artes, por el hecho de que es representación del mundo encarnado.

KIERKEGAARD: Para él el pensamiento suprime la realidad (luego niega a Descartes) y el momento estético es el del ***hedonismo consciente***, irónico. Su disposición estética es la antirreligiosa, la rebelión contra el espíritu. Aquí también juega un papel preponderante la música, y Dionisio adquiere toda riqueza.

FILÓSOFOS DEL EINFÜHLUNG (EMPATÍA): toman una posición por la que la sensibilidad estética está hecha de la participación íntima del observador en el objeto (su proyección). Las fuentes de este movimiento son:

- *Theodore Jouffroy (Curso de estética, 1843)*
- ***Idealismo objetivo*** (*Schelling*): *teoría de la intuición intelectual* (reestablecimiento de la unidad perdida con el objeto)
- *Johannes Emmanuel Volkelt (System der Asthetik, 1905-14):* supera la intuición para estudiar el caso de la síntesis original que permite la simbolización.

BERGSON: (*Ensayo sobre los hechos inmediatos del conocimiento, 1899*): postula una filosofía de la *vida atenta*, es decir, a la vez presente y distante del objeto.

NIETZCHE: Sintetiza un siglo de reflexión estética y toda una cultura, planteando una problemática que llega a plantearse hasta el arte contemporáneo. Sus puntos básicos:

- La distinción entre ***lo apolíneo*** y ***lo dionisíaco*** (***estética dualista*** basada en el antitetismo de dos valores fundamentales, base de toda estética dialéctica). Nietzche concibe el arte como conflicto entre ambos valores, destacando el dionisíaco (símbolo del espíritu).

- Su estética es crítica, guiada por la ironía, a Shopenhauer (el arte como negación de la voluntad).

Nietzche sitúa al arte como descubrimiento de la ilusión, instaurando y suprimiendo a la vez una reflexión estética no-científica, resultado y crítica a la estética de lo elevado.

3.3.2.8 LA ESTÉTICA Y LAS CIENCIAS HUMANAS EN LOS S. XIX y XX

Es a partir de *Theodor Fechner* (*Introducción a la estética, 1876*), cuando se estudiará las formas en las que son abordadas las realidades estéticas:

- A través de una reflexión global (tradicional): encarnación de la obra.
- Partiendo del sujeto o la obra para insertar la emoción estética.

Así, comienza una reflexión estética acompañada del estudio de las ciencias humanas nacidas en estos siglos.

3.3.3 EL PENSAMIENTO ESTÉTICO A TRAVÉS DE OTROS CONOCIMIENTOS

3.3.3.1 ESTÉTICA Y SOCIOLOGÍA

- **TAINE:** *(Filosofía del arte, 1865*): Quiso hacer de la estética una ley a través de tres instancias: ***raza, medio*** *y* ***momento***. Se trata pues de una descripción del marco determinado en el que el artista evoluciona. Esta estética daría sus mejores resultados en el *análisis literario*.

- **MARIE JEAN GUYAU** (*El arte desde el punto de vista sociológico*): Para él, la ley interna del arte es la de producir una emoción estética de carácter social (vuelta a la *teoría del* ***consensus***).

- **CHARLES LALO** (*1877-1953*): Describe el arte como intermediario entre la *vida* y la *ilusión*. Pone acento sobre las relaciones entre épocas, naciones y artistas.

- **A. HAUSER:** Antes, ha sido común analizar el arte como un fenómeno cuya inteligibilidad está dada únicamente por el estudio de sus elementos formales. Esta posición ha generado diversas teorías que consideran al arte como algo cerrado en sí mismo, desvinculado de sus orígenes como de sus intenciones. Arte por el arte, arte desinteresado, juicios solamente estéticos, estructura del arte, son algunos de los enunciados que generó y que en ocasiones la definen.

  Frente a ella, una corriente más reciente piensa que el contexto social y psicológico en que se desenvuelve el arte es esencial para comprenderlo. Origina una sociología y una psicología del arte que estudian esos factores sin descuidar lo formal. Reconocemos en A. HAUSER al iniciador de una manera de analizar el arte ligada a la evolución histórica de la producción artística en la que se funden sus aspectos formales, psicológicos y sociales. En efecto, su sociología del arte, que comienza los estudios sobre el público de arte y los intermediarios entre éste y el artista, recoge y acepta la noción formal de estilo de H. WOLFFLIN, sugiriendo que el motor de su evolución se encuentra en lo social, en las interacciones y en los cambios de las capas sociales que gustan del arte. Al mismo tiempo, sostiene que la única manera en que los factores sociales pueden incidir en lo formal, es a través

de su paso por el psiquismo de público y artistas. Lo psicológico media lo social y lo formal. Los tres elementos que estructuran esta propuesta teórica son:

- **Social:** El polo social toma cuerpo en las investigaciones sobre el público a través de estudios históricos que correlacionan las clases sociales con los distintos estilos. Agregamos, el estudio de los intermediarios entre público y productores, el estudio de los productores, de los consumidores. Tres instancias que se proponen como elementos constitutivos del campo artístico, subconjunto del campo cultural que teoriza P. BOURDIEU.
- **Psicológico:** En HAUSER la noción de ideología es el eje psicológico que engarza lo social y lo artístico. Se someterá a crítica este concepto, considerando la psicología genética de J. PIAGET.
- **Formal:** Se trata de los rasgos estilísticos de la obra de arte. Además, se extenderá el estudio de lo formal a otros elementos presentes en la obra, como abstracción, imagen manifiesta, contenido simbólico, equilibrios formales, géneros.

- **DE VICENC FURIÓ (2000):** La sociología del arte puede ayudar a ver con nuevos ojos las imágenes de siempre. Y, quizás, a explicar fenómenos antes impensables como las colas de seis horas para ver una exposición de Velázquez, el auge de cierto turismo cultural o la súbita ascensión de algunos museos.

  Tras la filosofía y la historia, la sociología intenta analizar en toda su complejidad las relaciones que caben entre la sociedad y el arte "*La irreverencia y el permisivismo han permeado también el exclusivo mundo del arte. ¿Quién determina cuál es una obra artística y cuál no? ¿Hay un límite entre la estética y el ridículo, entre lo popular y el buen gusto?"*

  "En 1961 —cuenta VICENÇ FURIÓ—, PIERO MANZONI realizó una singular obra múltiple. Se trataba de 90 latas, firmadas y numeradas, en cuya etiqueta podía leerse: "Mierda de artista". También se especificaba que el contenido neto era de 30 gramos, que estaba conservada al natural, y producida y envasada en las latas en el mes de mayo de aquel año. El contenido de las latas era, efectivamente, el indicado en la etiqueta".

  Si la obra de MANZONI —añade el autor de Sociología del arte—, se considera dentro del campo artístico, es porque un número suficiente de agentes y valores que operan en este campo lo han propuesto y aceptado así». Los críticos dicen que es arte, los coleccionistas se apresuran a comprar, y el público —a veces con entusiasmo, otras con reticencia— se cuadra. FURIÓ se sirve de un caso extremo para ilustrar hasta qué punto el concepto de arte es una atribución de valor condicionada socialmente. Aunque el ejemplo pueda resultar chocante, manifiesta en qué medida la creencia en el valor de una obra de arte se construye por consenso y está sometida a todo tipo de variaciones. Sólo el condicionamiento histórico y social del arte explica las fluctuaciones en la valoración de una obra, los olvidos y los redescubrimientos que entierran o encumbran a un artista, a un estilo, a una época incluso.

  Que los expertos lleven la voz cantante al momento de dictaminar sobre el arte tiene a pesar, o precisamente como lo muestra el ejemplo de las latas de MANZONI mucha lógica. ¿No se remitía Aristóteles, antes de tomar un tema por los cuernos, a la opinión de «los que saben», los que conocen texto y contexto, los que más han estudiado la cuestión? Cuando la cuestión es el arte, los expertos de hoy son los críticos e historiadores, los directores de museos y curadores de exposiciones, los consejeros artísticos del Estado y las empresas.

Si en el Renacimiento no había críticos de arte profesionales ni museos, había, en cambio, «humanistas y mecenas, una influyente clientela religiosa y civil interesada en el arte y, además, la opinión de los propios artistas, algunos de ellos también teóricos, opinión que en aquel entonces tenía un peso importante» (FURIÓ, V. 2000:78).

No obstante el papel de este exclusivo grupo, la recepción popular de una obra —con o sin el consenso de «los entendidos»— también ejerce su influencia. Porque la popularidad no está reñida con la calidad estética. La impostura esnob dicta que debemos desconfiar de todo lo que sea popular: el pueblo padece incompatibilidad genética con el buen gusto. No hay tal: es difícil encontrar artistas tan populares alrededor del mundo como Shakespeare y Beethoven. Claro que tampoco basta la aprobación masiva: es de lo más popular, en casi cualquier ciudad del globo, decorar las bardas con injurias en aerosol; todavía, hasta donde sabemos, no es arte. Cuando una obra alcanza un «consenso suficiente y relativamente durable» (dos condiciones que los graffiti no han obtenido aún), es que se ha vuelto parte de la tradición.

La existencia misma de una obra de arte depende, al menos en cierto sentido, de una recepción sociocultural que llamamos tradición. Se puede decir que un conjunto tan notable como las suites para violonchelo de Bach, compuestas en 1720, eran inexistentes para el mundo del arte —para la tradición— hasta que un jovencito de 13 años las «descubrió» (supo verlas e interpretarlas) en los últimos años del siglo XIX.

NACER A LA TRADICIÓN: Ningún chelista, a principios del siglo XX, se interesaba por tocar una suite de Bach en un recital. Eran consideradas demasiado académicas, demasiado áridas o, sencillamente, carentes de interés para la audiencia, hasta que un joven músico catalán, nacido en 1876, se topó con unas partituras arrinconadas en una tienda de música de Barcelona. Pablo Casals, que tocaba con un septeto en uno que otro café de la ciudad, estaba buscando música que se pudiera arreglar para su instrumento. En cuanto tuvo en sus manos esa polvosa edición de las suites para chelo solo, olvidó su propósito de encontrar música para el grupo, y no pudo más que leer y estudiar esas notas. No se atrevió a tocarlas en público sino después de más de una década de práctica, cuando había cumplido 25 años.

Siguiendo los argumentos de FURIÓ (el concepto de arte depende de una atribución de valor: una creencia en el valor de las obras construida por consenso), nada nos impide especular qué eran estas suites antes de convertirse en parte de la tradición. Antes de ser descubiertas por Casals, ¿qué significaban para el arte musical? Nada, o muy poco, hasta que cobraron valor en la cabeza del genio catalán.

Como una carta que no ha encontrado su destinatario, que en el fondo no ha sido abierta, aunque esté a la vista, las notas de las suites de Bach en la partitura no estaban en el universo artístico hasta que fueron recibidas (como una carta) en la tradición, gracias a que Casals supo leerlas. ¿Qué modo de existencia tenían estas notas? Un modo análogo al que atribuye Gabriel Zaid a la palabra no leída: «Si la palabra no leída no acaba de ser palabra, porque no tiene lugar para abrirse, al menos queda como cosa, y adquiere así una especie de humildad sacramental, de andar de cosa entre las cosas» (ZAID, G.1993: 18).

Así andaban las latas de MANZONI, como cosa entre las cosas (quizá un poco más

abajo), antes de que la sanción de la crítica las elevara a la altura del arte, tal vez en calidad de reproche al mercado mismo del arte, a manera de burla para el que tenga oídos para entender. Podrían interpretarse también como una provocación contra la divina ocurrencia del artista; provocación que, en su carácter de contra, apunta a ser superada, pero que desafortunadamente se ha vuelto institución.

UNA FÓRMULA AGOTADA: Al descubrir las suites, Casals se comportó como el paradigma del crítico de arte, porque supo ver un valor artístico donde los demás no lo veían. Su interpretación fue musical y no conceptual, dado que él mismo era intérprete y dado que el género lo permite: tomó su instrumento e hizo de las notas música. Sin embargo, la interpretación que en casos menos excepcionales precede, provoca o dictamina la recepción, es conceptual. Consiste de páginas que justifican, explican, valoran la obra.

Cuando la valoración no es proporcionada, la tradición corre el peligro de engordar como con comida chatarra. Un excesivo andamio crítico es indicativo de que el objeto estético apuntalado tiene poca significación.

«Soy de la opinión —escribe FURIÓ— de que a menudo se usan adjetivos demasiado solemnes y elogiosos para describir hechos y actos que básicamente son bromas o provocaciones en el mundo del arte, cuyo escaso mérito contrasta con el elevado número de páginas escritas que se les ha dedicado. Pienso, por ejemplo, en algunas de las bromas dadaístas de DUCHAMP, o bien en los actos provocativos de MANZONI (…). En general, creo que falta una visión más crítica sobre algunos artistas y obras de arte contemporáneo, en el que ciertas operaciones publicitarias y financieras y un culto excesivo a la novedad —que no siempre implica, ni mucho menos, calidad— han posibilitado que se presentaran como arte productos banales, y que se cualificase como «geniales» cosas que dudosamente resistirían la comparación con las grandes obras del pasado» (FURIÓ, V. 2000: 83-84).

Con su venenillo irónico y su estupenda prosa, SHERIDAN, G. 2002: 54) señaló recientemente este contraste entre la poca significación de algunos objetos del «arte no convencional» y la profusión de explicaciones que requiere. Todo un lenguaje nuevo para exponer que un monitor soporta una instalación, es decir, que en una tele se ve la imagen de una barra de mantequilla (presentada como obra de arte). Esta parafernalia conceptual que sirve como vehículo para acceder a la obra, contrasta con la inmediatez de lo bello que Borges intentó describir de esta manera: «El hecho estético es algo tan evidente, tan inmediato, tan indefinible como el amor, el sabor de la fruta, el agua. Sentimos la poesía como sentimos la cercanía de una mujer, o como sentimos una montaña o una bahía» (BORGES, J. L.1989: 258).

La provocación de DUCHAMP al exponer un mingitorio como obra de arte —burlándose de la figura del artista como rey Midas, de la solemnidad museográfica, del establishment de su tiempo— parece haber alcanzado un grado tal de malinterpretación (o sobreinterpretación) que se ha vuelto ella misma un establishment: la provocación institucionalizada (FURIÓ, V, 2000: 362-364). Se convirtió en un método, casi un academicismo de la provocación. «Cuando Lautréamont —escribe Sheridan— puso el paraguas y la máquina de coser en la mesa de disección, hace 150 años, no fue convencional; ahora, todo lo que lo imite, lo es». Aunque podríamos saltar de este razonamiento a la necesidad ineludible de superar las convenciones, el argumento es más sutil, pues, como apunta el mismo Sheridan, «lo convencional, en arte, no es desdeñable: Mozart nunca fue más libre que dentro de las restricciones de una sonata» (Guillermo SHERIDAN. *Loc. Cit)*

El problema surge cuando las restricciones, en vez de liberar, estancan: se repiten las fórmulas, deja de haber creación, sobreviene el academicismo. Aunque pueda seguir generando repugnancia, perplejidad o risa —casi siempre efímeras— la fórmula de la provocación tiene todos los síntomas de agotamiento. Hay críticos, marchantes, consejeros ¡y aun artistas! que no se han dado por enterados. Pero a pesar del papel determinante de estos agentes en la formación de la tradición artística, hay que contar con el ojo crítico del espectador; no se olvide que el método aristotélico tenía tres momentos: primero, qué opina la mayoría; segundo, qué opinan los expertos; tercero, qué opino yo.

- **Por otro lado,** La sociología del arte en el siglo XIX tiene todo su valor en la fomentación de las investigaciones de la historia del arte. Ideológicamente, este movimiento depende del determinismo biológico de *Durkheim* y del positivismo de *Augusto Comte*.

3.3.3.2 ESTÉTICA Y PSICOLOGÍA: LA ESTÉTICA EXPERIMENTAL

Este movimiento proviene de *G.T. Feahner* y de *Wilhelm Wundt*, para los que la ***estética experimental*** debe proceder por inducciones a partir de pruebas de *elección* y *evaluación*. (Para aportaciones más amplias de la estética sólo consiguieron descubrir obviedades)

3.3.3.3 ESTÉTICA Y PSICOANÁLISIS. ESTÉTICA Y PSIQUIATRÍA:

Los fundamentos teóricos de la unión del psicoanálisis con la estética procede de *Freud*, que tiende hacia una ***teoría de la sublimación***. Lo más curioso de esta propuesta es la reflexión sobre las relaciones entre el desorden psíquico e intuición estética.

3.3.3.4 ESTÉTICA Y ETNOLOGÍA:

Su punto de partida puede ser debido a los pasajes consagrados al arte oriental que *Hegel* dedica en la segunda parte de su estética. La ***etnoestética*** estudia civilizaciones en la que lo escrito no existe o ha desaparecido. Aquí, el nombre importante es *Thomas Munro* en EEUU, así *como Marcel Griaule, Michael Lerris y Jean Laude* en Francia.

3.3.3.5 ESTÉTICA Y LINGÜÍSTICA: BENEDETO CROCE, LA ESCUELA AMERICANA:

En resumen, proponen que el arte es ***símbolo***, y *no síntoma* (*Rudolf Carnal*), pero sin que su forma simbólica constituya un lenguaje. Al mismo tiempo, *Suzanne Langer* afirma que es el símbolo por sí mismo el que es experimentado en arte, y no en el que es el símbolo.; además, guiando las investigaciones a través del ***símbolo icónico*** por el que se transmite la información, introduce la gran problemática del arte actual: *la lectura de la obra de arte*.

3.3.3.6 ESTÉTICA Y PRODUCCIÓN:

Étienne Soriau (1892-1979) afirmó que el arte es ***instauración*** y que posee una cualidad ***skeuopetica*** (fabricadora). Para él, la actividad instauradora es de tipo existencial. Así, la obra de arte es manifestación brillante de verdad más allá de *"la mentira del arte"*. Este tema se trata en *"La instauración filosófica" (1938)*. Además, *Soriau* entra en la problemática de la ***estética comparada*** y de la ***correspondencia de las artes.***

3.3.4 ANÁLISIS CONCEPTUAL DE ESTÉTICA

La estética es la disciplina más joven, es la ciencia que estudia e investiga el origen sistemático del sentimiento puro y su manifestación, que es el arte, según asienta Kant en su Crítica del juicio. Se puede decir que es la ciencia cuyo objeto primordial es la reflexión sobre los problemas del arte. Es fundamental que por medio de la cultura se realicen los valores, ya que cada valor da paso a una rama cultural y consecuentemente, cada rama cultural encierra un valor.

El valor se comprende preguntando cuál es el fin que el hombre persigue, cuál es el propósito que lo anima en el inagotable esfuerzo de cada día, cuál es la meta que lo orienta en

la infinidad de actos que lleva a cabo en su vida cultural. La mejor respuesta parece ser la siguiente: el hombre realiza la cultura porque en ella conquista un fin que considera valioso, el valor mismo es lo que parece digno de conquista, no importa que reclame todo el titánico esfuerzo de la humanidad.

El valor se va transmitiendo de generación en generación; desde los tiempos más remotos en que la cultura consistía apenas en la habilidad para tallar una piedra o para hacer fuego, hasta la época actual, pletórica de manifestaciones grandiosas de cultura, el esfuerzo del hombre no ha dejado de dar fruto, ha tenido un motivo que perseguir. Cada uno de esos motivos recibe el nombre de valor, valor significa lo que s valioso, lo que vale en sí mismo, el valor es lo que sostiene algo que lo realizan y lo convierte en algo objetivo que cualquier hombre puede campar y apreciar.

El valor representa un elemento para cultivarse en la tarea de la existencia, que continuamente convierte la aspiración a plasmar, el valor, en la realidad del acto cultural. El valor es el contenido de la cultura, es el algo que el hombre busca, anhela y pretende conquistar en su tarea; aunque ésta deba ser infinita, el hombre sabe que rendirá su tributo a la tierra antes de conquistar el valor, pero sabe también que su esfuerzo será provechoso para la humanidad y que quizá lo que él no logró, será alcanzado más tarde.

Considerando los valores como el contenido de la cultura, cabe afirmar que la conquista del valor es la dimensión de la humanidad; el sentido del valor y su manera de medirlo es el problema que borda la filosofía. Según el mencionado autor, cada una de las ciencias que se han citado anteriormente posee una facultad espiritual que es la función que la determina, una forma de manifestación cultural y un valor realizado, así la facultad espiritual que caracteriza a la lógica es el pensamiento, se manifiesta culturalmente como ciencia y el valor que realiza es la verdad. La ética está caracterizada por la voluntad, tiene su forma de manifestación cultural como moral y su valor es el bien.

La estética se manifiesta como arte en la cultura su facultad es el sentimiento y su valor la belleza. Si la estética es la reflexión filosófica sobre el arte, uno de sus problemas será el valor que se contiene en su forma de manifestación cultural, y aunque un vario número de ciencias pueden ocuparse del arte, solo la estética analiza filosóficamente los valores que contienen en la obra de arte.

Entre la lógica y la ética, entre la ciencia del ser y la del deber ser, existe un vacío que la conciencia cultural exige llegar, hay una contradicción entre la naturaleza, donde la casualidad produce todo fenómeno natural, y la moralidad, en que la voluntad se encamina a producir el bien; este vacío, esta contradicción, es resuelta por la estética, porque en el arte la naturaleza se presenta como moralidad y la moralidad como si fuera naturaleza. En efecto, en el arte el ser presenta como deben ser, y el deber ser como siendo. Lo real de la lógica y lo ideal de la ética encuentran su fusión en el arte, puesto que sólo en el arte lo real, mediante el sentimiento, aparece como ideal y lo ideal como real. La estética mediante el sentimiento, que es facultad espiritual característica, se manifiesta como arte y realiza como valor fundamental la belleza.

De esta aseveración se deduce que el arte es una manifestación de la cultura estudiada por la estética, entonces la estética es la ciencia que se encarga de explicar filosóficamente el arte como manifestación de la cultura, pero el arte es además manifestación de belleza, puesto que es el valor que realiza; entonces, la estética se puede definir atendiendo a su forma de manifestación en la cultura, a su facultad espiritual y al valor que realiza, de la siguiente manera: la estética es la ciencia que se ocupa filosóficamente del arte, de sus manifestaciones y las experiencias del hombre en relación con el mismo.

3.3.4.1 ALGUNAS DEFINICIONES DE ESTÉTICA

- Disciplina tradicional de la filosofía que tiende a una reflexión general sobre el arte, en sus relaciones con la divinidad, con los valores de lo verdadero (ciencia) o del bien (la moral), con la armonía. Estudio de la sensibilidad (gr. aisthesis), estudio de lo bello. Sentido derivado: filosofía del arte.

- Disciplina científica (actualmente una disciplina autónoma) que tiende a delimitar de manera rigurosa el fenómeno de la práctica artística, de la creación y del goce de la obra de arte, en las diferentes civilizaciones y en las distintas épocas. La ciencia del arte de principios del SXX, en Alemania, es una primera tentativa para hacer pasar a la estética de un estado parafilosófico a un estatuto científico.

NOTA**:** el término estético fue empleado por primera vez por Alexander Gottlieb Baumgarten (1750-1758 en Aesthetica acromática)

3.3.5 VALORES ESTÉTICOS

Desde que los filósofos empezaron a ocuparse de la estética, surgió el problema, bastante arduo por cierto, de definir los valores estéticos; puesto que la estética tiende a crear un valor, es preciso, de decía, definir su o sus valores. Este punto es esencial y de gran trascendencia para la filosofía del arte; sin embargo, el intento de encontrar una definición que llene los requisitos de tal, es casi una de sus imposibilidades.

Para Ramos, "mientras que los valores en el arte se dan con plena evidencia a la intuición del artista o del contemplador, no sucede lo mismo cuando se trata de aprehenderlos racionalmente para determinar su esencia conceptual. Los valores estéticos muestran que su cualidad sensible es ilógica e irracional, quedan fuera de toda lógica y de toda razón".

El primer intento, fracasado, fue de Platón, quien al tratar de llevar la idea de la belleza como valor estética hacia el mundo inteligible, se encontró con que su sentido concreto se evaporó convirtiéndose en idea, una idea completamente vacía.

El valor belleza, fundamental en el arte, no es valor formal, sino un valor de contenido concreto, lo que es patente sólo con pensar que se da tal calificativo a un poema, una melodía o un cuadro, en realidad se trata de cosas diferentes aun cuando se les aplique el mismo adjetivo; lo que en estas cualidades aparece como esencial es precisamente lo que en cada caso las individualiza, no con rasgos comunes, de ahí la dificultad de definir la belleza y los demás valores estéticos.

Bajo el nombre de belleza ha dado el hombre en comprender toda la gama de valores estéticos, lo sublime, lo gracioso, lo trágico; enseguida, cierto valor estético concreto, como cuando se hace referencia a la belleza de la figura humana manifestada en pintura y escultura, por ejemplo.

Entonces, ¿cómo encontrar una unidad del valor estético? Parece que no hay otro camino para entender, no definir, los valores estéticos, que a partir de las reacciones emocionales que corresponden a los mismo valores.

Estas reacciones son individuales, subjetivas, pero están relacionadas con el objeto que nos parezca bello (o feo, trágico, gracioso, etc.). Los diferentes valores expresados en el arte corresponden entonces a intereses espirituales de un orden peculiar que encuentran su manifestación adecuada en la expresión artística; empero en la obre de arte no sólo se dan valores estéticos, se dan valores de muy diversa índole, de los que no se puede hacer abstracción al contemplar o juzgar la obra; así, hay expresiones artísticas cuya finalidad es moral, religiosa, política y aun de propaganda comercial que llevan en sí valores que no son puramente estéticos y no por eso puede disminuirse su valor estético. Entonces en la obra de arte existen, además de los valores estéticos, valores extraestéticos.

Raymond Stites considera que en la obra de arte existen valores formales, valores de asociación y valores utilitarios.

3.3.5.1 VALORES FORMALES

Los valores formales son los valores estéticos y son propios de la obra de arte (recuérdese que el arte no sólo expresa lo bello); estos valores hablan a la sensibilidad del hombre, son los que provocan en el contemplador la emoción estética, ya que tienden a despertar la sensibilidad humana y a producir experiencias estéticas, haciendo caso omiso de cualquier otro tipo de mensaje.

3.3.5.2 VALORES DE ASOCIACIÓN

Los valores de asociación, que son como los utilitarios extraestéticos, constituyen el aspecto ideático del arte, pueden expresar los mitos, ideales o sueños de cada raza, pero no como los valores estéticos; tienen la peculiaridad de transmitir a través de la obra pensamientos, opiniones e ideas ajenos a los valores estéticos, así como estimular emociones que puedan se consideradas de valor social.

3.3.5.3 VALORES UTILITARIOS

Los valores utilitarios constituyen el aspecto práctico de la obra; los de asociación, precisamente por asociación de ideas, buscan la afloración de ideas no estéticas; los utilitarios se dirigen a la inteligencia práctica, incluso a la comercialización de la obra.

La paradoja del arte consiste en el hecho de que la obra de arte reúne las dos modalidades más contradictorias de la vida: pensamiento y sentimiento, abarcando sus valores; los valores estéticos, formales, resultan de conflicto y final conjunción de estos elementos en el alma del artista, irreductibles generalmente, sólo reconciliables en el arte

No es posible, al contemplar la obra de arte, disociar estos valores y atender solamente a los valores formales, puesto que en toda obra de arte aun en mínima parte existen valores de asociación y utilitarios; así las más elevadas manifestaciones de arte serán aquellas en que los valores de asociación y utilitarios representen el papel más pequeño.

En realidad los valores estéticos son una constelación de valores que se conjugan en la obra de arte como una unidad indisoluble y que produce en el espectador una impresión emotiva, unitaria también.

3.3.6 LAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS

Por sus raíces griegas la palabra categorías significa afirmar o predicar algo de algo. A lo largo de la historia de la filosofía diferentes pensadores la han empleado, queriendo significar con ella la atribución de un predicado a un sujeto.

Aristóteles empleó el término categoría para los "predicamentos atribuidos al ser", postura aceptada por la filosofía escolástica, que quiere indicar que la palabra categorías enseña la objetividad de las cosas, qué son y cómo son.

En Kan se perfila un concepto diferente, las categorías pierden su objetividad y pasan a ser "formas a priori" del conocimiento, que responden a las funciones esenciales del pensamiento discursivo.

Para Hartman "las categorías son aquellos fundamentos por los cuales un ente es lo que es, pero el fundamento no es el ser en sí, el ser en sí lo es por su relación o correlato". Parece significar que aunque las categorías explican el ser de algo, no necesariamente deben ser semejantes al ente al que se refieren.

Ahora bien, las categorías constituyen la actividad ordenadora y reguladora del pensamiento partiendo de la realidad pero implican la unidad con el objeto.

Las categorías son leyes de la realidad, ésta incide en la de los objetos cognoscible, no son como sostuvieron Aristóteles y Kan, producto exclusivo de la inteligencia; su naturaleza es compleja: las categorías implícitas en la realidad de los objetos se han de convertir en explícitas mediante la actividad del sujeto cognoscente. Wind sostiene que el pensamiento ejercita sus funciones lógicas y de ellas al contacto con la experiencia surgen los principios, sin que esto signifique que se suprima el carácter a priori de las leyes del pensamiento.

Entonces las categorías constituyen una unidad que engloba lo objetivo y lo subjetivo, lo que un objeto es y cómo lo es, no es un elemento aislado que por sí mismo signifique algo, debe encontrar su correlato en el espíritu mismo del hombre. No corresponden las categorías a alguno de los dos aspectos solamente, representan una dualidad, son lo que son, pero se dan en el hombre y provocan ciertas reacciones. Según Farré, la base de las categorías estéticas está formada por tres ordenamientos: objetivo, artístico y emotivo, conciliando el objeto (obra de arte) con el sujeto (contemplador) mediante el elemento emotivo

Aunque se dice que se puede expresar en el arte lo elegante, lo bonito, lo grandioso, etc., pueden considerarse válidamente como categorías estéticas lo bello y lo feo, lo sublime y lo grotesco, lo gracioso y lo ridículo, lo trágico y lo cómico.

La vida entera, con sus momentos dolorosos, cómicos o grotescos, es susceptible de trasladarse al arte; todas las cosas, por triviales o vulgares que sean, pueden ser sus motivos, pues gracias al sentimiento del artista, esas cosas triviales, rostros vulgares, actitudes cómicos o grotescas, momentos trágicos o dolorosos sufren un proceso de sublimación y son presentados al contemplador como una obra de arte. Cuando el artista ha plasmado estos valores, las obras no resultan feas, cursis o grotescas, sino que son la expresión de lo feo, lo grotesco y lo ridículo, es decir, se expresan valores diferentes a la belleza pero que también tienen cabida en el arte, han sido captados por la sensibilidad de un artista y cuando son cabalmente expresados, tienen tanto valor estético como cuando se plasma la belleza.

Muchos filósofos coinciden en que la máxima aspiración del artista es crear la belleza, pero en cada momento histórico, en cada pueblo y aun en cada hombre existe un diferente credo estético, es decir, una manera diferente de sentir y expresar la belleza.

3.3.6.1 LA BELLEZA Y LA FEALDAD

Desde tiempos remotos el hombre intentó definir la belleza, la mayor parte de los pueblos antiguos la identificaron con la verdad o la bondad. Para Platón la belleza era algo de origen divino que inspiraba amor. Plotino la consideró como algo inmaterial unido al "ser puro"; para Longino lo bello se convierte en sinónimo de lo sublime; Waldo definió la belleza como el momento de transición en el cual una forma parece hallarse en trance de fluir a otras formas.

Agustín de Hipona, para quien la belleza consistía en la armonía, elaboró una teoría: existen dos tipos universales de belleza, una basado en los valores materiales y la otra sobre valores de asociación, ésta última estriba en el objeto, íntimamente unida con los símbolos que pueden adornarlo: "Un estilete de hierro hace tornado útil porque con él podemos escribir, ésta es su propia e individual belleza, pero por cuanto nos puede proporcionar un goce estético constituye está una parte de la belleza divina".

Tomás de Aquino expuso la belleza en tres sentidos: primero, el objeto debe ser algo perfecto, circunstancia que lo convierte en un trasunto de la belleza celeste; segundo, el atributo de la belleza se refiere a las proporciones de las partes que constituyen la obra de arte, y tercero, debe existir una mística correspondencia entre el objeto y la "divina luz".

Odón consideró la belleza como "un presentimiento del cielo"; para Leibniz, la belleza consistía en la perfección. Hume decía que no era cualidad de las cosas, sino del espíritu que

las contempla. Baumgarten la sintió como un reflejo de la belleza divina que es la perfecta; para Kant, es un juicio humano. Hegel, por lo contrario, afirmó que siendo la consonancia del espíritu y la forma, resultaba una perfección y una excelencia. Diderot, para quien la belleza es la vida, sostuvo que la vida entera es bella.

Podrían seguirse citando definiciones de todos los tiempos, en general la mayor parte de los filósofos coinciden que es algo relativo al espíritu, salvo Voltaire, que con un criterio materialista la considera como una apreciación de los sentidos: "Para el sapo no hay nada más bello que su sapa".

¿Qué es entonces la belleza?

Harto difícil, cuando no imposible, resulta tratar siquiera de definir la belleza. En realidad, pretender dar una definición de la belleza es, como dice Eugenio Carrir, "pedir el significado de un nombre". Sin, por ejemplo, se pregunta que cosa es lo bello y se responde que lo que proporciona determinado placer a la vista, al oído o, de manera más material, al tacto, sería necesario añadir qué clase de placer proporciona, y naturalmente no podría explicarse con claridad. Querer definir lo bello es como querer definir un color; cuando se pregunta qué es lo que quiere decir azul, según Carrir a nadie se le ocurriría responder: "azul es un movimiento cerebral originado por la estimulación de los nervios ópticos ante determinada vibración de la luz", más bien se busca un punto de referencia, y señalando una flor, unos ojos o el firmamento, se contesta: "eso es azul".

¿Lo útil es lo bello? No, lo bello es en cierto modo útil y deleitoso, pero el objeto útil y deleitoso no siempre es bello: los manjares más exquisitos, los aromas más delicados son útiles y deleitan, pero de ninguna manera pueden llamarse bellos. ¿Lo bello es lo agradable? Tampoco; aunque por lo regular lo bello es agradable, hay infinidad de cosas agradables que distan mucho de ser bellas: una buena digestión, un sueño reparador son agradables, pero de ninguna manera bellos.

Por otra parte, a ciertas cualidades se les califica como algo bello, la virtud, la bondad o la verdad, también al alma humana se le da tal calificativo, a algún gesto generoso se le estima como tal. Se habla de la belleza en las flores, en las mañanas, en el mar, de la misma manera que se considera bello un poema, una sonata o una catedral.

La reacción del hombre frente a ciertos actos, cualidades o sentimientos, frente a la naturaleza y frente al arte, es emotiva; sin embargo, pese a la emoción que se siente no pueden definirse los sentimientos ni la belleza que todo ello encierra. Esto quiere decir que la esencia de la belleza, su contenido, es desconocido, la belleza entonces es algo indefinible; sin embargo, si hay muchas coas, fenómenos naturales, obras de arte, actos humanos que parecen bellos; ¿no será que existe una cualidad común a todo esto, que aunque no se haya pensado en ello, se convierte en bellas? Debe existir, puesto que si no es posible definir la belleza porque su esencia es desconocida, puede definirse de acuerdo con el efecto capital que produce. Según esto, la belleza será una cualidad común a todas estas cosas que se han mencionado y que produce con su contemplación un sentimiento puro.

Esa cualidad común a todo lo bello, que produce sentimientos puros, Carrit la llama "significación o sentido" y es algo que poseen las obras de arte, la naturaleza y aun los actos y cualidades y que es lo que permite llamar bella a la verdad, a una obra de arte o a un fenómeno natural.

Cuando no se trata del arte, este sentido o significación se comunica comúnmente con una mirada, una sonrisa y hasta con una cosa tan trivial como un apretón de manos.

En el arte este sentido o significación es el algo que poseen profundamente las obras de arte y que se nos comunica, es lo que el artista quiso expresar y expresó en su obra. Pero aún hay más, entre las cosas que despiertan imágenes sensibles, sólo serán bellas aquellas

cuya significación o sentido sea natural o inmediato en ellas, de ninguna manera convencional. Un poema es bello porque es significante, porque evoca de manera natural imágenes sensibles; un experimento científico sólo podrá llamarse bello de forma convencional.

Si la belleza es siempre significativa, resulta que esta cualidad de significación no es en absoluto una cualidad propia de los objetos, las cosas no significan anda en sí mismas, con ellas significamos o bien leemos en ellas un significado. Se capta la belleza en la naturaleza o en el arte según el significado o sentido que tenga lo bello, es entonces lo que agrada por la significación o sentido que tenga individualmente. Las cosas sensibles despiertan en el alma recuerdos adormecidos, que son lo que Platón llamó reminiscencias.La apreciación de la belleza resulta subjetiva, ello se demuestra al decir que las cosas en sí no son bellas, sino que lo parecen por lo que significan o por las imágenes que al contemplarlas se evocan. De conformidad con todo lo expuesto a la pregunta inicial qué es lo bello, Carrit opina que la mejor respuesta parece ser: "Una cosa es bella cuando es una cosa sensible, que agrada por la significación o sentido que tiene para nosotros", debiendo ser naturales o inmediatas en el objeto estas cualidades.

Contribuyen a considerar lo bello cualidades secundarias: forma, color, sonido, proporcíón, etc., las cualidades del sujeto: cultura, temperamento, imaginación y aun su estado de ánimo. La belleza es expresión de la emoción y como tal nunca penetra a través del gusto, el tacto o el olfato; se percibe por medio de la vista, llega a través de la forma de las cosas, su gracia y su primero que combinados armónicamente hacen que parezca bello un objeto. Con la vista se percibe la belleza en la pintura, escultura y arquitectura; con el oído se percibe la cadencia, el ritmo, la dulzura, la combinación armónica de estos elementos constituye la música y la poesía. Con la vista y el oído se percibe la belleza de las artes complejas: danza, teatro y ópera.

El mensaje que el artista escribió con lenguaje artístico en su obra y que quedó plasmado en ella, ese es el significado, y se trasmite porque todo ser humano, salvo ceguera estética, la cual por fortuna es rara, puede percibir la belleza. Este sentido o significación se palpa más claramente en las artes literarias, pero igual aparece en las demás bellas artes.

Cuando se trata de la naturaleza, es muy difícil hacer su sentido definido; sin embargo, la convicción de que lo posee es tan rotunda que los teólogos no han vacilado en afirmar que la naturaleza es el arte de Dios. Hay fenómenos naturales que han cobrado una significación, pudiera decirse universal, desde tiempos remotos: un mar tempestuoso parece símbolo de cólera; el viento huracanado, de impetuosidad; una mañana llena de sol se califica de alegre; se dice que hay juventud en los botones de las rosas, nadie se ha fijado ese carácter expresivo, pero así se han considerado.

La belleza en la naturaleza tiene la propiedad de excitar los sentimientos más puros del alma: la serenidad de un valle silencioso, la grandeza del cielo estrellado, lo inconmensurable del mar tienen efecto conmovedor en el alma por su significación y sentido. La contemplación del arte en cualquiera de sus formas provoca en lo más íntimo del ser humano una emoción indefinible. Así sucede siempre al contemplar lo bello donde quiera que se encuentre; se percibe, emociona, eleva los sentimientos aunque no pueda explicarse el porqué.

Si la característica más sobresaliente de las cosas bellas es su significación, cabe hacer notar que esta cualidad no es exclusiva de lo bello; las fórmulas físicas, químicas y matemáticas son símbolos significantes, pero no son bellos ni sugieren imágenes bellas, entonces resulta que para llamar bellas a las cosas, éstas deben ser, ante todo, significantes por su carácter sensible o por las imágenes sensibles que despiertan al contemplarlas.

Justino Fernández dice que todos los hombres, por serlo, están necesitados de algo, necesitan hacerse un mundo habitable, humano, necesitan de la belleza.

Según Emmanuel Kant, "la belleza artística no consiste en representar una cosa bella, sino en la bella representación de una cosa".

Como antítesis de la belleza se encuentra la fealdad, si bien ha existido siempre, fue Ulrico de Engelbert el primero en reflexionar acerca de la naturaleza de lo feo y lo grotesco. Inicialmente se le consideró como la ausencia de belleza, como algo carente de proporción y armonía, incluso hasta muy avanzado el Renacimiento se pensó que el propósito de la existencia de lo feo y lo grotesco era inducir por razón de contraste, a una más clara percepción de la belleza.

Este concepto ha variado y aunque se ha llegado a afirmar que ala fealdad le son necesarios la proporción y el orden, actualmente se considera la fealdad no como un contraste solamente, pues aun opuesta a la belleza constituye una categoría estética tan susceptible de expresarse en el arte como lo bello. Siguiente a Farré se diría que el vaho de lo feo exige también consideración estética.

La fealdad penetra en el arte con todo derecho y los artistas no la esquivan. Sio en el arte sólo se había dado cabida a la belleza, esos seres dotados de infinita sensibilidad que son los artistas miraron sinceramente la vida, sin ocultar sus aspectos desoladores y sus miserias y representaron en sus obras la fealdad con tanto vigor como la belleza.

Puesto que la vida se encuentra plena de contenidos emotivos, el mundo de la sensibilidad que recoge el arte comprende la fealdad, lo desagradable, lo despreciable. Ciertas pinturas parecen discordantes respecto al concepto clásico y equilibrado del arte, algunas obras escultóricas se exhiben con aparente desproporción que choca al gusto tradicional, hay composiciones musicales que se antojan estridentes a un oído acostumbrado a la música conservadora, la representación de tipos degenerados, incluir palabras fuertes y duras en una novela o una obra teatral puede resultar intolerable para quien carezca del sentido dramático que verdaderamente posee la vida; sin embargo, estas obras que no son la expresión de la belleza, pueden encerrar un genuino contenido de gran valor estético.

Por eso algunos autores para evitar confusiones y no caer en la paradoja de considerar que hay fealdades bellas, en vez de hablar de que el arte es la representación de la belleza, lo consideran como la expresión de valores estéticos, incluyendo toda la gama de contenidos que puedan ser volcados en una obra de arte.

Hay cosas por las que se siente desagrado, repulsión, que se rechazan en la vida diaria: un cuerpo mutilado o contrahecho, una riña, un asesinato, la miseria moral del hombre, los horrores de la guerra, y que producen sensaciones desagradables; sin embargo el arte repara en ello, el artista capta esa cruda realidad que se convierte en un motivo de inspiración y el hecho de ser vertida fielmente de acuerdo con el propósito del artista, le concede un innegable valor a sus obras, las convierte en ocasiones en obras maestras, ya que el artista transfigura todo lo desagradable de la vida diaria en lo que es expresivo en el arte.

Es difícil comprender la actitud de un avaro, mas no hay duda que la descripción de Shakespeare en El mercader de Venecia fue perfectamente realizada, puede penetrarse en su personaje del avaro y hasta quizá entenderlo, lo que en la realidad no es posible.

Quien entienda el arte como un reflejo de sensaciones placenteras no podrá concebir una obra de arte que represente otra cosa diferente de la belleza, la proporción o la armonía. La obra que expresa la fealdad como valor contrario a lo bello puede provocar una emoción intensa, aunque no placentera; precisamente el provocar esa emoción es la intención de la obra, si la intuición y la expresión se lograron en forma correcta, la obra estéticamente tiene tanto valor como cuando realiza la belleza, porque expresa la emoción que ha inspirado. Su valor intrínseco puede ser mayor o menor, según determinadas condiciones, pero en todo caso lograr la expresión de la fealdad depende de la fidelidad con que sea volcada en la forma y

cómo se logre trasmitir el contenido de la intuición misma, es por esto que un cuadro que expresa lo deforme tiene valor estético si el deseo del artista fue expresar dicha deformidad. Un dibujo hecho con unos cuantos trazos es estéticamente valioso cuando a pesar de su simplicidad o precisamente por ella, tiene gran poder sugestivo; una obra musical es valiosa por sus distorsiones

Es cierto que la reacción frente a la belleza (o a lo sublime o lo gracioso) es diversa a la que se experimenta cuando se contempla en el arte la fealdad, lo vulgar o lo grotesco; la belleza inunda el alma de armonía, de paz, es, dice Hegel, como si el hombre se acercara a lo divino; el efecto que causa la fealdad es deprimente. Lo feo representa para Farré lo que el error y la mentira con relación a la verdad, lo que el vicio en relación con la virtud; según el propio autor, ¡qué mundo de profunda desolación se expresa en la fealdad y la miseria de la vida humana y sin embargo, qué valiosas son tales obras aunque no sean la expresión de la belleza!

3.3.6.2 LO SUBLIME Y LO GROTESCO

Sublime equivale a una elevación extraordinaria, a excelsitud. Lo sublime es un grado más alto que lo bello, se origina en un predominio de la majestad, de la magnificencia, denota grandeza incomparable. Equivale a una belleza de tal fuerza y magnitud, que no halla una manera adecuada de expresarse; engendra un sentimiento de asombro, de perturbación que revela un choque violento entre una fuerza que intenta manifestarse y una forma que no alcanza a contenerla.

En lo sublime el hombre contempla al infinito, que no puede representarse de modo sensible más que mediante el arte, por ello se ha llegado a decir que lo sublime es creación del espíritu humano.

En lo sublime predomina la grandeza sobre la armonía, su manifestación en la vida humana se encuentra en la abnegación, el sacrificio, el heroísmo, el martirio, la lucha entre las pasiones y el deber, el triunfo de los sentimientos sobre el egoísmo, la ofrenda de la vida en aras de un ideal. Son sublimes el espacio celeste, la inmensidad del océano; es sublime la actitud de

Sócrates apurando la cicuta fiel a sus ideales, el sacrifico de un niño que envuelto en su bandera se arrojó al vacío, la actitud de la mujer del pueblo que amamanta a su hijo; personifican lo sublime el Hombre clavado en la cruz, la madre que contempla dolorosamente angustiada a su hijo muerto. En lo sublime se realiza la conjunción de lo divino, lo bueno y lo bello.

Para que exista la emoción de lo sublime se debe experimentar un sentimiento derivado de la grandeza y que sobrepase prodigiosamente lo humano. Lo sublime precisa una magnitud cuyos límites, si los tiene, escapan a la comprensión humana; en lo sublime el hombre siente que existe algo más grandioso, superior a él. Y así como en el arte se expresa la fealdad, se expresa también la sublimidad, sólo en el arte puede ser expresado de manera palpable lo sublime; si el artista no hubiese dado forma sensible a ciertos momentos que quedan fuera del alcanza humano, no atinaríamos a representarnos lo sublime.

Ante la belleza el hombre se funde en su contemplación, está como perdido en la obra de arte que la expresa; en presencia de lo sublime siente su pequeñez, se sobrecoge, aunque al mismo tiempo experimenta la elevación de su espíritu. Por representar algo inalcanzable para el hombre, despierta una peculiar emoción estética, una mezcla de pez, euforia, dolor y angustia, como una feliz y dolorosa sensación que embarga al alma y la enriquece.
Si el fin del arte es conmover y se logra con la expresión de lo bello y lo sublime, ¿por qué el arte se ocupa de lo grotesco?

En Holanda, en el siglo XVII surgió un grupo de artista que usaron en sus cuadros los motivos más vulgares y groseros que pudieran existir, entre ellos Hals y Rembrandt, cuya pintura es realista; pintaron gente del pueblo tal como la veían en las calles de los barrios bajos, los mercados y las tabernas, no retrocedieron ante las figuras más vulgares: gruesos comercientes, tabernos barrigudos, bebedores de cara abotagada, mujeres astrosas; Hals pintó incluso una mujer idiota, creando una magnifica obra que pone al hombre en contacto con otro hombre en su nivel más bajo, casi de animalidad.

Rembrandt sintió la necesidad de pintar no la apariencia exterior de los hombres, sino sus características psicológicas, esta tendencia fue seguida por infinidad de artistas. Y así nació la expresión de lo grotesco en el arte, porque su origen se encuentra en la vida misma, porque enseña a comprenderla elevando sus miserias a una más noble expresión, resaltando y afirmando con ello los valores humanos.

En la representación de lo grotesco no se podrá jamás vislumbrar el menor destello de belleza, como en la obra de Orozco, que aunque objetivamente carece de ella, es significativa y por ende puede calificársele de bella; lo grotesco es la realidad enaltecida por el arte, la obra tiene valor estética no por lo que en sí representa sino por la fidelidad con que el artista plasmó las figuras grotescas, porque la vida vulgar y grosera en ocasiones puede ser purificada por medio del arte.

La sublimidad, lo mismo que la belleza, cabe en todas las bellas artes; lo grotesco sólo en la pintura, escultura y teatro.

3.3.6.3 LO GRACIOSO Y LO RIDÍCULO

Farré define la gracia como el movimiento que se agita alrededor de lo bello. Tal parece que el arte pudiera desentenderse de la gracia y prescindir de ella, porque puede pensarse que es un simple derivado de la belleza; sin embargo, es tan maravilloso su encanto que aunque está ligada a la belleza, cobra autonomía, logra independizarse y constituirse en categoría estética.

Al hablar de lo gracioso no debe pensarse en el significado que comúnmente tiene este vocablo, para el arte lo gracioso no es la expresión de algo chistoso, esto pertenece a lo cómico; la gracia de que se ocupa el arte implica movimiento, es precisamente el movimiento la esencia de esta categoría, sin su presencia la gracia estaría ausente. Pero este movimiento tiene características especiales, si fuera un movimiento pesado, brusco o mecánico, resultaría cómo, grotesco, ridículo; debe ser un movimiento fácil, alado, sin esfuerzo aparente; debe implicar que lo espiritual y lo corporal se entregan libre y espontáneamente a sus manifestaciones, lo gracioso es contrario a todo lo que sea afectado o rígido.

Lo gracioso puede elevarse hasta lo sublime (aunque lo sublime jamás descenderá a lo gracioso) y cuando pierde su armonía puede degenerar en la cursilería. Puede acompañar a la belleza, de hecho es siempre así, pero es una categoría estética con vida propia; sus principales cualidades son la libertad, la espontaneidad y la espiritualidad, cuya ausencia provocaría la ridiculez.

Para el crítico y e poeta inglés Alejandro Pope, la gracia es "una cualidad estética distinga, un don o regalo de la naturaleza, o quizá libertad hecho naturaleza, es diferente a la belleza, desafía el análisis y apela más al corazón que a la cabeza, es especialmente la señal del genio".

La gracia no es estrictamente posible sino en los límites y medida donde el esfuerzo no puede aparecer, es el símbolo sensible de la vitalidad que florece en los movimiento y actitudes del cuerpo, parece desconocer normas y obstáculos, surge espontáneamente, ágil e

inesperada, pero no ascendería a categoría estética si además de lo corporal no existiera lo espiritual: espíritu y materia son una feliz conjunción, realizan la gracia.

Por extensión, según Challayè el término gracioso puede aplicarse también al reposo. Hay actitudes fáciles y graciosas que han sido tema para pinturas sobre todo: niños, especialmente, que de por sí representan la gracia, que es inmortalizada por el pincel de algunos artistas como Berta Morisot y María Cassatt que expresan la ternura y la gracia de la niñez.

Si las categoría estéticas no son entre sí absolutamente independientes, la gracia resulta lógico complemento de la belleza, sin la gracia lo bello resultaría insípido, es la gracia la que le da el toque mágico, no hay belleza sino para el alma impregnada de la gracia que emana de una actitud, cuya intención y sentido revela; por algo Leonardo da Vinci consideró que la belleza es la gracia fijada.

Lo que está falto de gracia es de mal gusto, cursi, es ridículo.

¿Puede expresarse lo ridículo en el arte? Ha quedado dicho que la sensibilidad del artista intuye en todos los aspectos de la vida lo que es susceptible de expresión artística, y la ridiculez no es una excepción. Sin embargo, esta categoría estética debe entenderse en relación con el momento histórico en que se vive, pues así como cada época y cada pueblo tienen su ideal de belleza, tienen así mismo su concepto de lo cursi.

Lo ridículo es una categoría que puede expresarse de dos maneras: o bien el artista capta la ridiculez propia de una persona o una época en una obra de arte, en cuyo caso transforma lo chocante de la actitud, las situaciones o las costumbres, y cifra el valor de su obra en el equilibrio, la armonía, los colores, los juegos de luz; o bien tiende a exagerar mordazmente, no con el propósito, como en lo cómico, de provocar risa alegre, sino expresando de tal modo ciertas características de personas o situaciones que resulten ridículas, en este caso es indudable que el artista con un espíritu satírico quiere mostrar en toda su verdad la degradación humana.

Es preciso recordar que no porque se expresa la cursilería, la obra resulte ridícula, sino que es una obra de arte que representa la ridiculez y que por expresarla en forma adecuada, tiene tanto valor estético como cuando expresa la belleza o los demás valores estéticos mencionados.

El pintor español Francisco de Goya retrató a la nobleza de su tiempo con actitudes, peinados y vestidos que a nuestro gusto estético parecerían ridículos; pero no es eso lo que debe juzgarse, sino el extraordinario equilibrio que logra aun en grupos numerosos, lo fielmente que captó y pintó las expresiones de los rostros, y desde luego el uso magistral de la técnica.

Nuestro muralista Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública en México conscientemente pintó, llevando al extremo, la ridiculez de la sociedad porfiriana, y José Clemente Orozco en el Palacio de Gobierno de la ciudad de Guadalajara, en el panel que ha sido llama El circo político, no desdeñó ridiculizar las dictaduras europeas, vistiendo de payasos a quienes las profesaban.

3.3.6.4 LO TRÁGICO Y LO CÓMICO

Mientras que el sentimiento estético se mantiene plácido en lo bello, llega a la excelsitud con lo sublime y al gozo con la gracia; y con lo feo, lo grotesco y lo ridículo se identifica con lo que tiene de desagradable la vida misma, la realidad humana es su aspecto doloroso "punza agudamente, dice Farré, por introducir en el alma su afilado aguijón". El hombre se empeña afanosamente por afirmar su personalidad ante un destino que cree inmutable, se enfrenta a las fuerzas ineludibles de la naturaleza que sustraen sus propios

valores y lo entregan a la adversidad, pero en medio del dolor que le produce la conciencia de su finitud e impotencia ante la muerte, en medio de sus debilidades se yergue valerosamente y se enfrenta al destino. He aquí la tragedia.

Lo trágico es la tensión existente en la conciencia como resultado de dos alternativas que tienen vida autónoma e independiente y omnipotencia; el hombre sabe que tiene que optar por una, aunque sabe también que le acarreará una existencia trágica o bien la muerte. Lo trágico es la categoría estética que mejor expresa la esencial condición del hombre y lo enseña a conocerse en el despliegue de pasiones que describen tanto su grandeza como su mezquindad.

Hegel afirma que lo trágico está constituido por tres elementos: conflicto, sufrimiento y un fin desdichado; aunque este último no es necesario, sí existen en la tragedia los dos primeros elementos, antinomia a que se ve sometido el hombre, y un intenso dolor resultado de las frustraciones provenientes de la incapacidad humana para relizarse íntegramente.

Lo trágico va unido a la desolación y la muerte, pero también es producido por la lucha del hombre consigo mismo para decidir el camino que ha de seguir; lo trágico trata de responder simbólicamente al enigma de la vida, el hombre lleva en sí mismo sus dolorosos problemas y en el arte expresa mediante lo trágico aquello que no puede formular de otra manera. El arte enfoca el problema de la realidad por diferentes caminos, intenta penetrar en la realidad de la vida humana, en la realidad de las relaciones entre el hombre y el mundo y sus eternas dificultades, y lo logra en la tragedia.

Lo trágico es una categoría que por el dolor acerca a lo humano, pero conserva todavía una gran dosis de elevación propia de lo sublime. En lo auténticamente trágico nunca falta la dignidad, jamás se renuncia a la grandeza, es inseparable de la sublimidad, si se alejara de ellas llegaría hasta el extremo opuesto, resultaría cómico.

A través de la tragedia, según Aristóteles, se podría llegar a la catarsis, es decir, la purificación mediante emociones que impactan.

Lo trágico ha sido expresado en el arte por infinidad de artistas: Miguel Angel en la Piedad, Goya en El fusilamiento, Picasso en Guernica, para no citar sino a unos cuantos, y en nuestro medio artístico: Clemento Orozco en los murales del Hospicio Cabañas, Gabriel Flores en su cuadro La guerra y la paz, ambos en Guadalajara; Amado Nervo en La raza de bronce y Mariano Azuela en Los de abajo.

Si lo trágico produce dolor, lo cómico tiende a suscitar risa, a divertir; en todos los tiempos, sin dejar de ser ridiculizante ha sido formidable arma de combate. Lo cómico resulta del aspecto trágico de la vida contemplado desde un punto de vista jocoso. La comicidad ha surgido del instinto de imitación natural en el hombre, de su genio mímico espontáneo y universal, de su necesidad de alegre expansión, de su inclinación a burlarse de los defectos e imperfecciones de los demás. Produce, en opinión del sociólogo Mendiete y Núñez, una especie de catarsis social.

El artista cuando expresa comicidad está alerta a todo lo que la vida tiene de limitado, insignificante o discordante y lo transforma por virtud del arte en algo humorístico, cómico, capaz de provocar la risa en forma espontánea.

Lo cómico se expresa a través de todas las artes: pintura, escultura, literatura, danza, teatro y música sobre todo cuando va acompañada de letra a propósito; pero por su propia naturaleza, donde ha encontrado su mejor expresión es en el dibujo.

En Grecia se hizo resaltar lo cómico en la escultura exagerando rasgos de personajes conocidos. En la pintura, Daumier y Orozco lo expresaron magistralmente; en la literatura, en

su soneto A una naruz Francisco de Quevedo resaltó brulescamente lo desproporcionado de una nariz, precisamente. En el teatro, lo cómico pertenece al género llamado astracán; en la danza podría mencionarse la danza michoacana de Los viejitos; en la música, la parodia.

Brota la comicidad en todas partes y siempre bajo aspectos sumamente similares, consiste en la exageración de ciertos rasgos físicos, defectos, aspectos morales, actitudes de una persona o bien, las costumbres de una época o un pueblo realizados con una intención satírica y hasta cruel.

La comicidad se encuentra desde Grecia, donde músicos ambulantes, danzarinas callejeras, adivinos y agoreros provocaban la risa de los espectadores con las imitaciones que hacían de ciertos personajes; en Roma, los payasos divertían con sus discursos burlescos.

En la Edad Media y aun después, los cómicos son los bufones que divierte caricaturizando a sus amos. En la India, China y Japón, la caricatura se manifestó a través de mímica exagerada.

La comicidad se expresa en la caricatura, que encuentra sus características esenciales a finales del siglo XVIII y se perfecciona con el desarrollo de las artes gráficas; tiende, como se ha dicho, a representar clases sociales, sobre todo políticos, símbolos, costumbres, épocas o pueblos y su éxito radica, paradójicamente, en el parecido extraordinario que se logra con el modelo a pesar de la exageración de sus características; lleva propósitos de crítica festiva, aunque en ocasiones ha llegado a ser sumamente mordaz; su contemplación provoca invariablemente la risa.

El sociólogo citado considera que la caricatura de carácter no político "constituye un verdadero archivo de documentos sociológicos de valor inapreciable, porque contribuye a esclarecer la historia social de diversos países en las diferentes épocas de su vida".

La expresión de lo trágico provoca una dolorosa emoción, la expresión de lo cómico produce una gozosa reacción; en ambos casos el arte cumple su objetivo: mostrar la vida en todos sus aspectos.

3.7 A MANERA DE REPASO entoces, ¿QUÉ ES EL ARTE?

Si la estética constituye una reflexión filosófica sobre el arte, ¿qué es el arte? Resulta sumamente difícil definir el arte, y no por falta de elementos, sino porque cada filósofo, cada historiador de arte y aun infinidad de artistas lo han definido de muy diversas maneras. He aquí algunas de las múltiples definiciones que se han dado:

- Platón consideró el arte como un idioma que todos los hombres pueden entender. Arte, dice Emilio Zolá, es naturaleza a través de un temperamento.

- Para Hegel, el arte es la conjunción del espíritu y la forma, de lo finito en lo infinito, de lo real y lo ideal, de lo subjetivo y lo objetivo.

- León Tolstoi considera que evocar un sentimiento experimentado y luego por medio de líneas, colores, movimientos, sonidos o palabras transmitirlo a los demás, constituye el arte.

- Según el escultor Augusto Rodin, el arte es la contemplación, el placer reservado al espíritu, que penetra en el naturaleza y adivina en ella el alma de que él mismo está animado, es la sublime misión del hombre, puesto que consiste en un empeño de la inteligencia por comprender y hacer comprender el mundo.

Arte es intuición pura, afirma Benedetto Crece.

Lo que nos hace conocer las maravillosas versiones de un mismo pensamiento en los diversos lenguajes de la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y la poesía es el arte dice Ralph Waldo Emerson.

El historiador de arte Stites define el arte como una expresión de la naturaleza humana en composiciones llenas de significación que tienden a inducir sentimientos nobles por lo bello, lo dinámico y lo sublime.

El pintor contemporáneo Alfonso Michel considera que el arte es la respuesta del hombre a la presencia devoradora del tiempo y la muerte.

Para Corrales Ayala, el arte es plasmar el artista su angustia para la posteridad en su creación artística, es el grito de la soledad, el anhelo del artista que zaherido por el silencio y la desesperanza sacude con furia la grama interior de sus sentimientos y entrega al mundo sus joyas más preciadas.

De acuerdo con Adolfo Sánchez Vázquez, el arte es una forma de praxis que igual que el trabajo humano, transforma la materia que se imprime en una forma dada, exigida no ya por una necesidad práctico-utilitaria, sino por una necesidad general humana de expresión y objetivación.

Arte, se ha dicho, es el lenguaje creado por la fantasía, por medio del cual comunica el hombre a los demás sus sentimientos y estado de ánimo. Es el ensueño hecho realidad, el sueño del hombre que cobra forma material.

Algún filósofo definió el arte como la expresión del alma de las cosas.

Arte es la expresión de la emoción humana por medio de la representación que da forma y significado a un ideal. El acto mediante el cual el hombre valiéndose de lo material o l o visible expresa lo inmaterial o invisible, constituye el arte.

Podrían seguirse citando definiciones de arte; la mayor parte de ellas coinciden en que el arte es una expresión de la emoción humana.

En efecto, el arte no es otra cosa que una proyección del espíritu que se materializa, es la objetivación de un ideal, la materialización del sentimiento, o bien, si se quiere, la espiritualización de la materia; pero el arte, dice Matteo Marangoni, "es un mundo cerrado a la multitud indiferente y solamente abierto a quien consiga, con amor, conquistarlo".

El arte es un medio de evasión aunque sea momentánea; la realidad humana es transfigurada por la magia del arte, al mismo tiempo que cobran conciencia y plenitud todos los sentimientos que yacen dormidos bajo la capa de los intereses prácticos de la vida actual; el arte se aparte de la realidad para enriquecerla, va más allá de la filosofía y de la ciencia.

Por cierto, en la vida diaria normalmente la imaginación y los sentimientos se encuentran reprimidos, en infinidad de ocasiones resultan incompatible con el vértigo del vivir actual, con el ritmo de vida que la industrialización ha impuesto al hombre, y así todos los deseos, emociones o ideales que muchas veces constituyen nuestro verdadero ser, son sometidos las contingencias de la vida diaria, en donde no tiene cabida la emoción ni el sentimentalismo; los valores espirituales quedan de esta manera relegados porque no resultan prácticos.

El artista encuentra en el arte el mejor medio de alejarse de tráfago de la vida cotidiana; su quehacer constituye una válvula de escape para sus sentimientos y su imaginación; pero el hombre que no puede ser artista porque carece del don de la facultad creadora, también encuentra en el arte la manera de fugarse de todas las tensiones a que comúnmente se ve

sometido. Ante la imposibilidad de crear una obra de arte, el hombre común y corriente canaliza sus sentimientos reprimidos y sus ideales que siente inasibles, en la obra artística; también encuentra en el arte el medio de evadirse de la monotonía, por una parte, y de las presiones de la vida por otra, aunque en distinta forma que el artista. El arte, por tanto es un medio de liberación.

Es, además, una necesidad, cumple una importante función: en el arte sublima el hombre todo lo que de trágico o grotesco tiene la vida. La sed innata de belleza y de formas artísticas llevó al hombre en los albores de la humanidad no sólo a fabricar cacharros que le fueran útiles, sino a adornarlos para hacerlos más agradables. En los grupos humanos más primitivos hubo siempre manifestaciones de arte: los primeros instrumentos de trabajo y las primitivas armas tenían los mangos tallados o grabados, reproduciendo en ocasiones animales o bien, grecas y flores. Los hombres, antes de cubrir sus cuerpos con ropas, se tatuaron y pintaron con hermosos colores, adornaron sus cuevas con pinturas que si bien también tenían un significado mágico-religioso, fueron demostración de su necesidad de belleza.

Justino Fernández afirma que "todos los hombres, por serlo, están necesitados de algo, necesitan hacer sus mundos, hacerse un mundo propio habitable, humano, necesitan la belleza. No pueden satisfacerse con lo útil, de algún modo han necesitado y necesitan hacerlo. Y es aquí donde el arte surge".

Aun considerando el arte como una forma de praxis, Sánchez Vázquez admite que "la praxis artística permite la creación de objetos humanos o humanizados que eleven a un grado superior la capacidad de expresión y objetivación humana, la obra artística es ante todo creación de una nueva realidad y puesto que el hombre se afirma creando o humanizando cuanto toca, la praxis artística, al ensanchar y enriquecer con sus creaciones la realidad humana, es una praxis esencial en la vida del hombre".

Por otra parte, el hombre en la obra de arte contempla la eternidad, todo nace condenado a morir, pero la obra de arte perdura a través de los siglos; en el arte las cosas dejan de ser fugaces perecederas, porque son trasladadas a un plano intemporal; el hombre goza con el arte porque intuye que lo que en el arte se representa ha vencido la destrucción, el tiempo y la muerte y posee valor de eternidad; la obra de arte es un jirón, un fragmento de la realidad salvado del influjo de la temporalidad.

El arte, según Simón Latino, "es un mensaje de lo eterno, o sea de la belleza, del amor y de la muerte. Ser poeta consiste en decir con palabras ese mensaje, como ser músico es decirlo con notas, ser pintor en colores, ser escultor con formas. Los artistas nacen y mueren, la belleza es eterna".

El arte rodea al hombre, es parte de su propia vida; en el arte el hombre expresa sus inquietudes, sus anhelos, sus sueños, su rebeldía y aun sus agonías y sus fracasos, y recibe del arte múltiples influencias (¿quizá podría decirse beneficios?).

A través del arte los hombres subliman lo que admiran y lo que temen; es un intento del hombre, del artista, ante lo que lo precede, de fijar el tiempo y su paso por la tierra, y para el contemplador, de encontrar serenidad y paz para su ser torturado.

El arte ha sido venero inagotable de transformaciones sociales, hasta en sus más pequeñas expresiones plantea las quejas y las inquietudes de los pueblos, y en sus máximas manifestaciones: la novela, la pintura mural, la gesta heroica, la sinfonía, palpita con frecuencia una vigorosa demanda de justicia. Un ejemplo palpable se tiene en la música del inmortal Chopin, que fue el grito de rebelión de su alma ante la invasión de su amada patria, su música fu e no solamente una expresión individual, sino que en ella expresó la angustia de todo su pueblo.

Además se ha comprobado que el arte es uno de los mejores instrumentos para despertar las facultades humanas; mediante el arte se encuentran en el mundo que nos rodea mayores valores espirituales y mediante el arte el hombre se llega a integrar mejor al mundo en que vive.

Arqueles Vela considera que el raso distintivo del arte es que refleja la conciencia social, y para expresarla utiliza imágenes vívidas y concretas. Ineludiblemente toda concepción del mundo expresada en el arte contiene un espíritu de clase que corresponde a otras disciplinas científicas o filosóficas que integran los sistemas ideológicos de la misma clase. A su juicio, la única diferencia entre estas disciplinas y el arte es el proceso formal de expresión.

Vivimos rodeados de manifestaciones artísticas y la mayor parte de las veces somos indiferentes a ellas. Adentrándonos en el arte, en las inquietudes y anhelos expresados por los artistas, acercándonos a las maravillosas obras de arte que nos rodean, cada uno de nosotros aprenderá a amar la vida y a amar el suelo que le vio nacer.

3.8 Finalmente en qué se relaciona y diferencia el ARTE con la ESTÈTICA

En un principio el arte hace referencia a la valoración que se hace de una obra, mientras que la estética hace referencia al aspecto general de la obra que nos permite identificarla como perteneciente a una época y un estilo concreto. Así, hablamos del arte del Barroco, por el arte que se hizo durante los siglos XVII y XVIII y de la estética barroca, que nos permite identificar una obra como barroca, o pintar un cuadro en la actualidad con el aspecto de los cuadros barrocos. Este cuadro, a pesar de su aspecto, no es un cuadro barroco, porque no responde al concepto de arte y la visión del mundo que tenían los artistas barrocos.

El concepto de arte depende de cómo ve la sociedad el mundo en su época, el mundo de cada época. Pero, sin embargo, es atemporal, porque el observador de la obra de arte la interpreta según su sistema de valores actual, revalorizándola cada vez. No hay, pues, un concepto de arte universal, ni un lenguaje universal del arte, cada época y cada cultura tiene el suyo e interpreta las manifestaciones artísticas desde su punto de vista.

Hay que tener en cuenta que el término arte deriva del latín ars, que significa habilidad y hace referencia a la realización de acciones que requieren una especialización, como por ejemplo el arte de la jardinería, el arte de jugar al ajedrez o el arte de la guerra. Aunque nosotros lo entendemos más como el talento creativo en un contexto musical, literario, visual o de puesta en escena. Trata de provocar una experiencia que puede ser de orden estético, emocional, intelectual o bien combinar todas esas cualidades.

La estética es una rama de la filosofía relacionada con la esencia y percepción de la belleza y la fealdad. Su finalidad es mostrar si los objetos son percibidos de un modo particular (el modo estético) o si tienen, en sí mismos, cualidades específicas (estéticas). El término fue introducido en 1753 por el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten, aunque las primeras teorías de algún alcance son las de Platón y Aristóteles. Ambos hablaron del arte como imitación de la realidad, y consideraban la estética inseparable de la moral y la política.

El impulso del pensamiento estético moderno se dio en Alemania, durante el siglo XVIII, donde destaca el filósofo Johann Gottlieb Fichte, que consideraba la belleza como una virtud moral. Kant, Hegel, Schopenhauer y Nietzsche, se ocuparon en sus obra de la estética.

En el siglo XIX, los artistas empezaron a cuestionar los enfoques tradicionales de la estética, según los cuales el arte es imitación de la naturaleza y las obras de arte son tan útiles como bellas. Se comienza así el camino hacia el arte abstracto, hacia el arte concreto, una arte que no es bello por lo que representa sino por lo que es en sí mismo. Se procurará eliminar toda referencia a la realidad, no solo en lo representado, sino en lo que acompaña a la obra: el título, el soporte, etc. Muy criticado en su época hoy en día la estética de obras como las de Mondrian o Malévich se usan masivamente en la publicidad.

CAPÍTULO

IV

CLASIFICACIÓN DE LAS ARTES, EL FENÓMENO, LA OBRA Y LOS ESPÍRITUS ARTÍSTICOS

4.1 CLASIFICACIÓN DE LAS ARTES

En su significado más amplio, arte es el conjunto de reglas que se siguen para hacer bien algo, o bien es el talento o aptitud que se tiene para hacer bien las cosas. El arte según el fin que se propone puede ser útil o noble: se llama arte útil o utilitario al que está encaminado a proporcionar utilidad, comodidad; se llama arte noble al que prescindiendo de toda utilidad, manifiesta valores estéticos, objetivándoles, es decir, dando a los mismos forma material sensible.

A la primera forma de arte, al utilitario, corresponde el arte industrial que crea objetos útiles, en los cuales puede expresarse también cierta belleza: cerámica, herrería, orfebrería, tapicería, ebanistería, repujado, mosaico, etc. Estas artes constituyen lo que se llama artes menores; los que se ocupan de ellas se llaman artesanos. Dentro de esta forma de arte se suele englobar también cualquier manifestación de una habilidad realizada en forma más o menos perfecta, así se habla del arte culinario, del caligráfico., etcétera.

A la segunda forma de arte, el nombre, corresponden las artes que crean solamente valores estéticos haciendo caso omiso de la utilidad; las bellas artes, que también se han llamado artes mayores: pintura, escultura, arquitectura, música, literatura, danza, teatro, ópera, son las artes por excelencia, ya que son las que crean toda la gama de valores estéticos sin más propósito que crearlos. El arte puro se contienen en estas formas de arte, en las bellas artes; no debe ser industria ni comercio, debe amarse por sí mismo, debe ser una vocación y no una carrera. Según algunos filósofos, debe ser una actividad desinteresada, por eso según José D. Calderaro, es una actividad creadora de algo, que tienen una significación especial, que está como un denominador común en el fondo de todas las bellas artes y constituye una "necesidad innecesaria".

Si el arte puro es aquel que sólo busca la manifestación de la belleza y los más valores estéticos, las obras de arte creadas bajo este propósito poseen un alto valor estético, su contemplación originará un emoción tal, que producirá una experiencia estética también pura. Las obras de arte que no tienen como finalidad solamente la expresión de valores estéticos, sino que buscan además la transmisión de otra clase de ideas ajenas al arte: morales, religiosas, políticas o comerciales, no son estéticamente puras, no son obras de arte puro por más que pertenezcan a las bellas artes.

Las bellas artes se han clasificado siguiente diferentes criterios, hay infinidad de clasificaciones. Atendiendo al sentido con que son percibidas se les divide en:

- Artes del oído (música y poesía),
- Artes de la vista (arquitectura, pintura, escultura y dibujo) y
- Artes mixtas (danza, teatro y ópera).

Atendiendo al grado de imitación que hagan de la naturaleza se ha pensado que son: esencialmente creadoras (arquitectura, música y poesía), esencialmente imitadoras (escultura y pintura), y artes que participan del afán creador y del imitador (danza, teatro y opera).

Otra clasificación se basa en el material con que se lleva a cabo la expresión:

- Espirituales, que tienen un material espiritual inmaterial (música y literatura); y
- Materiales, que tienen un material palpable (pintura, escultura y arquitectura).

También se les ha clasificado en:

- Artes del sonido (música),
- Artes del lenguaje (literatura) y
- Artes del dibujo (pintura, escultura y arquitectura).

Existe otra división:

- Artes musicales (música, canto y ópera),
- Artes plásticas (arquitectura, pintura y escultura),
- Literarias (poesía) y
- Complejas (danza, drama, comedia, cine...). Esta última división está muy difundida.

No se puede pasar por alto la clasificación de Challayè que por una parte considera la usual distinción entre las bellas artes que aspiran a crear objetos cuya única finalidad es satisfacer la necesidad de belleza que siente el alma humana y por otra, las artes industriales que producen objetos útiles a los que se les dota así mismo de cierta armonía para que resulten agradable.

Un poema, dice, es una obra bella porque tiene como única finalidad despertar un sentimiento estético, crear belleza, la poesía es una de las bellas artes; un tapiz es bello, pero se atiende más a su valor de utilidad que a su valor estético, la tapicería es entonces un arte industrial.

La mayor parte de las veces es fácil distinguir entre las artes industriales y las bellas artes; sin embargo, en ocasiones hay duda: la arquitectura es una de las bellas artes, ha sido considerada así desde siempre y sin embargo produce edificios destinados no solo a la contemplación estética o a la satisfacción de la necesidad espiritual de belleza, sino que su fin es satisfacer una necesidad material, la de un sitio cómodo para vivir o trabajar. La joyería es en general un arte industrial; sin embargo, bien puede darse el caso de un artesano que haya creado una joya sin paralelo, única por su belleza, entonces el joyero se convirtió en arte y la joya en obra de arte.

Conservando la distinción usual entre bellas artes y artes industriales, el citado autor subdivide las bellas artes teniendo en cuenta los sentidos a que hablan y la posición de sus obras en los dos planos en que sitúan todos los datos de nuestra conciencia: espacio y tiempo, o sea la extensión y la duración. De acuerdo con esto su clasificación comprende artes plásticas, fonéticas, del movimiento y del gesto

Son artes plásticas las que hablan al espíritu a través de la vista, sus obras están situadas en el espacio, hechas con elementos simultáneos e inmóviles, sus manifestaciones son materiales y objetivas, su belleza es exterior, son: arquitectura, que se define como el arte de construir y adornar; pintura, arte de representar seres y cosas, de materializar imágenes con ayuda de hermosos colores, y escultura, considera como el arte de modelar y tallar la materia a fin de crear formas bellas.

Las artes fonéticas hablan al espíritu por medio del oído, sus obras se deslizan en el tiempo, su principio es la sucesión, son artes más espirituales y subjetivas, en ellas la belleza parece interior, son: música, arte que crea la belleza por medio del sonido, y literatura, que la crea en virtud de la palabra en poesía o en prosa.

Las artes del movimiento son las que se realizan simultáneamente en el tiempo y en el espacio, llegan al espíritu como las plásticas, pero sus creaciones se desarrollan en el tiempo como las fonéticas; las artes del movimiento comprenden la danza y el ballet, que son la creación de belleza precisamente por el movimiento.

Las artes del gesto aspiran a crear belleza por medio de la expresión y los movimientos, se comprenden dentro de éstas: el teatro en todas sus variantes (tragedia, drama y comedia) y el cine, que es el arte que tiende a provocar emociones gracias a una sucesión de imágenes proyectadas en la pantalla.

El maestro Bueno por su parte afirma que el primer paso en la sistematización de cualquier tipo de conocimientos está dado por la clasificación de los objetos que comprende, ésta es una operación lógica que dispone y ordena tales objetos en una serie de grupos de

acuerdo con un criterio previamente adoptado, de tal modo que todos los miembros de un mismo conjunto queden identificados por una propiedad común y los miembros de los diferentes grupos queden separados por una propiedad distinga.

Así la clasificación de las bellas artes tendrá que agrupar a todos los objetos que se consideren como obras de arte, incorporándolos a varios grupos de acuerdo con el criterio previamente establecido. Este criterio atiende a la categoría estética en función de la cual se realiza cada obra de arte. La categoría estética, es decir, la nota esencial de cada una de las bellas artes es el carácter fundamental, propio y distintivo de cada especia artística, es el elemento que expone de manera más amplia la esencia constitutiva del arte y su naturaleza, como síntesis de diversos factores. La categoría estética fundamental de la plástica es el espacio, de la música es el tiempo y de las letras es el símbolo. Espacio, tiempo y símbolo son las tres categorías que según mencionado autor reportan el mejor criterio para establecer una clasificación funcional de las artes.

4.2 EL FENÓMENO ARTÍSTICO

4.2.1 LA FACULTAD ESTÉTICA

En el alma humana hay una facultad que permite captar, juzgar o crear los valores contenidos en la obra de arte y a los que se ha dado el nombre de categoría estéticas; es la facultad estética, que reviste tres formas: cuando se limita a contemplar los valores contenidos en la obra es contemplativa; cuando decide o juzga acerca de los mismos es crítica, y cuando de acuerdo con un ideal o tomando como modelo la naturaleza crea la belleza, la sublimidad, la gracia, la comicidad, etc., la facultad estética se denomina creadora o artística.

La facultad estética en su primera forma permite gozar de lo que el arte expresa; la contemplación estética es una percepción desinteresada, una alegría con asombro, una sorpresa gozosa; los momentos de contemplación estética son de exaltación emotiva, con un valor excepcional y salvo ceguera estética que es una absoluta incapacidad para poder apreciar las manifestaciones artísticas, lo cual es raro que suceda, la facultad de captar la belleza y los demás valores que según se ha visto son volcados en el arte, es privilegio de todo ser humano: en el alma late el sentimiento contemplativo que se despierta ante el arte y aunque hay factores que influyen en la contemplación, la capacidad contemplativa, la aptitud receptiva existe en todos los hombres, todos somos capaces de sentir la auténtica contemplación estética.

Sin embargo, la receptividad estética no es idéntica en todos los hombres, varía según la cultura y el grado de sensibilidad de cada ser humano; la cultura permite pulir los gustos y perfeccionar el sentido artístico y cambia el punto de vista receptivo. La sensibilidad es un don innato que la cultura no crea, aunque puede desarrollar; es algo que posee el hombre como parte integrante de su personalidad, en mayor o menor grado; entre más alto sea el grado de sensibilidad, mayor será al aptitud receptiva, la capacidad para comprender el mensaje que el artista dejó en la obra. Cuando de la contemplación surge el genuino goce estético, la obra de arte habrá logrado su cometido y el mensaje del artista no quedará perdido.

En algunos casos la facultad estética no se limita a percibir el arte, sino que juzga acerca del valor de la obra, emite un juicio valorativo sobre la misma, sea ésta la expresión de cualesquiera de las categorías estéticas que ya han sido mencionadas; se trata entonces de la facultad estética crítica, que se dirigen a la obra para juzgarla.

Para captar los valores estéticos no es imprescindible la cultura, la reacción emotiva que la obra origine será resultado de la poca o mucha sensibilidad del espectador y desde luego la apreciación del arte es muy subjetiva, pero cuando se hace uso de la facultad estética crítica, se debe n poseer ciertas cualidades: amplia cultura, suficiente sensibilidad y una receptividad estética profunda que capacite al crítico para sentir y comprender al artista y su obra.

Cuando la facultad estética no se limita apercibir la belleza o juzgar acerca de la misma, sino que crea, se convierte en facultad estética artística o creadora, de esta forma de facultad estética gozan esos seres con cualidades excepcionales que son los artistas. El artista, dotado de profunda sensibilidad, vive la sublimidad de la naturaleza y su facultad estética creadora la materializa en el arte, o bien de acuerdo con su ideal o proyectándose a sí mismo manifiesta en sus obras su emoción, sus sentimientos. El artista es el hombre que animado por el soplo divino crea un estado de ensoñación que lo desliga de la realidad; donde el hombre común y corriente encuentra solamente cosas, el artista por su intuición y sensibilidad encuentra una fuente inagotable de inspiración que materializa en un poema, una sinfonía o un cuadro, gracias a su facultad estética creadora.

Si como dice Tolstoi, el arte es evocar un sentimiento experimentado y luego por medio de líneas, colores, sonidos, palabras o movimientos trasmitirlo a los demás, el artista es el que evoca ese sentimiento y en su obra de acuerdo con el material que elige, manifiesta su espíritu, trasmite sus sentimientos, materializa en fin, su ensueño, porque goza de una facultad estética, la creadora, que le permite dar forma material a su inspiración.

Todos somos capaces de encontrar la belleza, o los demás valores que tienen cabida en el arte, gracias a la facultad estética contemplativa, pero a pocos les es dado poder plasmarla. Si la realidad llegara a impresionar directamente nuestros sentidos y pudiéramos entrar en comunicación inmediata con el mundo exterior y con nosotros mismos, todos seríamos artistas, pero entre la naturaleza y nuestra persona, más aún, entre nuestra persona y nuestra conciencia, se interpone un algo, un abismo insalvable para el común de los hombres, fácilmente franqueable para el artista gracias a su facultad estética creadora. Pero si bien el poder de crear formas artísticas depende de la proyección de la emoción en forma adecuada, lo cual constituye un don antes que una cualidad adquirida, aun los hombres sin gran medida de este don pueden mediante la facultad estética contemplativa, sentir y apreciar el arte; no todos poseemos facultad estética creadora, pero gozamos de la facultad estética contemplativa que nos capacita para sentir y encontrar la belleza y los demás valores contenido

4.2.1.1 EL ARTISTA

En el fenómeno llamado arte deben concurrir tres elementos: artista, obra de arte y contemplador, la presencia de los tres es indispensable para que se verifique el fenómeno artístico.

El artista es el creador, el que impulsado por la inspiración da a sus sentimientos forma material en una obra de arte. La obra de arte, valga la redundancia, es la creación artística, lógicamente la materialización de los sentimientos del artista. El contemplador es el que se acerca a la obra de arte para admirarla y recrearse en ella.

Las bellas artes son el recinto del tiempo que el artista hizo suspender, porque el contemplador, el hombre de hoy y el mañana podrán ser testigos del momento vivido por el artista, quien pudo pecederles por los siglos, aun por milenios. Así es como han sobrevivido al tiempo el Laocoonte, símbolo de la angustia; el Moisés, de Buonarroti; este último al invocar la Creación del mundo y el Juicio final en la Capilla Sixtina, aprisionó los extremos del tiempo.

El artista es el hombre que ante la sublimidad de la naturaleza y a través de su facultad creadora la materializa siguiendo su ideal, proyectando su espíritu; crea la obra volcando en ella su sentimiento, su emoción y desde luego su sello individual característico. Es el hombre que animado por el soplo divino crea en un estado de ensoñación artística que lo desliga de la realidad.

El artista es necesariamente un amante de la belleza, ya que en el arte lo bello es querido y producido intencionalmente; es un soñador y un creador, realiza en su obra un

esfuerzo por crear belleza, y aun en el caso de que no llegue a realizar su propósito, de que no llegue a alcanzar el fin a que aspira, su propósito es siempre crear la belleza, aspira a crearla, ocurriendo lo mismo con los demás valores estéticos. El artista es un soñador, pero no sueño sólo para sí mismo, sueña para otros, su ensueño se hace material para la humanidad, es creador, porque al realizar la obra de arte hace tangibles los valores estéticos, eternizando en la misma el aspecto fugitivo del mundo, plasmando incluso su angustia para la posteridad.

El artista es el hombre que convierte un yermo en un vergel, es todo el que transforma sus emociones en expresiones, se distingue de los demás hombres por su facultad estética creadora vertida en la obra de arte. Charles Lalo concibe al artista como un narcisista, con amor a sí mismo, pero no es egoísta sino en artista.

Comúnmente se nombra bohemio al artista por su personalidad tan ajena a la realidad. Bergson dice que en el artista la naturaleza se olvidó de unir la percepción a la necesidad, su alma desligada de la vida percibe la naturaleza en su fuerza original, olvidando todo lo demás.

El artista es un ser excepcional que abandona el mundo exterior, vive en una perenne ensoñación artística, estado de ánimo común a los artistas en que evocan imágenes, se olvidan de todo lo que los rodea y viven fuera de la realidad, en íntimo contacto con su yo interno, hasta el logro de la cristalización de su sueño. Algo acontece al artista cuando se halla creando, el material manejado por su inspiración obra forma, su talento se expresa en un poema, una sinfonía, un óleo, una escultura, etc., en un estado tal de ensoñación, que pierde todo contacto con la realidad.

El artista es con frecuencia incomprendido, muchas veces se rebela contra la tradición y el espíritu de su época, y se opone al medio; especialmente el genio, no pertenece de lleno a su momento, se adelanta a él, es un visionario, un profeta, por algo al poeta se le llama vate, que etimológicamente tiene la misma raíz que vaticinio.

Aunque es producto de su tiempo crea el provenir, el futuro es obra suya, él enseña a los jóvenes una nueva manera de concebir el arte al echar las raíces del novedoso trazo del mañana. El artista sin proyección futura, que sólo se adapta a su tiempo, no logrará para sus obras valor de eternidad, por tanto deberá ser además de idealista, un desadaptado

El artista no deberá mentir en su obra, ésta debe ser sincera porque en ella debe expresarse fielmente, por lo mismo debe ser original, si imita a otro artista incurre en mentira, falsea su propio ser; es lícita, claro está, seguir el estilo del maestro, de una época o de una escuela, pero imprimiendo a sus obras el sello inconfundible de su personalidad; imitar la obra ajena es, sin duda, un fraude.

El artista no debe pintar solamente cosas concretas; sin alcanzar la esencia de las cosas, el verdadero arte trasciende de la singularidad de las cosas y las hace universales gracias a lo esencial que intuye en ellas, sin este tránsito del mundo material al espiritual, no habría obra de arte, carecería de sentido su producción.

Si Shakespeare se hubiese limitado a describir cómo un hombre asesinó a su esposa en un arranque de celos, tendríamos la noticia de un crimen, pero el excelso escrito penetró profundamente en la esencia del amor y de los celos, supo efectuar el tránsito de lo material a lo espiritual y legó a la humanidad una magnífica obra de arte, tan es así que el símbolo de celos es Otelo. Las tragedias del escritor inglés dan la idea universal del amor en Romeo y Julieta, de la avaricia en El mercader de Venecia, de la duda en Hamlet.

El artista debe transformar el objeto que su inspiración ha tomado como símbolo, hasta ajustarlo a su alma y después a su expresión, por ello, con el mismo tema, la crucifixión por ejemplo, existen tantos cuadros y esculturas diferentes, y si la obra resulta en verdad

poseedora de un significado, ante ella el contemplador sabrá descubrir la clave del mensaje e interpretar el panorama del alma del artista y mirar el mundo como él lo mira.

El arte en si además de valores estéticos tiene su significado en sus valores de asociación: un paisaje en su quietud significa paz, la escultura de una mujer con un niño en brazos es la maternidad, Cristo crucificado es el sacrifico. Las cosas que se contemplan en el arte se desmaterializan, dando lugar a ideas, sentimientos o imágenes espirituales universales, y corresponde al artista enseñar este lenguaje universal.

El artista es el hombre dotado de una profunda aptitud contemplativa, de una intuición especial para captar todo lo que sea susceptible de traducirse en una obra de arte, y además, de habilidad para expresarse; es el que a través de su facultad creadora hace ver el mundo bajo un prisma diferente del diario bregar.

Todas las bellas artes requieren de ciertas cualidades para ejercitarse, las espirituales son indispensables en cualquier artista y comunes a todos ellos y algunas de carácter material son diferentes en cada una de las artes; además, es imprescindible la técnica, puesto que cada forma de arte requiere un método y un mínimo de reglas a seguir; la técnica implica conocer ambos, para saber usar el material que se va a emplear.

En el esfuerzo creador el artista se preocupa de consideraciones técnicas mucho más de lo que puede sospecharse, la lucha contra el material, el esfuerzo por dominarlo y dotarlo de agilidad y vida tienen fundamental importancia, puesto que debe prepararse para esta lucha y su arma es la técnica.

La manera como la domine determinará su estilo, la diversidad de técnicas se traduce en la diversidad de expresiones; la aplicación de reglas, tradicionales o nuevas pero personales y vivientes; la dará como resultado la imposición a la materia de la voluntad creadora propia de cada artista, su peculiar estilo, que a decir de Ernes Hass es "su manera de soñar con los ojos abiertos", es el modo propio de crear que precisa y define su personalidad.

Cuando el artista haya dominado la técnica le será más fácil la realización de la obra; sin embargo, más que una técnica perfecta, la obra de arte debe ser expresión de sentimientos, pues sin ésta resultará solamente una demostración de habilidad que no logrará despertar ninguna emoción. El artista puede seguir las técnicas de los grandes maestros pero también puede crear su propia técnica, desconociendo reglas y principios establecidos, aunque siempre se requiere de un mínimo de conocimientos técnicos.

Las facultades espirituales son, indudablemente, las más importantes y el artista precisamente por poseerlas resulta diferente a los demás hombres. El artista es quien eleva la condición perecedera de la materia, transformándola en arte, por tanto la vocación resulta una cualidad necesaria; si en cualquier actividad se requiere la vocación, que es la inclinación, dedicación, pasión, con mayor razón en el arte; la vocación posee el vigor necesario para producir reacciones emotivas, sin esta fuerza la obra resultará mediocre, falta de interés; le proporcionará asimismo la voluntad artística, que para Ramos es "la intención deliberada que le lleva a producir y a plasmar en su obra valores permanentes, que salvan las cosas de la fugacidad y temporalidad".

El artista, según se ha dicho, es un ser dotado de sensibilidad para captar todo lo que sea posible de volcarse en una obra de arte pero además de ese don, goza de habilidad suficiente para transformarlo en una obra de arte, de tal manera que la contemplación produzca un efecto semejante a la creación. Desde luego que debe poseer una limpia y sagaz inteligencia que le permite intuir en la vida misma la esencia de las personas o las cosas para transformarlas y elevarlas en el arte; el equilibrio entre la inteligencia y la sensibilidad es lo que produce grandes artistas.

Al conjunto de estas cualidades se le llama talento artístico, y es innato en el artista, pues el ejercicio del arte le permitirá perfeccionar la técnica pero no le procurará el talento artístico. Su maravillosa sensibilidad lo dota de inspiración que le permite encontrar en cualquier momento y lugar motivo para la expresión artística, pero logra crear cuando la inteligencia la guía.

Además, es indispensable una cualidad que se llama ingenio y que es también un conjunto de cualidades: percepción clara, que puede llamarse criterio estético, para ver las cosas como son y no de un modo falso; amor, para encender con su llama y dar vida a las ideas que nacen en el espíritu como resultado de la inspiración; fantasía, que es la cualidad en virtud de la cual se crea la obra, es el ropaje que viste de gala las ideas; y por último el estro, que es un poderoso y eficaz estímulo que inflama a los artistas y los impulsa a exteriorizar sus conceptos íntimos revistiéndolos de forma material.

4.2.1.2 EL GENIO

Cuando un artista reúne en bien concertado equilibrio todas las cualidades espirituales y facultades materiales enunciadas, que hacen de él un gran artista, hebreos encontrado un genio. El genio como cualidad común implica una fuerza extraordinaria y una disposición especial para la ciencia, el arte, la filosofía y cualquier ocupación.

Como epíteto aplicable al artista, es una metáfora que supone que el artista digno de tal adjetivo se eleva por encima de la naturaleza humana; cada genio cultiva de manera muy personal su estilo, que es su ideal dentro del arte lo expresa en todas sus creaciones: Miguel Angel, la fuerza; Leonardo, lo espiritual; Velázquez, la elegancia; Goya, la pasión; Murillo, el misticismo.

El genio debe reunir todas las cualidades del artista en el grado más alto, para ser superior a los demás, un artista entre los artistas; pero a pesar de su marcada personalidad individual debe algo al espíritu colectivo, al medio social que prepara y dispone elementos y factores que en el genio se condensan y adquieren madurez suficiente para dar frutos sazonados; el genio con su perspicacia y penetrante mirada recoge los elementos y gérmenes que condensa en la síntesis armoniosa de su obra, que se eleva por encima de los límites exclusivamente individuales; su verdadera característica se encuentra en su superior espontaneidad, en un espíritu libre, su poder de concentración y su facilidad de expresión, con lo que da relieve e imprime sello de grandeza a todas sus obras.

La aparición del genio es absolutamente imprevisible, está muy lejos de ser solamente producto del momento, ya que el genio comúnmente se adelanta a su época, desconoce y arrasa los cánones establecidos, crea nuevas formas de expresión, que a menudo son incomprendidas, descubre y emplea nuevas técnicas con nuevos materiales.

Fueron genios:

- De la escultura : Donatello;
- De la arquitectura : Bernini;
- De la música : Chopin;
- De las letras : Lope de Vega.

Por otra parte el genio no tiene patria, es universal, es patrimonio de la humanidad. Cuando entre los genios surge uno que difiere totalmente del medio que lo rodea, que es superior a los demás genios, que crea algo nuevo, excepcional, admirable, que cultiva un estilo de manera muy propia infundiéndole el sello e inconfundible de su personalidad, dando su nombre al estilo que ha creado, fundando una escuela, se estará en presencia del genio entre los genios, del genio epónimo, que es un ser sobrenatural y semidivino.

El estilo del genio epónimo es considerado como la expresión máxima de una personalidad artística y sus obras contienen la más alta calidad estética, los genios epónimos son excepcionales:

- Entre los griegos, **Fidias** fue genio epónimo de la escultura y **Homero** de la poesía;
- En el Renacimiento, **Miguel Angel** lo fue de la escultura y **Leonard**o, de la pintura. De las letras españolas fue genio epónimo **Cervantes**; en Inglaterra, **Shakespear**e; en Italia, **Dante** y En Alemania, **Goethe**; de la música **Beethoven**.

4.2.1.3 ESTILO

Cada artista tiene una manera muy peculiar de sentir, interpretar y expresar el espíritu de su época, lo que constituye el estilo, que no sólo es diferente en cada artista, sino que sufre también el impacto de la sociedad en que se mueve el artista. El estilo encierra, según Aqueles Vela, el secreto evolutivo de una clase social y es el medio directo de intercambio entre una ideología y una sensibilidad específica.

En la pugna por domeñar los elementos exánimes surge una lucha entre la naturaleza, que es el modelo y que constituye un factor externo, siempre en movimiento, y lo interno que es la fuerza que provoca en el artista el deseo de fijarla en el arte, haciendo imperecedero lo perecedero, y lo logra durante el proceso artístico, angustiado, mediante la aplicación de su manera de haber contemplado la naturaleza y su habilidad para plasmarla, esto constituirá su estilo.

El estilo, afirma el mencionado autor, "dilata los sonidos, purifica las líneas, modifica las cadencias, transforma el mármol hasta lograr la musicalidad en donde se hace perenne el movimiento irretenible de la vida".

Al expresarse cada artista en su obra, se deshace de la realidad, purificando la vida; la voluntad artística se manifestará en el proceso de la creación, que será producto de su estilo. Hay estilos que resultan imperecederos porque dentro de su época fueron grandiosos al lograr el tránsito de lo material a lo espiritual y perduraran porque no fueron producto del momento, ni de un arrebato, sino que conjugaron los valores de la época y la escuela con una proyección hacia el futuro.

El estilo es el conjunto de elementos existentes ordenados de acuerdo con determinados principios, es el sello característico de un artista, es lo que da carácter especial a sus obras cualesquiera que sean los medios de que se valga para ejecutarlas, pero al mismo tiempo es el resultado de la etapa histórica en que vive el artista y del grupo social al que pertenece, estas dos circunstancias dejan profunda huella en la concepción y alumbramiento artísticos.

Se considera que un artista logra consolidar su estilo cuando la obra resulta un equilibrio entre las partes y el todo, cuando predominan y se expresan prístinamente sus valores estéticos y el contenido y la forma se corresponde armoniosamente.

Para Schiller, la perfección del estilo en cada una de las formas de arte consiste en saber borrar las limitaciones, sin suprimir las cualidades específicas, empleando correctamente la técnica para imprimir a la obra una sentido universal; para ello el estilo debe lograr que la forma aniquile la materia, de esta manera "el contemplador saldrá del círculo mágico que en torno a él lanza el artista, puro, íntegro, como salió la obra de su creador".

El estilo es la manera de expresar los diferentes valores en el arte y es característico del artista, de su escuela y de su época.

4.2.14 EL CICLO ARTÍSTICO

El arte, como toda actividad humana, sufre un proceso de evolución conforme la vida va cambiando; el artista y su estilo reciben el impacto de las circunstancias de lugar y tiempo, es decir, en cada época histórica se da una determinada forma de crear, que es el sello característico de la propia época, de una escuela y un individuo: el estilo es la unidad suprema de la época y comprende todas las manifestaciones artísticas que se agrupan bajo la misma categoría estética, resulta la forma general de realización de la actividad no sólo artística, sino cultural y aun política. La escuela es la unidad y consolida el estilo.

La evolución determinada por la época histórica afecta a cada escuela es consecuentemente a cada estilo, se presentan cambios que provocan la aparición y desaparición de los estilos, es un proceso que Bueno llama "ciclo del arte". Este ciclo es similar al ciclo de la vida humana: nacimiento, crecimiento, reproducción y muerte, sólo que en vez de cuatro fases se desenvuelve en tres periodos: incubación, madurez y decadencia.

Una escuela nace cuando un estilo toma determinadas formas de expresión; con el material adecuado, temas, técnicas, expresiones orientados en determinado sentido, se crean obras de arte prolongando las viejas formas e incorporando lo novedoso, que va alejándose cada vez más de la influencia y estilo de la escuela presente, para tomar un sello propio que la caracterizará como una nueva escuela. Este es el periodo de incubación, durante la cual se hacen obras de ensayo, de tanteo y exploración. Se vierten los contenidos en nuevas y diferentes formas de expresión, es el periodo en que hay ruptura de los cánones de tiempo anterior, iniciándose en ocasiones un estilo nuevo, audaz, diferente por completo de lo realizado hasta entonces. Muchos grandes artistas, sobre todo los genios y particularmente los genios epónimos, inician estos cambios.

Cuando el nuevo estilo se ha sistematizado, una vez que la nueva escuela presenta una definida orientación temática, material y formal propia, se llega a la etapa de culminación, entra al segundo periodo, al del florecimiento, madurez, apogeo. Es en esta etapa cuando se producen las grandes obras, las mejoras del nuevo estilo, las más sobresalientes de cada artista, es cuando se dan las obras maestras. Es el periodo más fecundo de cada escuela, donde alcanza cada estilo su máxima expresión. El arte se crea en el esplendoroso periodo de madurez, con una gama de temas, materiales, formas y técnicas nuevas ya perfeccionadas, realizándose las máximas expresiones artísticas.

Cuando la posibilidad de crear nuevas obras se va reduciendo, cuando el estilo va perdiendo brillantez, el periodo del apogeo empieza a declinar y da paso a la última etapa: el periodo de decadencia, que es solamente un reflejo del florecimiento. Se repiten las obras sin lograr altos valores estéticos ni máximas expresiones. Es época infecunda, las obras están faltas de originalidad, son mera imitación de las obras maestras del esplendor, se aprovecha la técnica magistral pero sin inspiración propia carecen de valor original y sobre todo de sentimiento, que es lo que caracteriza a la creación. Entonces dramáticamente la vieja escuela desaparece, sucumbe, muere, dando lugar a otra escuela que empezará tomando de la decadente algunos rasgos; la dirección temática, formal y material de la escuela decadente influirá en el periodo de incubación de una nueva, hasta que se desenvuelva, se independice con su propia orientación temática, material y técnica, iniciándose nuevamente el ciclo artístico.

4.2.2 LA OBRA DE ARTE

El segundo elemento del fenómeno artístico es la obra de arte, que es la proyección del espíritu del artista, la objetivación de su inspiración. La obra de arte es, siguiente a Tolstoi, la transmisión del sentimiento experimentado por medio de líneas, colores, movimientos, sonidos o palabras.

La materialización del ensueño estética constituye la obra de arte, que abarca según Hegel "lo que es y lo que puede ser, lo inteligible y lo sensible, que tiene en la creación artística

su más lograda realización, pues en ella intervienen lo real y lo ideal conjugándose". Tiene la virtud de borrar el abismo que separa la realidad del ensueño puesto que la realidad está en la obra de arte cuando el ideal está en el alma del artista, quien hace del mundo externo un mundo interno que expresa su creación.

La obra de arte no es simplemente una cosa, es algo cargado de significaciones, encierra un mensaje, habla al espíritu, lleva en sí misma el propósito de entablar un diálogo emocional con todo el que quiera acercarse a ella. En efecto, gracias al sentimiento trascendental que posee la obra, el contemplador percibe su lenguaje y al percibirlo se proyecta en ella como una respuesta a los pensamientos y sentimientos que ese lenguaje le sugiere, a esto llama Mendieta y Núñez relación estética.

Aunque merced a la facultad estética los humanos somos capaces de percibir los valores en el arte, no todos los hombres gozan de idéntica capacidad receptiva para sentir esos valores, la receptividad varía según la cultura y la sensibilidad del individuo, si bien la cultura no es idéntica en todos lo hombres, la sensibilidad es un don innato que la cultura no crea pero que puede desarrollar, es algo que posee el individuo como parte integrante de su persona en mayor o menor grado; entre mayor sea el grado de sensibilidad del hombre, mayor será su aptitud receptiva, su capacidad para comprender el mensaje que el artista dejó en su creación.

El arte es la expresión del alma del artista, así su obra es algo eterno en su percepción, tocada por el aliento divino, es la llave que abre el alma de los que la contemplan; los valores humanos son más intensos y adquieren mayor profundidad cuando se fijan en el arte, por ello la obra debe ser producto del amor del artista, de su vocación realizada de manera material; el amor contiene el secreto del arte, parte de lo finito de la materia y perdura en la infinitud del recuerdo para volver después como inspiración al alma del artista y ser transformado en una obra de arte.

Las obras de arte poseen valor de eternidad, perduran a través del tiempo, son un símbolo y un maravilloso legado que han dejado en el transcurso de los años los hombres que en todas las épocas han sabido sentir la vida, interpretarla y plasmarla en el arte.

Pero para que la obra de arte sobreviva, para que sea eterna, es necesario que posea universalidad; que además de expresar la fe íntima del hombre para vencer la fugacidad del tiempo, se libere de lo particular y tienda al infinito; que exprese el alma misma del objeto, que será un reflejo del alma del artista.

En la obra de arte se contiene el esfuerzo que el artista realiza para trasmitir sus sentimientos a los demás, pero también encierra su anhelo de detener el tiempo y eternizar su inspiración.
Raúl Castagnino considera que el ansia de inmortalidad del poeta presenta cinco matices: inmortalidad moral de la obra y su autor, proyección de formas vitales hacia el futuro, sobrevivencia, sentido histórico y sueño o ambición de participar de lo divino.

Todos estos matices, como los llama el citado autor, se han mencionado ya, por lo que no resulta pertinente repetir. Castagnino identifica la informatilidad moral con lo perenne; no es la inmortalidad soñada, no es eterna, ni trascendente, es sencillamente perenne, es decir, dura más que la vida temporal del poeta, pero no más allá del hombre mismo; tiene una duración ilimitada pero al tener un comienza, podrá concluir.

El mismo valor de eternidad se expresa en la entelequia de Goethe: "No dudo de nuestra duración más allá de la vida, pues en la naturaleza una entelequia no puede desaparecer. No todos somos inmortales de la misma manera y, para manifestarse en el provenir como gran entelequia, es necesario haberlo sido antes aquí".

Por último, Max Scheler admite que "la experiencia primaria y profunda de un libre poder de nuestra existencia espiritual es la verdadera y permanente fuente de la fe en la inmortalidad".

Cada artista tiene su estilo que es su manera peculiar de expresar su inspiración, es la manifestación de su personalidad y se refleja en la obra de arte. El artista se expresa a sí mismo en su creación, no sólo cuando plasma su ideal sino cuando tomo como modelo la naturaleza. Todo sería único en la creación artística si el artista no reflejara en sus obras su sello característico, por ello con el mismo tema o el mismo propósito cada cuadro, cada poesía, cada escultura resultan diferentes. Al respecto cabe citar una anécdota que refiere Lusi Ritcher en su Filosofía del arte:*Cuatro jóvenes pintores de la Escuela de Siena, deseando saber cuál era el mejor, salieron a los alrededores de París y decidieron pintar el crepúsculo sin separarse en lo más mínimo de la naturaleza y a pesar de ese propósito, no resultaron cuatro cuadros iguales, sino cuatro pinturas totalmente diferentes, puesto que cada uno destacó como elemento primordial de su obra, algo en el crepúsculo que de manera especial impresionó su sensibilidad; aunque acudieron a la naturaleza como modelo y aun educados dentro de la misma escuela y en idéntico credo estético, cada uno reflejó en su obra su especial y propia manera de sentir la belleza del modelo, así como su peculiar modo de expresarla.*

La obra de arte además de sus valores estéticos contiene valores de carácter social, sufre la influencia y lleva la marca del pueblo a que pertenece el artista, expresa el alma de la época de su creador, cosa natural puesto que es el agua que ha alimentado a la planta.

Cada raza, cada pueblo, cada época tienen sus propios ideales y éstos se expresan en el arte mejor que de ninguna otra manera. Todos los integrantes de un pueblo se asemejan en algo, sensibilidad, anhelos e intereses comunes, y la creación artística se encuentra íntimamente ligada al pueblo y a la época en que se realiza. Las cualidades, ideales, aspiraciones, luchas, triunfos y aun fracasos de cada época y de cada pueblo se reflejan con exactitud en el arte, por algo Millares Carlo considera que si perdieran los documentos históricos de un pueblo pero se salvara su arte, a través de él se podría reconstruir su vida.

Y así como el medio que rodea al artista influye en la creación, también la obra de arte influye en la vida de un pueblo y en ocasiones en la humanidad. sin embargo, alunas veces el artista huye de su época refugiándose en el arte y se adelante a su tiempo, y rebelde a la etapa en que vive, expresa en el arte el futuro.

4.2.2.1 CONTENIDO Y FORMA DE LA OBRA DE ARTE

A. EL CONTENIDO

Aunque como comenta Marangoni, se dice que contenido y forma en el arte son "antinomias ya superadas", los estudios del arte y aun los mismos artistas aceptan que en toda obra de arte se dan elementos: contenido y forma.

El contenido es lo que se quiere expresar y la forma es la manera como es expresado el contenido; hay una relación tan estrecha entre estos dos elementos que gracias a ellas se produce la obra de arte. Bueno la expresa en una ley: "A cada contenido corresponde una forma y cada forma obedece a un contenido".

El contenido es el ensueño del artista, pudiera decirse que en principio es un conjunto de ideas amorfas que necesitan organizarse para poder ser expresadas en una forma mediante el material elegido y adecuado, acudiendo a Tolstoi, "por medio de líneas, colores, movimientos, sonidos o palabras..."

El contenido del arte puede ser todo lo existente en el mundo, cualquier situación excelsa, heroica, dolorosa, trivial, vulgar, etc., y aun en el campo de la imaginación, ya que la

fantasía del artista no tiene límites, puede encontrar contenidos en todo lo que observe a su alrededor. el contenido, en principio una turbamulta, se va organizando en el alma del artista y constituirá el motivo o tema de su obra.

Etienne Sourian afirma que "en el tráfago anterior a la creación artística, el artista se cierne en el vació y siendo el arte un conjunto de búsquedas motivadas y orientadas, tenderán necesariamente a manifestarse en la obra de arte partiendo de la nada, desde su caos inicial hasta su completa expresión".

Si bien todo es susceptible a ser expresado en el arte, para que una idea llegue a ser una obra de arte debe ser producto de la emoción y del sentimiento del artista. Un experimento científico es una idea que cristaliza en la comprobación de una teoría, Arquímedes en vez de exclamar "¡eureka!", hubiera dicho "¡qué belleza!" Parte intrínseca, vital del contenido, con la emoción estética y el sentimiento del artista, su sensibilidad.

La emoción es un estado de ánimo que abarca toda una gama de sentimientos: alegría, dolor, angustia, desasosiego, expectación, constituye una alteración repentina del ánimo; la emoción estética es muy especial: indefinible y pura, tiene algo de exaltación, admiración, pasión y amor; pero es más profunda que la emoción usual y lleva al artista a apasionarse intensamente con su tema hasta lograr la expresión material. Esta emoción estética propia del artista y de su creación se transmitirá al espectador en la contemplación.

Además de la emoción, es factor indispensable del contenido la sensibilidad, pues aun existiendo el tema producto de la inspiración y se despierta la emoción en el artista, si éste no se encuentra dotado de suficiente sensibilidad para percibir el contenido capaz de expresarse en la forma, el resultado no será una obra de arte, por carecer de contenido emotivo y sensible. La sensibilidad unida a la emoción estética debe conmover profundamente al artista para poder vertirla cabalmente y provocar idénticos sentimientos en todo el que se acerque a ella para contemplarla, interpretarla o emitir un juicio crítico.

Calderaro se pronuncia en forma opuesta a lo anotado anteriormente, a pesar de que es la idea común de todos los que se han ocupado de la filosofía del arte: "no obstante, dice, que la emoción es una fuerza psíquica que se vierte en la conducta y que es el motor que nos incita a actuar, esta emoción es ficticia y se agota en la contemplación. Si el arte se redujera a provocar emoción como ésta que es efímera, e caería en una finalidad poco edificante, en vez de arte sería industria".

Conviene mencionar que desde que los filósofos griegos comenzaron a reflexionar sobre el arte y su función en la vida humana, se ha considerado que una de sus finalidades, aun cuando no la única, es despertar emociones estéticas, conmover el alma humana y elevarla por encima de lo cotidiano.

Algunos filósofos consideran que el contenido posee a su vez dos elementos, el conceptual y el material; el conceptual estaría constituido por el proceso de concepción en que el artista organiza sus ideas subjetiva y objetivamente, este proceso lleva a encuadrar la obra en la categoría estética que le corresponde, vendría después el desenvolvimiento de la idea para llegar a la expresión. El elemento material constituirá la expresión. En realidad el elemento conceptual corresponde a lo que desde siempre se ha llamado contenido, y el material a la forma, la expresión.

El contenido estético entonces, constituye el aspecto espiritual de la obra y es resultado de la intuición, la emoción y la sensibilidad estética.

B. LA FORMA

La manera como se expresa el contenido es la forma, constituye el molde en que es vaciado el contenido; la forma implica la organización de los materiales que elija el artista, así como la correcta adecuación del contenido al material deseado representan el aspecto material, formal, de la creación artística.

La forma presenta dos aspectos, uno interno, que es el esquema perfectamente integrado y definido ya del contenido, determinado por la sensibilidad artística, y otro externo, que constituirá propiamente la expresión en el lenguaje artístico, la materialización de la inspiración, el eco final de la angustia que al crear agita el alma del artista.

Debe haber un equilibrio entre contenido y forma, sino se logra y predomina alguno de los dos elementos, puede llegarse a un desequilibrio tal que produzca un efecto contrario al deseado por el artista: lo trágico degeneraría en lo cómico, lo sublime en lo grotesco y lo gracioso en lo ridículo.

Dentro de la historia del arte se ha visto con frecuencia esta alteración entre contenido y forma y sin embargo se han dado magníficas obras de arte, como en el romanticismo, en que predominó el fondo, es decir, el contenido de la obra sobre la forma; en el modernismo, en cambio, preocupó más a los poetas la forma de expresión, que excedió a los contenidos.

En ocasiones el artista altera intencionalmente el equilibrio entre contenido y forma, como sucede en las corrientes pictóricas de vanguardia; en todos estos casos sin embargo, han resultado obras de arte excepcionales, tal vez porque lo artistas deliberadamente han roto la usual idea de equilibrio en busca de nuevos contenidos, nuevas formas, incluso nuevas técnicas, dando mayor preferencia a alguno de los dos elementos. Bueno considera que el valor estético de la obra de arte se realiza mediante este equilibrio entre contenido y forma, puesto que el arte busca la correcta adecuación de estos dos elementos.

¿Cómo debe volcarse el contenido en la forma para que constituya una obra de arte y logre su función de conmover el alma humana?El citado autor afirma que "expresar significa externar algo, proyectar el espíritu hacia el exterior". Ahora bien, cuando se trata de la ciencia se proyecta el contenido racionalmente, pero cuando se trata de la expresión artística el contenido es una intuición.

Al hablar de intuición debe pensarse desde luego en una intuición estética, que será una facultad propia solamente del artista, de encontrar en la realidad todo lo que sea susceptible de expresión artística. Ya se ha dicho que donde el hombre normal encuentra cosas, el artista se inspira y su inspiración podrá ser vertida en una forma. De la contemplación de la realidad surgirá la idea, la que intuida podrá materializarse, es decir la conceptúa, la imagina, la organiza en un contenido para por fin expresarla en una forma.

El arte es la expresión intuitiva del sentimiento pero en realidad no solamente es intuitiva la expresión, el arte es un proceso intuitivo de principio a fin.

Para llegar a la expresión en la forma, debe existir además un profundo amor del artista hacia su contenido, por ello debe estar dotado de todas las cualidades que se han mencionado. Si la forma es la expresión del contenido y éste tiene carácter espiritual, a pesar de que en la mayor parte de las artes el material en que es expresado el contenido, valga la redundancia, es materia, ese material debe ser organizado y trabajado amorosamente, vertiendo el artista su sensibilidad, expresándose a sí mismo en su creación.

Elemento básico de la obra de arte es la forma, puesto que la materialización del ensueño es la conclusión de todo un proceso que se lleva a cabo en el alma del artista; sin la

forma no habría arte. Pudiera darse el caso de formas carentes de contenido, pero nunca un contenido sin forma.

Contenido y forma deben enlazarse armoniosamente para constituir la obra de arte; debe haber una comunión entre el impulso formal y el material para llegar al equilibrio que dé como resultado la obra de arte. Cuando se da la adecuación perfecta entre contenido y forma; se da la obra maestra, que es única, excelsa, con extraordinario y genuino valor estético.

Con palabras llenas de poesía y belleza, Bueno, refiriéndose a la obra muestra como algo único y excepcional, dice: "La obra maestra refulge con luz propia, son astros de primera magnitud en la constelación artística, poblada por infinidad de estrellas de menor brillantez, que le sirven de fondo y contraste para que la suprema realización estética brille con todo el fulgor que el corresponde".

No todos los artistas ni aun los genios epónimos producen en todas sus creaciones obras maestras. Para verter el contenido en la forma, de modo cabal se precisa la técnica, pues por magnífico que sea el contenido, si no se domina la técnica el resultado será una obra pobre, sin valor estético, que no trascenderá al ser contemplada.

Cuando el artista domina la técnica, está capacitado para realizar la adecuación entre el material elegido y la forma, en virtud de esta adecuación su obra resultará natural, fresa, espontánea, como si hubiera surgido sin ningún esfuerzo. Debe recordarse que si bien el dominio de la técnica llevará al artista a lograr la perfección externa en su obra, para lograr conmover el alma del contemplador la creación deberá ser genuina expresión del sentimiento, éste debe formar parte inseparable de la misma, no es la técnica perfecta la que hace la obra de arte perfecta, sino el sentimiento del artista; siendo perfecta técnicamente pero vacía de sentimiento, no despertará ninguna emoción, en todo caso, como se dijo, será solamente una demostración de habilidad.

Para concluir, Croce afirma que no puede haber distinción entre intuición y expresión, es decir, entre contenido y forma; para él "toda verdadera intuición es también expresión". La actividad artística posee intuiciones en la medida que las expresa. Si esta proposición parece paradójica a primera vista, es sobre todo porque se da a la palabra expresión un significado muy restringido, por ejemplo, cuando con ella se hace referencia únicamente a las expresiones verbales.

Pero hay expresiones no verbales como las de los colores, las líneas, los tonos, y a todas las que se extiende esta afirmación. La intuición expresión a un tiempo- de un pintor es pictórica, de un poeta, verbal; pero pictórica, verbal, musical o como se le llama, no puede faltas la expresión no sólo como parte integrante de una naturaleza sino en el arte.

4.2.3 LOS ESPÍRITUS ARTÍSTICOS

El artista crea un estado de ánimo especial. Federico Nietzsche, con una extraordinaria perspicacia, observó la analogía que existe entre el estado de ánimo artístico y dos estados de la vida humana: el sueño y la embriaguez.

En la embriaguez y en el sueño hay por parte del sujeto una momentánea ruptura con la realidad, una especie de insensibilidad para las impresiones reales, durante estos estados quedan en libertad la imaginación y los sentimientos del sujeto, y el hombre actúa fuera de toda lógica; durante la embriaguez y el sueño el individuo se olvida de sí mismo, experimenta una gozosa liberación de las preocupaciones y deberes de la vida real, se llega incluso al éxtasis; pero durante la embriaguez y el sueño el individuo pierde efectivamente la conciencia de la realidad y hay un debilitamiento de todas sus facultades.

En el estado de ánimo artístico el individuo se olvida también de sí mismo, deja libres imaginación y sentimiento, que en la vida real se encuentran encadenados habitualmente a la lógica, al deber, a las normas morales; se llega al éxtasis, pero a diferencia del sueño y la embriaguez, en el estado de ánimo artístico, por más que el sujeto está insensible ante la realidad, queda con pleno dominio de sus conciencia, sabe que las ataduras de los sentimientos y la imaginación han quedado rotas; libres imaginación y sentimientos, mediante su voluntad llegarán a un determinado fin.

El artista que se entrega al ensueño y a la embriaguez estéticos tiene pleno conocimiento de lo que hace, sus facultades se encuentran despiertas, sabe que su estado de ánimo, el estado de ánimo artístico que se posesiona de él, lo llevará a la creación de la obra de arte. En el estado de ánimo artístico, durante el ensueño y la embriaguez estéticos hay un desdoblamiento de la personalidad del artista, su yo íntimo, verdadero, libre de ataduras se manifiesta rotundamente, cobra vida, y así el artista crea durante la embriaguez o el ensueño estético.

Se dice que el arte está hecho del mismo material que los sueños, que nace del subconsciente, entonces el artista verdadero es aquel que deja en plena libertad al subconsciente; el artista vive y crea en un perenne estado de ensoñación artística o de embriaguez estética.

Nietzsche, a las actitudes reveladas en el arte, semejantes a la embriaguez y al ensueño, a los estados de ánimo artísticos, les llamó "espíritus", espíritu apolíneo y espíritu dionisiaco o fáustico.

Es espíritu apolíneo es una actitud introvertida, es el resultado de una posición recogida que se dirige en forma inmediata al yo, tiende a conservar el equilibrio y la armonía. El artista apolíneo es soñador, imaginativo, visionario, es el que tranquilo y sereno se recrea en la representación de las imágenes y formas en que se revela delicadamente la belleza; el artista apolíneo es el poeta místico, el músico romántico, el escultor que en sus obras busca una suave armonía, el pintor que usa matices tenues, temas religiosos.

El espíritu dionisiaco por el contrario, es una actitud extrovertida, exteriorizante, de expansión que se proyecta en las dimensiones del mundo exterior y tiende a la ruptura del equilibrio y a la alteración de las formas. El artista dionisiaco es vigoroso, es el hombre poseído del delirio, de la "manía divina" descrita por Platón y que se origina en las musas, es el hombre cuya vida inteior exaltada por la embriaguez estética busca la expresión emocional en el arte vigoroso: arquitectura y escultura monumentales, la pintura mural, la explosión de colores, la sinfonía, las gestas heroicas, la tragedia. El artista dionisiaco se inclina por la forma; el apolíneo, por el contenido.

En el espíritu apolíneo predomina la imaginación, en el dionisiaco los sentimientos; lo apolíneo es el estado semejante al sueño, lo dionisiaco es más parecido a la embriaguez. Estos dos espíritus son estados estéticos que se caracterizan por la liberación, aunque sea momentánea, de la realidad, durante ellos el artista se agrega gozosamente a los juegos de la fantasía y al rapto de los sentimientos que canaliza en la obra de arte.

4.2.3.1 EL PROCESO ARTÍSTICO

El proceso de la creación artística implica varias etapas en la que paulatinamente se va dando forma material a la inspiración y se culmina lógicamente con la expresión estética. Stites afirma que la obra de arte es "un sentimiento, nacido de una inspiración, captado en una intuición, y vertido en una expresión". De acuerdo con esto, los pasos para llegar a la culminación del ensueño o la embriaguez estética son; inspiración, que es la que sirve de punto de partida; conocimiento, que da al artista la cabal idea de lo que desea hacer, este conocimiento debe provocar en el artista una emoción profunda, indispensable para llegar a la

creación de la obra; esta emoción se traduce en un sentimiento que debe ser estéticamente expresado por medio de los materiales adecuados.

El primer paso en el proceso del arte es la inspiración, que se considera como un don divino porque no todos los hombres la poseen, procede de un ideal, de la pasión, del amor, de los desengaños. Pueden ser motivo de inspiración la naturaleza, los acontecimientos históricos, escenas de la vida diaria y desde luego la mujer; cuando un artista crea teniendo como inspiración a una mujer, la llama su musa, ya que en Grecia las musas eran invocadas por los artistas por ser protectoras de las bellas artes. La inspiración es el resultado de la intuición estética que capacita al artista para desmaterializar las cosas y convertirlas en motivo de inspiración.

La inspiración logra la transmutación de lo natural o lo poético (hay poesía en los sonidos, los colores y los movimientos), pero la inspiración reside en la intuición del artista lo que la misma realidad veda a los profanos.Para llegar al segundo paso, el conocimiento, se requiera del pensamiento, que analiza, abstrae, generaliza, sintetiza, induce, determina, compara, cataloga y sobre todo, penetra en lo intuido como un instrumento acerado y punzante; como penetra el arado en la tierra blanda, así penetra el pensamiento en el intuir estético; la intuición en el artista es natural, como la tierra, el arado lo da el pensar. La sensibilidad del artista forma el estado de ánimo que predispone e incuba el surgimiento del intuir, pero el que construye con la idea, el que da el conocimiento, es el pensamiento. El conocimiento supone además la habilidad para materializar la inspiración, es aquí donde entra el aspecto lógico de la obra y donde la ciencia va a auxiliar al artista.

El pensamiento, ya sea provocado por el sentimiento, ya sea frío como en los trabajos puramente reflexivos, puede construir sin ayuda de la intuición, pero entonces se advierte que el espíritu está ausente de la creación, que no se crea sino se construye con la razón, y no se notarán en la creación artística valores estéticos sobresalientes, la obra sale del cerebro pensante del autor como sale de la fábrica un producto de molde, en su contenido falta algo, el sentimiento, y su contemplación no provocará ninguna emoción.

Para llegar a la materialización del ensueño o la embriaguez estética, el pensamiento introduce, según el pintor Delacroix, "un rayo de luz en la bruma en que estaba sumergida hasta entonces la mente del artista". El tercer paso en el proceso del arte es el sentimiento, que es absolutamente imprescindible para la creación artística y que mediante el estro es exteriorizado, revistiéndolo de forma material. Es inseparable de la obra de arte, puede ésta parecer técnicamente imperfecta, pero no puede estar ausente el sentimiento, porque cuando la pureza exterior de la obra no corresponde a la exigencia del alma del creador, la obra es fría, vacía sin sentimiento.

El paso final es la materialización de la inspiración, es decir, la expresión por medio del material adecuado: la obra de arte. El buen sentido es el verdadero terreno en donde enraíza el genio artístico, la fantasía es su investidura, es el ímpetu que da vida a la obra artística; y la imaginación, el alma que está en todos y cada uno de los detalles, es lo que moldea el conjunto en todo de gracia y belleza.

Entra la magnitud de la idea y la expresión de la misma existen momentos de terrible angustia para el artista, sobre todo por no caer en la pobreza de la ejecución. La angustia que en realidad acompaña al artista durante todo el proceso, puede darle en el momento de la expresión, la ocasión de añadir algo a la primera visión apasionada.

Es pertinente preguntar si este proceso seguido paso a paso desde la intuición hasta la creación de la obra es una actitud consciente o por el contrario, se realiza de manera inconsciente.

Según algunos filósofos, el fenómeno artístico es un hecho consciente, su origen y el proceso de realización deben buscarse en la luz de la conciencia. Sin embargo, al analizar dicho proceso con detenimiento es lógico afirmar que en parte es consciente y en parte inconsciente. La idea anterior a la obra de arte, la inspiración, es inconsciente. Si como se ha dicho la inspiración proviene de la intuición estética, es necesariamente ajena a la razón, es algo que brota espontáneamente, que aparece aun sin desearla. Es cierto que en ocasiones el artista busca la inspiración en la serenidad de la naturaleza, en la grandeza del cielo estrellado, en la inmensidad del mar, en el amor sublime de una madre, etc., pero por lo general nace de manera natural y espontánea.

La segunda etapa del proceso artístico es consciente puesto que se requiere el auxilio del pensamiento para dar la forma necesaria a la inspiración, surgida de la intuición; para obtener el conocimiento de lo que se quiere expresar es preciso que hay una actitud consciente.

El tercer paso es en parte consciente y en parte inconsciente, porque una vez que el artista sabe qué va a hacer, una vez que tiene el conocimiento de lo que desea expresar y cómo lo va a expresar, sabe también que para que su creación sea universal, para que se libere de lo particular y sea verdadera obra de arte, bella y eterna, debe volcar en ella su amor, pero al crearla como es la objetivación de su ideal, le transmite su emoción, sus sentimientos, ama su obra de manera tanto inconsciente como conscientemente y por lo mismo la dota de vida, de sensibilidad y le da sentido.

Alois Riegl introdujo en el análisis del proceso artístico lo que llamó "voluntad artística", que imagina como una fuerza irresistible, una latente exigencia interna que existe por sí sola, independiente de los objetos que provocan la inspiración; se presenta desde el momento primaria de toda creación artística, subsiste a todo lo largo del proceso artístico pero primordialmente en la realización de la obra de arte. De acuerdo con esto, el proceso es consciente porque está determinado por la voluntad artística.

La materialización del ensueño estética, la cristalización de la inspiración, es consciente, el artista organiza y emplea los materiales adecuados en forma consciente. Concluido el ensueño artístico, que es inconsciente, se organiza conscientemente en torno a un tema que da lugar a la creación por medio del sentimiento, culminación del proceso artístico. Los primeros pasos en la creación artística; inspiración, conocimiento y sentimiento, corresponden al contenido de la obra; al cuarto paso, la expresión, constituye la forma.

Como proceso práctico, sostiene Sánchez Vázquez, la creación artística tiene principio y fin; al comienzo es sólo un proyecto que puede cristalizar o no, y una materia dispuesta para ser transformada. Al final se encuentra la forma originaria, materializada, que ha perdido sus características primarias. Y luego el contenido ya plasmado, y por último la materia, que vencida su resistencia se entrega ya formada; pero estos elementos no se encuentran aislados, se conjugan en una unidad indisoluble, en un producto ya acabado que es la obra de arte.

Según Raymond Stites hay dos formas principales de arte, dos tipos universales de arte: el fisoplástico o representativo y el ideoplástico o no representativo. Dichos término fueron inventados por el psicólogo suizo Vernon y sirven para expresar las dos actitudes desde las cuales el artista se ha acercado a la obra para crearla. Poseen un valor universal y tienen la característica de poder penetrar en todos los estilos artísticos.

El arte fisioplástico o representativo pretende reproducir tan fielmente como sea posible la naturaleza, las cosas tal como se dan en ella, contando para el efecto que pueda causar la obra de arte en el alma del contemplador, con el elemento de placer que implica reconocer los objetos con los que se está familiarizado.

El arte ideoplástico o no representativo pretende sugerir un sentido con una cantidad mínima de material reconocible, contando para el efecto que la obra ha de causar, con la imaginación del contemplador.

Al crear ideoplásticamente el artista siente una fuerza que el motivo, cargado de sentido emocional, llega de un impulso interior; la obra nace más que de la reproducción de algún objeto, de la idea que quiere expresar y la forma como la expresa.

4.2.3.2 EL CONTEMPLADOR

Si como afirma el doctor Ramos, la conciencia artística no está dirigida inicialmente a las posibles resonancias subjetivas, sino que se proyecta hacia fuera, movida por el interés de los valores del objeto artístico, para que el artista pueda ser comprendido y el arte cumpla su función es indispensable la presencia del tercer elemento del fenómeno artístico: es el espectador o contemplador.

Salomón Reinach al considerar el fenómeno arte como fenómeno social sostiene que su misión es despertar un sentimiento en otros: se fabrica una herramienta, dice, para que el propio hombre se sirva de ella, pero la decora no tanto para sí, sino para que agrade a los demás que la miran o provoque en otros admiración, por ello ninguna sociedad por rudimentaria que sea ignoró el arte, que en su etapa primitiva fue, más que deleite propio, proyección social.

Schiller piensa que "el hombre en su estado físico, se haya bajo el solo dominio de la naturaleza y se desprende de este poder en el estado estético". "¿Qué es el hombre, pregunta, antes de que la contemplación del arte lo arranque de su vida práctica?" Y responde: "sólo cuando abre las alas de su imaginación, abandona los estrictos límites del presente y de su vulgaridad; por impulso del arte, como artista o contemplador, adquiere dimensión estética".

Calderaro reconoce la dimensión estética como la dimensión más importante en la vida humana, tanto es así que se valoran las civilizaciones y las culturas por la dimensión del fenómeno estético.
El mismo doctor Ramos supone que en la urgencia de crear, experimentada por el artista, se presenta como factor poderoso la necesidad de comunicarse con los demás el propósito deliberado de influir en otros espíritus mediante la acción de la obra artística.

La obra de arte produce en el espectador, según Worringer, un sentimiento de felicidad, aunque esto es discutible puesto que la creación artística puede producir muchos otros sentimientos según la categoría estética que se exprese y el modo como se realice esa expresión; sí puede aceptarse que la plena comprensión de la misma inunde de felicidad el alma del contemplador cuando lo que tiene frente a sí es la plácida expresión de lo sublime, lo bello o la gracia.

Siendo el contemplador un elemento tan indispensable dentro de la vida artística, es preciso que posea ciertas cualidades que lo capaciten para no ser un simple o casual espectador a través de la obra de arte. Desde luego puede afirmarse que requiere cierto grado de cultura, pero aun sin ella un hombre dotado de suficiente sensibilidad puede ser un genuino contemplador; son necesarias desde luego ciertas condiciones externas, pero que resultan más importantes las cualidades internas que lleven al contemplador a comprender al artista y sentir su obra.

Todo ser humano goza, normalmente, de facultad estética contemplativa y es a través de ésta que el hombre puede alcanzar el goce estético; esta facultad le permite evadirse aunque sea momentáneamente, de las contingencias de la vida diarias; al abstraerse logrará concentrarse en la obra hasta llegar a penetrar profundamente en ella, proyectarse emocionalmente olvidando su propia individualidad, sentirse el creador de la misma, y sólo así

podrá comprenderla plenamente y gozarla. Esta abstracción del contemplador es posible porque en toda creación artística existe afán de abstracción, la voluntad artística se determina por esa abstracción que es consecuencia de una intensa inquietud interior del artista ante los fenómenos del mundo circundante.

De acuerdo a lo expresado, la ensoñación artística que motiva al artista a crear y que produce idéntico efecto en el contemplador se explica a través de la teoría de la proyección sentimental o empatía (llama por Lotze, Vischer y Lipps: einfühlung), que consiste en interpretar cabalmente el yo ajeno, vivir sus gestos, sus movimientos, sus pensamientos y sus sentimientos como propios; es en realidad el acto de sumergirse, de proyectarse, es algo que permite acrecentar la comprensión humana hacia los demás, es la capacidad de apreciar los sentimientos ajenos en su exacta dimensión, sin dejar que las propias emociones entren en juego a grado tal que afecten el criterio.

La empatía no es la simpatía, la simpatía se expresa diciendo: sé lo que tú sientes, hay afinidad entre tú y yo, comprensión, aunque no absoluta. La empatía significa: siento como tú sientes porque te comprendo perfectamente, me identifico plenamente contigo. La simpatía es similitud, afinidad, modo semejante de ser y pensar. La empatía es identidad, manera enteramente igual de ser y pensar. Así ante el valor contenido en el arte, la emoción y goce estéticos derivados de la contemplación permiten no sólo comprender sino sentirse creador de la misma.

Aunque refiriéndose en particular a la pintura, acertadamente opina Marangoni que el no saber valorar equivale a perder en gran parte el significado y valor de la obra de arte. Es decir, que si el contemplador no goza de una receptividad estética profunda, no percibirá el mensaje del artista y por tanto perderá éste y la obra no cumplirá su cometido.

No está por demás insistir en que además de la facultad estética contemplativa, el contemplador necesita sensibilidad, intuición aunque no creadora sí receptiva; debe ser capaz no sólo de experimentar emoción sino de dejarla en libertad para llegar a la real emoción, la estética.

Esta relación estética está determinada, según Mendieta y Núñez, por el valor intrínseco de la obra y por la capacidad de comprenderla del contemplador. Cuando se dan ambas condiciones la relación estética es perfecta, el artista encuentra eco en el contemplador y la obra conmueve a éste lo mismo que a su creador al realizarla. Pero si no hay esta concordancia, bien porque a pesar de ser magnífica la obra el receptor carece de capacidad para comprenderla, o bien porque aunque el contemplador posea la suficiente aptitud para experimentar el goce estético la obra resulta mediocre, en ambos casos no se podrá establecer la relación estética y el mensaje se perderá.

Además se debe considerar que toda la gama de valores estéticos llegan al contemplador a través del sentimiento trascendental que posee la obra de arte; es decir, el artista ha volcado sus sentimientos en la obra, están vivos en ella y se presenta la relación estética en el diálogo que el artista entabla con el contemplador a través de la misma, esos sentimientos el alma del artista reflejada en su creación- trascienden, se transmiten al contemplador y hacen nacer en su alma una emoción similar a la que poseía el artista en el momento de su creación.

Cuando el contemplador posee una alma gemela a la del artista, se eleva con él a un plano superior, participa de la ensoñación estética, de la embriaguez artística plenamente. Esta identificación entre ambos es posible merced al sentimiento trascendental que posee la obra y a la facultad estética contemplativa del que se acerca a ella.

La emoción estética que producen las obras de arte, afirma el citado autor, es el resultado de un conjunto de factores de los cuales se perfilan como fundamentales: la

sociedad, en un momento y lugar dados un elemento irreductible, la facultad estética contemplativa y el genio del artista creador; estos factores hacen posible la comprensión de la emoción creadora del artista y por tanto la comunicación de su ensueño a través de la contemplación de la obra de arte.

Justino Fernández opina que la obra de arte constituye algo así como un arma que dispara el artista hacia el contemplador como posible receptor, poniendo en movimiento una multitud de potencias, de posibilidades y de intereses vitales; los pensamientos del contemplador, sus sentimientos e imaginación despiertan con el disparo y se convierte en actor del drama que implica la creación artística, queda realmente prendido a ella, por sus valores estéticos comulga con la inspiración del creador.

Pero al mismo tiempo afirma que como la belleza del arte es captada por la sensibilidad y no por el entendimiento, es necesario darla a la obra un contenido histórico concreto para que pueda darse, dentro de un contexto histórico-social, la plena comprensión de la misma. La sensibilidad, el intelecto y la imaginación del artista, junto con sus intereses vitales reunidos y expresados en la creación, producen un efecto intencionalmente buscado en el contemplador, ya que lo emociona, lo conmueve, despertando al mismo tiempo intereses vitales propios que se enlazarán armoniosamente con el artista a través de la contemplación.

Bergson sostiene que la emoción y el ensueño estéticos se comunican por sugestión, por hipnosis; cada una de las bellas artes actúa sobre el contemplador de tal manera que le sugiere el estado original del alma del artista.

Sin refutar del todo esta idea, puede afirmarse que el mensaje que el artista escribe en su creación es transmitido al contemplador de acuerdo con la receptividad estética a que se ha aludido y con la que anuda a las cualidades que debe poseer el contemplador se entablará el diálogo del arte, que es universal, y provocará que el mensaje llegue en toda su plenitud.

4.2.3.3 LAS EXPERIENCIAS ESTÉTICAS

La estética no puede aumentar el goce ante el arte, ni provocar el nacimiento de la facultad creadora (ni aun la contemplativa), ni establecer un criterio para la creación o apreciación de la obra de arte, tampoco puede alterar directamente las experiencias en relación con el arte; sin embargo, ayuda al hombre a comprender sus reacciones frente al arte y le permite entender las experiencias que tenga en relación al mundo artístico, es decir, sus experiencias estéticas.

A. ¿Qué son las experiencias estéticas y cuál es su contenido?

Según Carrit, las experiencias estéticas son resultado de percepciones sensibles, todas ellas poseedoras de un significado que dejan en el alma una sensación permanente y evocadora. Puede haber experiencia estéticas más o menos puras, más o menos intensas, sin que esto dependa de la pureza o intensidad de la obra percibida, sino de la receptividad del contemplador. El contenido de la experiencia estética no es histórico, científico, ni conceptual; un experimento de física, la relación de un acontecimiento histórico, una información de carácter científico provocan experiencias, pero no experiencias estéticas.

B. ¿Cuál es entonces el contenido de las experiencias estéticas?

Schiller define la experiencia estética como la satisfacción del impulso del juego, considerando el juego como la feliz armonía entre lo racional y lo moral; sin embargo, las experiencias derivadas de lo normal son ajenas a lo estética. Cabe afirmar que el contenido y significado de las experiencias estéticas es algo diferente a lo racional, es de carácter sensible el sentimiento que se apodera del hombre al contemplar el arte, cuando éste le significa verdaderamente algo en su interior.

Cuando la obra de arte al ser percibida deja una impresión emotiva profunda, tal que al

ser recordada posteriormente haga surgir una emoción similar a la que se recibió al contemplarla, se habrá adquirido una experiencia estética.

Algunos psicólogos consideran que la experiencia estética no es sino la liberación o sublimación de emociones reprimidas; esta idea deriva posiblemente de la doctrina aristotélica de la catarsis, que atribuía a la tragedia la facultad de permitir al hombre llegar la purificación de sus pasiones mediante las emociones de piedad y terror que suscitaba.

Actualmente la catarsis puede ser entendida como una sensación de liberación ante la obra de arte; sin embargo, no es precisa para obtener experiencias estéticas. Si hay comunicación entre artista y contemplador a través de la obra, y el sentimiento del artista se transmite prístino al contemplador y perdura como una sensación evocadora y de ensoñación, se habrá adquirido una experiencia estética.

4.2.3.4 LA CRÍTICA EN EL ARTE

Dentro del fenómeno artístico además del artista, la obra de arte y el contemplador, interviene un personaje cuya función es muy importante: el crítico.

La misión del crítico, del hombre cuya facultad estética no se limita a percibir los valores en el arte sino que juzga acerca de ellos, es precisamente emitir un juicio acerca del valor contenido en la obra, sea ésta la expresión de la belleza, la fealdad, la gracia, la comicidad o cualquiera de las innumerables categorías estéticas que pueden expresarse en la obra de arte.

El crítico enseña a ver la obra para encontrar en ella no sólo cosas concretas, sino el alma del artista y de esa manera captar el significado y por tanto el valor de la creación. ¿Esto quiere decir que la obra necesita ser explicada por el crítico para ser entendida? De ninguna manera, la obra que necesita ser explicada no es obra de arte, puesto que el arte se siente, no se entiende, se capta emocionalmente y no racionalmente. Sin embargo, el papel del crítico es fundamental para orientar a un público que generalmente desconoce los fundamentos histórico-sociales, filosóficos y estéticos de la obra de arte.

Mendieta y Núñez considera que si bien ha sido superado aquel concepto emitido por Oscar Wilde acerca de que "la crítica de una obra maestra tiene más valor que la obra maestra misma", la influencia que la crítica ejerce en la sociedad es de suma importancia. La crítica varía desde la simple descripción que de una obra hace el redactor de eventos artísticos en periódicos y revistas, o el biógrafo de un artista, hasta la crítica profunda que juzga con razones debidamente fundadas acerca de los valores contenidos en una obra de arte, huelga decir que esta es la verdadera crítica.

Sin embargo, hay opiniones opuestas, Michel Kornfeld opina que la crítica valorativa es irrealizable, que es un contrasentido porque no se puede juzgar acerca de un valor objetivo puesto que el juicio resultaría meramente subjetivo. Si bien hay algo de cierto en esta aseveración, no cabe duda que la verdadera crítica contribuye a crear y a mantener el clima propicio para la producción artística, porque tiene un doble efecto: resulta estimulante para el artista y para el público.

El artista busca el juicio ajeno acerca de su obra independientemente de su propio juicio; le interesa la opinión del crítico porque precisamente de ella se nutre la opinión de los espectadores. Si bien es cierto que es malo que se hable mal de uno, resulta mucho peor que no se ocupen de uno en lo absoluto; el silencio en torno a su obra es mortal para el artista, la crítica favorable le da aliento, la crítica condenatoria lo lleva a superarse.

En el público influye necesariamente la crítica, se ha dicho no todos gozamos de idéntica sensibilidad y que no todos los hombres poseen el mismo grado de cultura, pero existe

una especie de reacción colectiva favorable o no hacia el artista y sus obras a través de la opinión de tal o cual crítico. La sociología del arte se ocupa de este fenómeno en verdad no muy explorado.

John Dewey en su obra El arte como experiencia alude a varias formas de crítica: la legalista, que juzga escuetamente acerca del valor contenido en la obra simple y sencillamente como si se tratara de un procedimiento judicial en que se dicta un fallo inapelable; la impresionista, que pretende explicar el valor de acuerdo con la impresión que en un momento dado recibe el crítico; la analítica, que acude a la fuente en que bebió el artista al crear, y que no describe ni explica la obra sino que presenta una visión panorámica de la época que precede a la creación artística analizando la obra como consecuencia de esta época, y emite un juicio que sirve de base para la opinión del público.

La psicoanalítica, que juzga la obra pretendiendo encontrar los factores internos de la misma, los complejos de los autores; aunque esta forma de crítica puede ser interesante, lo es solo para una mínima parte del público. La legalista y la impresionista pecan de estrechez y resultan eminentemente subjetivas. Parece ser que la mejor forma de crítica es la analítica, Existe también la crítica que Tolstoi llama "crítica hipócrita" que se deshace en serviles alabanzas o crueles críticas, según se trate de un artista consagrado o no.

La crítica es fecunda para el arte, estimula al artista y al público lo induce a admirar con más conciencia la obra de arte; no es una actividad superflua, sino una función que obedece a necesidades imprescindible de la vida artística y de la cultura en general. El sentido de las obras de arte no se entrega con facilidad a cualquier contemplador, porque su comprensión exige una situación a la que se llega únicamente tras de una educación adecuada.

Cierto es que el hombre de extrema sensibilidad, aun sin cultura, puede llegar el mensaje de la obra sin el inmediato auxilio de la crítica y que en ocasiones existen reacciones en masa del público que se producen espontáneamente ante determinada obra sin esperar el juicio de los críticos, pero también es verdad que si la crítica no viniera a elevar y a orientar la conciencia pública artística, ésta quedaría en estado de desconcierto; sin la intervención de la crítica para iluminar y desarrollar la conciencia del arte que posee la sociedad, se carecerá de un factor poderoso para estimular el progreso y la depuración de la producción artística.

Si se toma en consideración no la reacción de la sociedad, del público en general ante una obra de arte, sino el caso particular de un contemplador, también puede afirmarse que sale ganando con el auxilio de la crítica. La primera impresión que recibe un espectador dotado de sensibilidad innata y que ignora las opiniones de la crítica, suele ser justa y suficiente para su satisfacción personal, pero en una segunda impresión después de leer todo lo que la crítica suele enseñarle sobre la misma obra, el espectador advertirá que su comprensión se afina, sus impresiones se enriquecen y su emoción estética se intensifica.

La crítica existió desde la antigua Grecia, Zoilo y Aristarco fueron los primeros críticos; en el siglo III de nuestra era, Longino escribió un tratado de arte: De lo sublime, que es en realidad una crítica. En el Renacimiento los mismos artistas se convirtieron en críticos de sus propias obras al reflexionar sobre la belleza que ellos mismos producían. Más recientemente Augusto Renoir al pedírsele un juicio valorativo acerca de sus obras expresó: "Mis pinturas causan náuseas como el mareo".

Croce considera que la crítica y la historia del arte se identifican por cuanto que no es posible hacer historia del arte sin valorar el material que aquélla elabora, el historiador del arte forzosamente un crítico; sin embargo, cabe aclarar que la historia del arte es una crítica referente al pasado del arte.

El crítico de arte se auxilia de la historia para comprender y valorar la obra, pero su actividad se refiere a un presente. Se ha esbozado a grandes rasgos lo que es la crítica en el

arte, ahora bien, ¿qué cualidades necesita poseer el crítico? Se ha llegado a decir que el crítico es un artista que no siendo capaz de dar forma material a su inspiración, canaliza su intuición hacia la crítica para juzgar acerca del valor de la obra ajena.

Si así fuera, la crítica sería un grito de amargura, una exteriorización de las frustraciones que sufre el artista fracasado, y su crítica no sería imparcial, objetiva, no podría dominar verdaderamente su sensación de fracaso y, por qué no, de envidia hacia aquel que fue capaz de materializar su inspiración; la crítica en estas condiciones no resultaría fecunda para el arte. En realidad el crítico es un artista potencial, no fracasado, desde luego, sino que no estando dotado de suficiente talento artístico, en vez de realizar obras de arte dirige su facultad estética hacia la crítica; debe estar dotado de suficiente sensibilidad y de una receptividad estética excepcional que lo capaciten para sentir y comprender los valores contenidos en la obra de arte.

La misión del crítico no es, como equivocadamente se supone, enseñar al artista; es algo distinto, debe saber advertir la relación que existe entre una obra y la época que la originó, está obligado a penetrar en el secreto de las formas artísticas y a traducir lo que en ellas se dice a un público poco informado, para ayudarlo a sentir la belleza de la obra.

El crítico es exponente de una cierta madurez de la conciencia artística general, es un espíritu reflexivo que no se satisface con contemplar solamente el arte, sino que aspira a comprender el sentido de cada obra artística. Este sentido generalmente es un enigma para el espectador común, y el crítico resulta el enlace entre el artista el espectador a través de la obra.

En todo espectador hay un crítico cuando opina de una obra, es también crítico el artista cuando juzga su obra a la de otros artistas; es decir, la crítica puede ser una actividad general que atañe a todos los que intervienen en la contemplación de la obra, pero la crítica solo alcanza su perfección cuando desempeña una función especializada dentro de la vida artística, es entonces una labor completa que debe dar cumplimiento a múltiples finalidades.

Corresponde al crítico, en primer lugar, decidir cuáles son las obras propiamente artísticas y cuáles no lo son; en segundo lugar, debe definir los valores artísticos en su individualidad característica y fijar su rango relativo dentro del conjunto de la producción de un momento o de una época, y por último, debe emitir un juicio que resulte positivo para el arte.

Para el cumplimiento de su misión el crítico debe reunir un cierto número de cualidades que lo colocan muy por encima del simple espectador, es lógico que sin un verdadero temperamento artístico todos los conocimientos y la cultura del crítico resultarían estériles y sus juicios carecerían de valor. Pero a diferencia del contemplador, el crítico debe poseer una experiencia y un conocimiento tal del arte, que lo capacite para juzgarlo, para poner en claro los valores de la obra y para hacer un análisis y una interpretación de un sentido ajustándose a las condiciones objetivas de la obra de modo que no caiga en afirmaciones arbitrarias.

El crítico debe, desde luego, poseer el conocimiento de los materiales con que se expresan las artes y no puede ignorar un aspecto tan fundamental como es la técnica que se sigue para la creación artística en sus diferentes formas, este es un factor importante para pronunciar el fallo sobre los méritos artísticos de la obra.

Es cierto que la técnica perfecta no hace al artista, ni hace tampoco la obra perfecta, pero el verdaderoartista no puede serlo sin la técnica; el conocimiento de ésta es, entonces, un elemento necesario para hacer posible una opinión estética justa.

El crítico debe saber distinguir lo que en el arte es revolucionario porque va contra los antiguos cánones, debe tener sensibilidad suficiente para percibir el grado de belleza que encierra la obra de arte, solo así comprenderá el sentido oculto del lenguaje artístico que no es

solo la palabra sino los colores, las líneas, los movimientos y los sonidos; debe poseer una amplia cultura que le permita distinguir lo que es original y lo que es una imitación.

En suma, el crítico debe poseer sensibilidad artística, para vibrar con la belleza de una obra; perspicacia, para encontrar el hilo de las conexiones filosóficas, sociales y aun religiosas de las obras de arte; cultura, para comprender todo lo que al arte atañe; audacia e impulso revolucionario, para acoger con entusiasmo y sin temor lo que es nuevo y para adivinar el germen que será el nuevo trazo del mañana; intrepidez, una sinceridad acrisolada para decir la verdad, duela a quien le duela; poesía, para expresar en forma poética lo que es poético, y emoción, para expresar en forma emotiva lo que es emocional; madurez, para que los halagos o amenazas no tuerzan su juicio y para no dejar que sus gustos, inclinaciones o estado de ánimo se reflejen en su juicio haciéndolo subjetivo.

Stites dice que para juzgar acerca de la obra de arte el crítico debe preguntarse: ¿qué expresa esta obra? ¿Cómo vería a esta obra la cultura que la produjo? ¿Están en equilibrio los valores estéticos con los de asociación y utilitarios? ¿Pesa alguno de los valores más que otro?

Contestadas estas preguntas, con una actitud imparcial podrá juzgar acerca del valor estético de la obra. Cada credo estético origina una manera de soñar; conociendo los orígenes de cada escuela, su desenvolvimiento y sus proyecciones, el crítico podrá juzgar con causa y no a la ligera.

Sin embargo, ¿cómo conjugar la crítica que es análisis, con la creación que es arte? El pintor, supongamos, se apoya en la naturaleza o en un ideal para realizar su obra; el crítico se apoya en el cuadro para realizar la suya. El artista interpreta la vida; el crítico asume postura crítica ante la obra del hombre. Así, para que la critica sea fecunda para el arte, debe ser imparcial su juicio, objetivo, debe hacer abstracción de los propios gustos, de las inclinaciones y preferencias, y aun del estado de ánimo que tenga el crítico al emitir su juicio, según se dijo ya. De esta manera podrán conjugarse la crítica y la creación.

Es sumamente difícil, desde luego, lograr un juicio absolutamente imparcial y objetivo, sobre todo en este tiempo en que el crítico se ha convertido en un agente de publicidad. Sin embargo, la vida artística de una sociedad resultaría incompleta sin la crítica, que es un órgano necesario para dotar a la sociedad de una conciencia de sí misma y del conocimiento de sus características propias, lo que es en definitiva la norma para saber qué valores pueden perfeccionarla.

4.2.3.5 EL INTÉRPRETE

Entre las bellas artes hay algunas (como el teatro, la música, el canto y la poesía) que para poder ser disfrutadas necesitan estar dotadas de una nueva vida, deben ser recreadas. Esta función de recreación la realiza el intérprete, cuyo papel ha sido muy discutido.

¿Cómo debe comportarse el intérprete? ¿Necesita las mismas cualidades del artista o del contemplador? ¿Puede apartarse del sentido de la obra y al infundirle nueva vida crear algo propio, tal vez diferente a lo que el artista quiso expresar?

El doctor Ramos afirma que el intérprete "no es autónomo: aun cuando llegara a hacer una creación de la interpretación, ésta no sería libre, estaría siempre limitada por el texto del creador; el intérprete debe hacerse "transparente" y desaparecer de los ojos del espectador para dejarlo directamente en presencia de la obra original".

Los griegos plantearon el problema: Platón sostenía que el rapsoda, "intérprete del poema, no procedía por técnica ni por ciencia, sino en virtud de la inspiración originada en la locura de las musas, en la gracia divina en que el hombre queda en estado inconsciente y es

poseído por un espíritu ajeno al suyo". El intérprete venía a ser solamente un eslabón en la cadena constituida por las musas, el poeta y el espectador.

Siguiente esta idea cabría preguntarse si sería aplicable en la interpretación la teoría de la empatía: el intérprete debe identificarse con el artista, sentir como propia la obra y por tanto al hacer la interpretación, ser no un mero eslabón, sino el mismo artista para no variar en lo más mínimo el sentido de la obra.

Debe entonces sumergirse totalmente en la obra ignorando su propia personalidad.

No hay duda que también el intérprete debe poseer como el artista, el contemplador y aun el crítico, cualidades tales que le permitan realizar una muy buena interpretación: una vasta cultura, sensibilidad, inspiración aunque no precisamente creadora como la del artista, sí más profunda que la del contemplador, intuición que lo capacite para percibir el mensaje del artista; pero debe poseer un grado de imaginación aun mayor que la del artista y del contemplador, para situarse en el momento histórico del creador, imaginar las influencias que recibió y que determinaron su expresión.

Debe conocer profundamente al artista y su obra, imaginar el proceso artístico en todos sus pasos y magnitud, cómo surgió la obra y cómo se concluyó, así estará capacitado para poder interpretarla sin falsear el mensaje.

Del intérprete dependerán las emociones que se despierten en los espectadores, deberá extraer, a su arbitrio (para lo cual son indispensables las cualidades enumeradas), lo sublime, lo melancólico o lo alegre de la obra que ha de interpretar; la música y la poesía son un conjunto de símbolos cuyo sentido debe desentrañar para apoderarse del espíritu del oyente, sin que se olvide sin embargo, que solamente está recreando la obra.

Refiriéndose concretamente a la música, Aarón Copland considera que el intérprete debe asimilar y volver a crear el mensaje del compositor.

El Primer problema tratándose de interpretación musical, dice, es la propia música, el intérprete no sabe qué grado de fidelidad se espera de él, así que debe hacer uso de su inteligencia musical.

Pero además del problema planteado, hay que considerar que la música es algo vivo, dinámico, no estático; tiene además, como toda forma de arte, una cualidad esencial: cada compositor tiene su propio estilo, al cual debe ser fiel el intérprete; el estilo es producto de la personalidad de cada artista y de la época que vive y en que escribió su obra, pero cada intérprete tiene también su propia pesonalidad y su modo peculiar de sentir la obra musical, puede, entonces, imprimir su propio estilo a la composición, lo cual ocurre frecuentemente, por ello la misma obra musical, una sinfonía, por ejemplo, es diferente según quien la interprete.

El mismo Copland considera la interpretación como una cuestión "de énfasis"; el contemplador, que poseía el oyente, deberá escuchar inteligentemente y tener una idea clara del estilo y personalidad del compositor para percibir hasta qué punto el intérprete reproduce ese estilo dentro de la esfera de su personalidad

BIBLIOGRAFÍA

ANGLERÍA, Pedro Martir de (1530) “**Décadas del Nuevo Mundo”.** Buenos Aires, Ed. Bajel, 1944

BAXANDALL, Michael. (1988) “**Painting and Experience”.** Oxford, Oxford Univ. Press.

BORGES, Jorge Luis. (1989) ***« Obras completas",*** vol. 3. Emecé. Buenos Aires.

BOURDIEU, P. (1990). "**Sociología y cultura".** Ed. Grijalbo. México.

BOURDIEU, P. (1979). "**La fotografía".** Ed. Nueva Imagen. México.

BRADING, David. (1991) **"Orbe Indiano"**, FCE, México

BELTING, Hans. (1990) "**Bild und Kult"** Munich, Oscar Beck. **Likeness and Presence**, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1993.

CASTELNAU, Francis de. (1850) «**Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud, de Rio de Janeiro a Lima, et de Lima au Para »**. Paris, chez P. Bertrand.

CHARNAY, Desiré (1885) **"Les anciennes villes du Nouveau Monde. Voyages d'explorations au Méxique et dans l'Amérique Centrale"**. París, Hachette.

DANTO, Arthur C (1896) "**The Philosophical Disenfranchisement of Art"**. Nueva York Columbia University Press.

DANTO, Arthur C. (1997) "**After the End of Art".** Princeton, N.J., Princeton Univ. Press.

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. http://www.rae.es/

DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO LAROUSSE. (1999). Editorial Larousse. Colombia.

DICCIONARIO DE FILOSOFÍA CONTEMPORÁNEA. www.filosofia.org

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. (1947) "**Verdadera historia de los sucesos de la conquista de Nueva España".** Madrid, Biblioteca de Autores Españoles.

D'ORBIGNY, Alcides. (1958) "**Viaje a la América meridional".** En Biblioteca Indiana, T. III, pp.13-920, Madrid, Ed. Aguilar.

DÜRER, A (1964) "**Lettres et écrits theoriques. Traité des proportions"**. París, Hermann

ENCICLOPEDIA AUTODIDACTA OCÉANO. (1994). Volumen 8. Editorial Océano. Barcelona, España.

ENCICLOPEDIA ILUSTRADA SIGLO XXI. (2000). Volumen 6, 7 y 8. Círculo de Lectores. Colombia.

EINSTEIN, Carl. (1961) "**Neger plastik"**. Leipzig, Verlag der weissen Bücher. Traducción al francés, en **Médiations**, París.

FLO, J. (2002) "**Sobre algunas dificultades del concepto 'arte'"**. En **Papeles Uruguayos de Filosofía**, N° 1.

FLÓ, J.(1989) "**Imagen, icono, ilusión".** Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República

Feest, Ch. F. (1985).- *The Arrival of Tribal Objects in the West from North America,* in **"Primitivism" in 2Oth. Century Art.** The Museum of Modern Art. Nueva York.

FURIÓ, Vicenç (2000) . ***"Sociologia del arte".*** Cátedra. Madrid.

GERBI, Antonello (1975) "**De la naturaleza de las Indias Nuevas".** México, FCE.

GOMBRICH, E. (1984). "**Norma y forma".** Ed. Alianza. Madrid, España.

GRANDIDIER, Ernest. (1861) **"Voyage dans l'Amérique du Sud"**. París, Michel Lévy Frères.

HAUSER, A. (1974). "**Teorías del arte".** Ed. Guadarrama. Barcelona, España.

HAUSER, A. (1978). "**Sociología del arte".** Ed. Guadarrama. Barcelona, España.

KUBLER, George, (1991) "**Esthetic Recognition of Ancient American Art**". New Haven and London, Yale Univ. Press.

LAS CASAS, Bartolomé. (1958) "**Apologética historia".** Madrid, Biblioteca de Autores Españoles.

LEXIS 22. (1983). "**Diccionario Enciclopédico"** VOX. Ediciones del Círculo de Lectores. España.

LORENZANO, C. (1982). "**La estructura psicosocial del arte**" Siglo XX, México.

PANOFSKY, Erwin, (1982) "**Vida y arte de Durero"**, Madrid, Alianza Editorial.

PANOFSKY, E. (1980). "**El significado en las artes visuales".** Ed. Alianza. Madrid, España.

PRICE, Sally. (1991) "**Arte primitivo en tierra civilizada"** .México, Siglo XXI.

SHERIDAN, guillermo. (2002) **«Mantequilla prisionera»** en *Letras Libres*. México.

WOLFFLIN, H. (1947). "**Conceptos fundamentales en la historia del arte".** Ed. Espasa Calpe. Madrid.

ZAID, Gabriel. (1993) "**Obras2**, vol. 2. El Colegio Nacional. México.

CAPÍTULO

V

MÚSICA: EL CONCEPTO DE ARTE GLOBAL EN WAGNER

5.1 MÚSICA: EL CONCEPTO DE ARTE GLOBAL EN WAGNER

Según BAU, Ramón (2001) manifiesta "que sin duda la mayoría absoluta de los wagnerianos hemos llegado a Wagner a través de su música, de la intuición de su belleza y su fuerza, para luego irnos introduciendo en el significado y las facetas menos evidentes de las obras wagneriarias, ya sea leyendo al propio Wagner o a textos de Chamberlain, Bernard Shaw, Pena, Zanné, Marsillach, Letamendi, Lichtenberger, etc..."

Sería pues una pretensión que iba a ser poco comprendida, o tomada como una sofisticación intelectual, el afirmar que Wagner no quiso, a partir de su exilio en Zurich, en su obra ser un "músico", y que incluso luchó contra esa fatalidad cualificativa. Pero es esencialmente así. Richard Wagner fue un artista en búsqueda de un nuevo tipo de Arte, que fatalmente tenía que luchar contra las simplificaciones de la crítica y el público "operístico", dominantes del mercado "músical".

Wagner inicia su labor artística leyendo dramas, teatro, llega a aprender inglés sólo para poder leer en su original a Shakespeare (eso nos recuerda a Unamuno, que aprendió danés unicamente para leer a su maestro Kierkegaard).

Sus primeras lecturas dirigidas con un fin creativo fueron las tragedias griegas, de las que hablaremos luego, el teatro de Goethe y Schiller, Shakespeare, y el teatro clásico español (basta leer la obra "Wagner y el Teatro Clásico Español" de Jordi Mota y María Infiesta). Tras ello él mismo escribió un drama juvenil al estilo de Hamlet y El rey Lear, pero con 42 personajes, acabado con la muerte de casi todos ellos.

Sólo más tarde se inició en la música, pero mantuvo una lectura constante y un análisis permanente del teatro dramático, y de la tragedia griega en especial. Recordemos que Nietszche dedicó a Wagner su obra "El nacimiento de la tragedia" , donde ya desvela el concepto que tenía Wagner de la Obra de Arte Global.

A partir de su exilio en Zurich, Wagner entra en una fase de "reflexión profunda" como indica en su carta al famoso crítico Hanslick en 1847 (en ese momento Hanslick había escrito una crítica favorable a Wagner, más tarde fue su principal detractor). Dice Wagner: "La obra de Arte de un periodo de alta cultura no puede ser producida más que por un artista plenamente consciente de sí mismo".
Wagner se dedica a escribir, para sí mismo más que para los demás, su primera tanda de estudios sobre la teoría del arte: "La obra de arte del porvenir" (1849), "Opera y Drama" (1851), "Arte y Revolución" (1849), "Judaísmo en la Música" (1850) y "Comunicación a mis amigos" (1851).

En estas obras se van desarrollando sus Ideas fundamentales, las bases de lo que va a tratar de crear en el futuro. Una vez aclaradas sus propias ideas, Wagner deja de escribir, incluso manifiesta su desagrado por volver a escribir ante algunas peticiones al respecto, pues considera que ahora necesita DEMOSTRAR que es posible lo que ha escrito, hacer realidad esa "obra de arte del futuro" de la que ha definido sus bases. Sólo volverá a escribir cuando conoce, más tarde, la filosofia de Schopenhauer y desarrolla más nítidamente las conclusiones sobre Redención y Compasión. Entre 1864 y 1880 escribe: "Estado y Religión", "Arte Alemán y Política Alemana" y especialmente "Arte y Religión".

Así pues en Wagner NADA de su obra es, en absoluto, algo intuitivo o aleatorio, sino todo está realizado para crear ese Arte nuevo. Se refiere que para entender bien a Wagner es preciso antes leer algo de la Tragedia Griega y del teatro dramático, pues el origen de su concepción artística está en el drama, no en la Opera ni en la tradición musical. Wagner no desarrolla la música sino que desarrolla en la modernidad la Tragedia Griega.

La tragedia griega no era un teatro común, sino que era una representación multidisciplinaria de una Idea. El drama griego unía en una misma "obra" la poesía, la danza, la

plástica y la música. Y las UNÍA, no las sobreponía. O sea, la danza y la música en una tragedia griega no eran añadidos o divertimentos para alargar la función, sino partes integrantes de la expresión de la misma Idea que desarrollaba la poesía dramática.

Mientras en la ópera es la música, la melodía y el canto (el aria), las que imponen la norma, mientras que el ballet en la ópera es un añadido, un divertimento sin nada que ver con la esencia operística, y el libreto es una excusa para desarrollar la música, en la tragedia griega todo está en función del significado poético y sensible. Además en la Tragedia no se desarrollaban básicamente "historias" sino pensamientos y sentimientos genéricos.

Mozart dijo "En una ópera es preciso que la poesía sea hija obediente de la música", expresando perfectamente ese origen "musical" de la ópera. Los libretistas eran "esclavos" de los deseos de los cantantes, los castrati primero, los divos luego, y de los compositores tras la reforma de Gluck, que eliminó parcialmente la dictadura de los cantantes para imponer la de los músicos.

Del canto puro popular, al canto sofisticado de la Aria, y por fin la música melódica como acompañante de las arias, esta evolución de la ópera culmina con el intento de darle "seriedad" al incluir libretos "dramáticos", frente a una mayoría de libretos intrascendentes anteriores. Voltaire ya dijo de esa ópera: "lo que es demasiado necio para ser dicho, se canta". Pero nunca se pretendió crear un drama sino música, usando la voz como un instrumento más, sin entender que el centro de todo drama es el texto poético en sí. Uno puede ver tararear los duetos de la ópera, incluso es posible ver en los Liceos como al interpretarse una aria famosa la gente está atenta a la voz, al canto, no a "lo que se canta". En cambio una persona que tararease la "muerte de Isolda", o que simplemente estuviera en ese momento atento a la voz y la melodía, estaría asesinando a Wagner, que lo que pretende es que estemos "sintiendo" la muerte por amor, la capacidad de amar hasta la muerte.

Wagner comprende que esa unidad artística de los diversos medios (música, poesía, drama, gesto y plástica) es la base para lograr expresar TODO lo que es necesario del sentimiento y las ideas genéricas del hombre. Por tanto decide crear un arte nuevo, una Tragedia expresada globalmente, usando lo mejor de cada "instrumento o parte" para lograr ese resultado final, que es la expresion de sentimientos, no la música.

Necesita la música para expresar lo íntimamente sensible, aquello que la palabra no puede expresar bien, pues la palabra pasa por la razón y deforma los sentimientos. La música es ideal para expresar sentimientos puros. Pero la música no puede expresar el drama, ni las razones ni las sutilezas de los detalles, ni las ideas. Y se necesita la plástica, el decorado, el gesto, la expresión clara y bien definida (no lo confundamos con el uso de ballet o coros introducidos con calzador en tantas óperas, o la idea de hacer "espectáculo" a base de decorados majestuosos para libretos pobres de valores humanos) para hacer comprensible aquello que no se dice, pero que el personaje quiere expresar o debe tener en cuenta por la plástica del decorado o el gesto.

Para ello elige muy cuidadosamente sus textos, pues es allí donde debe expresarse lo esencial, no la acción visible, la trama, sino la acción invisible, la que ocurre en el corazón de cada personaje, lo "esencialmente humano". No trata temas "históricos", donde la trama es vital, sino temas genéricos, míticos a menudo... como míticos eran a menudo los temas de la Tragedia Griega. El Mito es una esencia religiosa del pueblo trasformada en relato, está pues basado en un sentimiento espiritual, en una concepción del mundo, por ello es ideal para tratar estos temas. Toda la "trama argumental" del "Tristán" la resuelve Wagner en 60 versos iniciales, luego ya no importa lo exterior, sino lo interior. No importa Cornualles sino el corazón de Tristán, de Isolda, de Marke, la lealtad, el amor, la renuncia, el dolor, la muerte; no importa lo "histórico" sino como soporte de credibilidad a las situaciones humanas genéricas.

Mucho se ha hablado de la “política” o la “ideología” como tal en la obra de Wagner. No vamos a hablar de ello aquí, pero hay que entender que no pretendía Wagner “hacer ideología” en sus obras, sino expresar sentimientos humanos. Como la Tragedia Griega no era “política” como tal en sus temas. Pero no hay nada más intensamente “político” que el sentimiento humano cuando no es “particular” sino genérico, o sea cuando no expresa un sentimiento concreto en su entorno, sino “el” sentimiento profundo de “lo humano”, no dependiente en sí del entorno concreto. Por ello la Tragedia Griega tuvo graves problemas “políticos” con los gobernantes, porque expresaba el sentimiento del pueblo, y por eso Wagner expresa, a través de lo sensible, una concepción del mundo, que evoluciona en parte a lo largo de su vida, pero ese es ya otro tema.

¿Y la música?, pues luego, tras el drama, apoyándolo, expresándolo, allí está la maravillosa música de Wagner. Pero como él mismo dijo en “Opera y Drama”: «(¿Cómo habría de sentirse el artista, él que sólo ha compuesto de acuerdo a la intención dramática, si los críticos de arte, al referirse a su drama, escribieran unicamente sobre su música maravillosa?». «¿Como no iba a ser humillado el músico-poeta si viera al público delante de su obra concentrarse sólo en la mecánica de la orquesta y si fuera elogiado como “muy hábil instrumentista”?».

Por ello los críticos operísticos, que sólo viven la música, la calidad y tonalidades de la voz, no pueden ser críticos wagnerianos, por más que los elijan para hacer de tales. Sería necesario un dramaturgo, un amante del drama, de la expresión de sentimientos.

Precisamente uno de los problemas que ha tenido la música postwagneriana (además del boicot sistemático que ha sufrido por parte de los poderes oficiales) ha sido la incapacidad de unir un gran músico a un gran poeta. Hay buenas piezas musicales, pero les falta un drama bien estructurado. “Suenan” como Wagner pero a veces no tienen detrás un drama escrito con calidad real. Y cuando lo tienen no logran la música genial que les dé “popularidad” ante un público “musical”.

En Wagner se da el milagro de la unión íntima de un dramaturgo y un músico, genial en ambas facetas, que sabe estar como músico al servicio del drama, que no pretende “lucir” su música, sino servir al poeta en su voluntad de expresión de sentimientos. Desde luego el “público” lo ha hecho famoso por la música, y los decorados modernos aún refuerzan más esa confusión. ¿Cómo van a captar el drama si la plástica y el gesto se hacen absurdos?, ¿qué queda cuando se ha perdido la unidad dramática gracias a la estupidez o mala fé de un escenógrafo o director actual?. Queda sólo la “opera”, la música, la humillación para la obra de Wagner, convertido en un nuevo Rossini, un músico maravilloso sin más pretensiones. Este es el gran asesinato, matar el drama, lo importante, lo “peligroso” para el mundo moderno, pues refleja los sentimientos profundos de “otra humanidad”, dejando la música, lo que el público conoce como ‘Wagner’.

Pensemos, por ejemplo, en el Venusberg de “Tannhäuser”. Cuando vemos un Venusberg representado como una calle del barrio chino, una calle de casas de prostitución, con la danza interpretada por personajes vestidos de “mujeres de la calle” en una danza obscena y pornográfica, es evidente que se está matando la “unidad dramática” en aras de la estupidez del decorador. Tannhäuser no puede estar por voluntad propia en un sitio degenerado y decadente, donde el único aliciente sería un placer de muy baja calidad humana. No puede ser esta la tentación de Venus. Si Tannhäuser estuviera a gusto en un sitio así no merecería una linea más del poema, y menos la redención por Elisabeth. No, el Venusberg es la tentación del amor carnal, pero en el sentido grecoromano del sexo y la vida, de lo sensual y lo humano, gozoso y alegre, que olvida lo espiritual y lo superior, pero no que se rebaja en lo escabroso o repulsivo. Este es un ejemplo de cómo no es posible considerar al decorado, el vestuario, el gesto, como algo “separado” de la obra, que puede modificarse de forma independiente de su sentido dramático.

Para “asumir” (ni oir, ni ver, ni escuchar, ni entender, ni sentir, pues es una suma de funciones) una obra de Wagner es preciso un esfuerzo, una “concentración”, como él mismo decía, sobre la obra, sobre el drama en especial, y una disposición a “sentir”, a “oir la música”, a captar todos los mensajes siempre en base al drama. No se puede ir a “Parsifal” sin ser capaz de asumir la Redención, la Piedad, en uno mismo, aunque no sea la propia forma de ser!, pero en tanto que intentas “asumir” la obra y aprovechar lo máximo de su riqueza, se necesita esa disposición personal.

Wagner empezaba la difusión de sus obras con la lectura del poema, con la explicación del drama, para luego al piano dar lo esencial de su música. Wagner nos vuelve a la Tragedia esencial, a lo humano genérico, y usa su música como un instrumento más de la expresión global de sentimientos para captar el mensaje íntimo de una obra de Arte Global.

CAPÍTULO

VI

LAS ARTES PLÁSTICAS DEL IMPRESIONISMO A LA ABSTRACCIÓN

V. LAS ARTES PLÁSTICAS DEL IMPRESIONISMO A LA ABSTRACCIÓN

INTRODUCCIÓN

En el siglo XX se producirá la mayor revolución estética de la historia del arte que abandonará la imitación de la naturaleza para centrase en el lenguaje de las formas y los colores, sin intermediarios.
Al espectador se le exige una nueva actitud ante la obra de arte. Los estilos dejan de ser internacionales para ser característicos de un grupo de artistas. Los movimientos que vamos a ver son más una actitud ante el arte que una estética. Los artistas se prodigan entre escultura y pintura.

5.1 LA REVOLUCIÓN IMPRESIONISTA

El impresionismo hunde sus raíces en la escuela de Barbizon y los grandes paisajistas como Corot, Courbet, Millet y Boudin. A partir del impresionismo la concepción de la obra de arte es totalmente diferente a la que había surgido en el Renacimiento.

Los impresionistas tienen un nuevo concepto del artista. Salen de su estudio y pintan directamente de la realidad. La ejecución de un cuadro impresionista es muy rápida. El pintor vive de su arte, y que depende de los marchantes, los coleccionistas y las galerías.

El impresionismo es un movimiento exclusivamente pictórico. Implica una construcción visual y mental de la figura, lo que determina una actitud ante la obra activa, en lugar de pasiva. Aplican el color en pinceladas sueltas y colores puros, sin mezclarlos en la paleta. El dibujo desaparece en favor de las manchas de color que abocetan la figura. Sus temas principales son el paisaje y el cuerpo humano, pero su sello definitivo se encuentra en el tratamiento de la luz y el color.

Los impresionistas surgen como grupo en 1874, en la exposición del Salón de los Rechazados. El crítico francés Louis Leroy les llama despectivamente impresionistas, por el cuadro de Monet *Impresión: sol naciente*.
Su tema principal es el paisaje, del que hacen series sobre un mismo motivo capturando la luz de las diferentes horas del día. También pintan temas de la vida cotidiana, sobre todo el tiempo de ocio de la burguesía.

5.1.1 LOS IMPRESIONISTAS

- **Edouart Manet** (1832-1883) está considerado como el precursor del impresionismo, más que por su técnica por su actitud ante la obra de arte, siempre escandalosa. *Merienda en la hierba, La Olimpia*.
- **Camile Pissarro** (1803-1903) fue el pintor que más se acercó a la naturaleza. *El lavadero, La estación de Perge*.
- **Claude Monet** (1834-1906) es el pintor impresionista más reconocido. *Impresión: sol naciente,* las series de *la catedral de Rouen, la estación de San Lázaro* y de *las Ninfeas*.
- **Alfred Sisley** (1839-1899) retrata la realidad sin efectismos. *El canal, Nieve en Louveciennes, Campo de trigo.*
- **Edgar Degas** (1834-1917) era un buen dibujante, y en sus cuadros utiliza abundantemente el blanco y el gris. Sus temas favoritos son las bailarinas y los espectáculos nocturnos. *Bailarinas preparándose para el ballet, Los jóvenes espartanos, Bañista arreglándose el pelo.*
- **Pierre Auguste Renoir** (1814-1919) es uno de los más puros impresionistas. *El palco, Baile en el molino de la Galette, Mujer desnuda secándose los pies, La lavandera.*

- En España **Joaquín Sorolla** (1863-1923) es el pintor impresionista más representativo. *Nadadores, Y aún dicen que el pescado es caro..., Cosiendo la vela*.

5.1.2 LA ESCULTURA

Algunos pintores impresionistas realizan esculturas con un aspecto similar al de sus cuadros. Destacan Gauguin, Degas, que esculpe bailarinas y Renoir que realiza relieves.

El escultor impresionista por excelencia es Auguste Rodin, (1840-1917): *La edad del bronce, El pensador, La mano de Dios*.

5.3 EL NEOIMPRESIONISMO

El neoimpresionismo o divisionismo o puntillismo, en realidad se trata de un impresionismo radical que lleva a las últimas consecuencias las teorías científicas sobre el color y la luz de Chevreul. Sus cuadros se diferencian netamente del impresionismo clásico. Vuelve a cobrar importancia el dibujo. Las figuras se hacen geométricas. No se mezclan los colores ni en la paleta ni en el cuadro. Se aplican unos junto a otros con pinceladas muy cortas: puntos. Sólo usan los colores primarios y el ojo debe hacer la mezcla.

5.3.1 Los puntillistas

Georges Seurat (1859-1891) es quien antes plasma en una obra de arte la nueva técnica. Sus puntos son extremadamente pequeños. *Una tarde de domingo en la Grande Jatte, Un baño en Asnières*, y *El circo*.

Paul Signac (1863-1935) utiliza pigmentos y colores puros. *El puerto de Saint-Tropez*, *Mujer ante el espejo*.

5.4 EL SIMBOLISMO Y LA REACCIÓN ANTINATURALISTA

El simbolismo mantiene los supuestos estéticos del academicismo neoclásico, pero rompe con su significado.

5.4.1 Los simbolistas

Gustave Moreau (1826-1898) es un gran dibujante y de gran virtuosismo técnico. *La aparición, El rapto de Europa, Orfeo, Edipo*.

Odilon Redon (1840-1916) representa lo mágico, lo visionario y lo fabuloso. *El sueño, El nacimiento de Venus, Las flores del mal*.

Pierre Puvis Chavannes (1824-1898) utiliza tintas planas, subordinadas a un buen dibujo. *Bosque sagrado, Musas inspiradoras*.

5.4.2 La escultura

Destacan **Aristide Maillol** (1861-1944), que es el gran maestro de la escultura simbolista: *La noche*. Adolf von Hildebrand: *Estatua ecuestre del príncipe regente*, Medardo Rosso: *Cabeza de niño,*

Emile-Antoine Bourdelle: *Hércules arquero*.

5.5 EL INDIVIDUALISMO POSIMPRESIONISTA

Los pintores huyen de París buscando el primitivismo del arte.

5.5.1 Las individualidades

Paul Cézanne (1839-1906) utiliza para definir sus figuras las formas puras: el cono, el cilindro, las esferas, etc. *Los jugadores de naipes, Grandes bañistas, Naturaleza muerta con melocotones*.

Paul Gauguin (1848-1906) redescubre la geometría y los colores planos. Se traslada a vivir primero a Pont-Aven y luego a Tahití. Para él el arte es abstracto por definición. *La bella Angele, Los senos de las flores rojas, El Cristo amarillo*.

Vicent van Gogh (1853-1890), sus obras se caracterizan por la explosión cromática, el trazado sensual de la pincelada gruesa y larga, los colores muy luminosos, pero también muy tétricos. *Autorretrato, Vaso con girasoles, Los comedores de patatas, La silla de Vicent, Los girasoles*.
Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901), son característicos sus arabescos y las tintas planas. *El baño, Jane Abril con guantes, El salón de la calle de los molinos*.

5.6 LA ESCUELA DE PONT-AVEN Y LOS NABÍS

Desde 1873 la villa de **Pont-Aven** es frecuentada por los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de París. Sus obras se caracterizan por el uso libre del color. El color se aplica en grandes manchas y con tintas planas. Utilizan el cloisonismo, técnica que consiste en encerrar los colores planos por gruesas líneas negras. El resultado es una obra altamente decorativa.

Emile Bernard: *Bretones bailando en la pradera*, Charles Laval: *Autorretrato*, Jacob Isaac Meyer Haan: *Bretonas tejiendo cáñamo*, Paul Serusier: *Naturaleza muerta con escalera*.

Los **nabís** son seguidores de las ideas estéticas de la escuela de Pont-Aven, pero no pertenecen a la Academia, o son desertores. Intentaron que el impresionismo se acercase al simbolismo. Utilizan colores planos, con un gran sentido estético. Tienen una libertad absoluta a la hora de utilizar el color y las composiciones. Proyectaron vidrieras y usaron litografías y grabados. Decoraron teatros, portadas de libros, revistas, trabajando por encargo.

Pierre Bonnard: *Retrato de Nathanson y la señora Bonnard*, Edouard Vuillard: *Autorretrato*, Maurice Denis: *Paisaje con árboles verdes*.

5.7 LA OSTENTACIÓN DECORATIVA MODERNISTA

El modernismo no se ocupó de la pintura más que en su dimensión de escenas decorativa que complementa a la arquitectura. Trabaja, fundamentalmente, la vidriera y el papel pintado, así como el cartel para espectáculos.

Se caracteriza por el color, la fantasía y la riqueza, con un toque snob y hortera. El cartel es el otro gran motivo modernista. Sirve para anunciar los espectáculos, de propaganda política e ideológica y de anuncio de productos industriales.

Gustav Klimt es el más representativo: *El beso, Judith*. Alfons Mucha: *Medea*, Ramón Casas: *etiqueta de Anís el mono*, Santiago Rusiñol: *Jardín de Aranjuez*, Joaquin Sunyer: *Paisaje de Mallorca*.

5.7.1 La escultura

Sí destaca, en cambio, el diseño de joyas y muebles y las porcelanas, en las que sobresalen Lambert Escalé: *Busto*, y Pierre Roche.

5.8 EL SIGLO XX: LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS

El hito que inicia la revolución del arte es la exposición universal de 1900 en París. La gente va a ver las máquinas que están expuestas como si fuesen estatuas. Dos nuevas técnicas están vinculadas al arte: la fotografía y el cine. Y dos son los motores del nuevo concepto del arte: lo lúdico y la agresividad autodestructiva.

5.9 EL FAUVISMO Y LA REBELDÍA DEL COLOR

El fovismo nace en París en el Salón de Otoño de 1905, donde un grupo de pintores exponen sus cuadro rabiantes de color.
Los fauvistas

Henri Matisse (1869-1959), sus temas preferidos son el amor y el lujo, odaliscas y desnudos femeninos. *La blusa rumana, Odalisca con pandereta, Retrato de la raya verde*.

Maurice Vlaminck (1876-1958) utiliza colores puros aplicados con gruesas pinceladas. *Retrato de Derain, El puente de Chatou*.

André Derain (1880-1954), sus cuadros presentan pinceladas gruesas y cortas. *Las riberas del Sena*, *El puente de Westminster*.

5.10 EL EXPRESIONISMO

El expresionismo pretende conmover, para lo que utiliza la figura y el trazo violento.

5.10.1 Las individualidades

Edvard Munch (1863-1944) en sus cuadros reflejan melancolía y simbolismo, entristeciéndolos con colores apagados y sombríos, logrando un ambiente fúnebre. *El grito, Baile de la vida, La muchacha moribunda, Vampiro*.

James Ensor (1860-1949) presenta cuadros más alegres pero deformes. *El asombro de la cámara de Wouse, La máscara y la muerte*.

Georges Rouault (1871-1958). Encierra los colores con gruesas líneas negras a la manera cloisonista. *Crucifixión, El divino rostro, El viejo rey*.

Amadeo Modigliani (1884-1920), sus obras son de gran simplicidad, con las formas y las líneas estilizadas y los colores puros. *Desnudo acostado*.

Óscar Kokoschka (1886-1980), más por los gestos y la postura de sus figuras en los cuadros que por su técnica. *La novia del viento, Puerto de Marsella*.

4.10.2 Las escuelas

Die Briucke (El Puente) es la escuela más destacada del expresionismo alemán. Son artistas comprometidos con la situación social y política de su tiempo. Les impacta mucho la primera guerra mundial, de la que ejercen como cronistas. Ernst Ludwig Kirchner: *Mujer del busto desnudo con sombrero*, Erich Heckel: *Mujer dormida*, Emil Nolde: *Bailarinas de las velas*.

Der Blaue Reiter (El Caballero Azul): su importancia reside, más que como grupo, en que sus componentes evolucionan rápidamente hacia otras formas, expresionistas y abstractas. Vasily Kandinsky: *El caballero azul,* Paul Klee: *Frutas con fondo azul.*

4.10.3 La escultura

El expresionismo escultórico posee una honda fuerza emocional y un profundo sentido social. Ernest Barlach: *Hombre en el cepo*.

5.11 EL CUBISMO

El cubismo es el movimiento más transcendental de todas las vanguardias históricas. A partir del cubismo el concepto de arte y de belleza cambia radicalmente. Hará un replanteamiento de la obra de arte, de lo que son las formas, la luz, la perspectiva, el movimiento, el volumen, el espacio, el color, etc.
En el cubismo se distingue, tres etapas, el cubismo cezaniano, el analítico y el sintético. Tras la época clásica aparecen tres escuelas: la Sección Áurea, el orfismo y el purismo.

5.11.1 Los cubistas

Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) es la gran figura central del cubismo, y uno de los grandes genios del arte universal. *Las señoritas de Aviñón*, marca el comienzo del cubismo. *Mujer del abanico, La fábrica de Horta del Ebro, Las meninas* y *El Guernica*.

Georges Braque (1882-1963) es el otro gran creador del cubismo. *Naturaleza muerta en mesa de árbol, Casas en el estanque, El portugués, Ceret: los tejados*.

Juan Gris (1887-1927), su cubismo es sintético y coloreado. *Las tazas de té, La celosía, Vaso y paquete de tabaco, El lavabo*.

Sección Áurea: Marcel Duchamp; *Retrato de jugadores de ajedrez*, Frenand Leger; *Jóvenes en un interior, Desnudos en el bosque*. Orfismo: Robert Delaunay; *Campo de Marte: la torre Eiffel roja*, Francis Picabia; *Procesión en Sevilla*. Purismo: Amédée Ozenfant; *Naturaleza muerta, Vida*.

5.11.2 La escultura

Sus esculturas se caracterizan por la intersección de planos y volúmenes, y la descomposición de las formas. El cubismo descubre el hueco como elemento escultórico.

Alexandre Archipenko: *Torso negro, Cabeza.* Constantino Brancuçi: *La columna sin fin*, Julio González: *Mujer peinando sus cabellos*, y Pablo Gargallo: *El profeta*, *Bailarina*.

5.12 EL FUTURISMO

El futurismo es el primer movimiento artístico que se organiza como tal, en 1910 a través del Manifiesto futurista. Se busca el escándalo. Nada del pasado merece la pena ser conservado. Sus obras se caracterizan por el color y las formas geométricas, y la representación del movimiento y la velocidad.

5.12.1 Los futuristas

Umberto Boccioni (1882-1916) intenta representar los estados anímicos y el movimiento. *Dinamismo de un ciclista, Dinamismo de una cabeza de hombre*.

Carlo Carrá (1881-1966) quedará fascinado por la tecnología y los espectáculos nocturnos. *Idolo hermafrodita,Lo que me dijo el tranvía.*

Giacomo Balla (1871-1957) investigó los problemas de la luz y el color. *Los ritmos del arco, Dinamismo de un perro con correa, Niña corriendo en un balcón.*

5.12.2 Los escultores

En las esculturas futuristas se intentará representar el movimiento. Umberto Boccioni: *Síntesis del dinamismo humano,* Vládimir Tatlin: *monumento para la III Internacional*.

5.13 LAS PINTURAS NAÍF Y METAFÍSICA

La pintura naíf se presenta como fruto de la intuición personal, suelen ser pintores autodidactos que representan escenas pintorescas del campo o lugares salvajes, de ahí su ingenuidad.
La pintura metafísica, por el contrario, es la representación estudiada del mundo onírico. Su carácter estático la enfrenta con el futurismo.

5.13.1 Los pintores

Henri Rousseau: *La encantadora de serpientes*, *La gitana dormida*, Camile Bombois: *El atleta foráneo*.

Giorgio Chirico, sus obras se caracterizan por la geometría arquitectónica, los volúmenes sencillos, y los climas oníricos. Sus obras desprenden soledad, potenciada con las figuras de maniquíes y estatuas: *Héctor y Andrómaca*.

5.14 DADÁ

Este movimiento es más internacional. Más que una estética es una actitud ante el arte. El azar es uno de los motores de inspiración del arte dadá: el ready-made. Este concepto será transcendental en el arte moderno. Protagoniza numerosas actividades escandalosas. El centro del arte comienza a desplazarse primero a Londres y luego a Nueva York.

5.14.1 Los dadaístas

Marcel Duchamp (1887-1968) crea el ready-made. *LHOOQ, La casada desnudada por sus célibes, La fuente urinario, El secador de botellas, Rueda de bicicleta.*
Hans Arp (1887-1966) no posee la agresividad de sus compañeros pero sí más humor. *Llamas cantantes*, *Bosque, Flor-martillo, Contra-centauro*.
Francis Picabia (1897-1953) fue el pintor más desconcertante de la época. *Los centímetros, Plumas, El ojo cacodilato, Máquinas, Girad veloces*.

5.15 El surrealismo

Se considera a André Breton como el creador del movimiento surrealista. La obra nace del automatismo puro, del dictado del pensamiento subconsciente con exclusión de todo control ejercido por la razón, al margen de cualquier preocupación moral o estética. Lo erótico está permanentemente presente.

5.15.1 Los surrealistas

Salvador Dalí (1904-1989), sus cuadros presentan figuras imposibles fruto de su imaginación y de su prodigioso virtuosismo para dibujar. *Canibalismo otoñal, La persistencia de la memoria, La última cena*.

Joan Miró (1893-1983) es el máximo representante del surrealismo abstracto. Sus cuadros están llenos de poesía. Pinta con colores puros y tintas planas. *Mano agarrando a un pájaro, La estatua, Mujeres y pájaro al claro de luna, Noche y día* (mural para la UNESCO).

Max Ernst (1891-1976). Utiliza la técnica del frottage. *Katharina ondulada, La primera palabra límpida, Napoleón en el desierto, Tentación de san Antonio*.

René Magritte (1898-1967) provoca el choque emotivo del color aplicado a formas realistas puestas en lugares y momentos inverosímiles y, en contrasentido. *Noche de Pisa, Tiempo pasado, El demonio encantado, El Siglo de las Luces.*

André Masson (1896-1987) analiza la estructura del objeto para convertirlo en una elucubración intelectual. *Dibujo automático, Desnudo, Ánfora*.

5.16 La abstracción pura

La abstracción pura, o no figurativa, es el culmen ideal del arte. Toda representación artística es una abstracción de la realidad, y la abstracción pura prescinde de todo elemento que vincule la obra de arte con el mundo natural, para quedarse exclusivamente con la idea, con el concepto y la belleza.
Vasily Kandinsky (1866-1944) es el gran teórico del arte abstracto. *Puntas de arco, En alto, Lírica, Impresión V, Improvisación*.

5.16.1 El rayonismo

El rayonismo es en realidad el último estadio del futurismo. Sin embargo, difícilmente se observa en él figura alguna. Mijaíl Larionov: *Rayonismo rojo,* y Natalia Goncharova: *La electricidad, Bosque verde*.

5.16.2 El suprematismo

Kasimir Malévich es el inventor del suprematismo, que se caracteriza por las figuras simples y los colores planos. *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, y la serie de *pintura suprematista*.

5.16.3 El neoplasticismo

Piet Mondrian máximo representante del grupo De Stijl (El Estilo). Su estética se conoce con el nombre de neoplasticismo o constructivismo. Sus obras se caracterizan por las formas ortogonales, las líneas gruesas y los colores planos. *Composición nº1, nº3*, *nº5.* Theo van Doesburg: *Composición XII*.

5.16.4 El expresionismo abstracto

El cuadro se convierte en una masa informe de color y líneas. Paul Jackson Pollock: *Ojos en la cabeza*, *Catedral*, Georges Mathieu: *Capetos por todas partes*.

5.16.5 El informalismo

En el informalismo se pone de relieve la expresividad de los materiales, sin necesidad de figuración. Ántoni Tapies: *Pintura abstracta*, Cornelis van Beverloo: *Juego del sol en las olas*.

5.16.6 El op-art y el arte cinético

El op-art es un movimiento pictórico mientras que el arte cinético es más bien escultórico.
Op-art: Víctor Vasarely: *Triond, Supernova*, Briget Riley: *Current*, Jeffrey Steele: *La volta*, Richard Anuszkiewicz: *Iridiscencia*.

Arte cinético es la escultura del movimiento, *los móviles*: Laszlo Moholy-Nagy: *Moduladores del espacio*, Man Ray: *Objeto de construcción*, Alexánder Rodchenko: *Construcciones colgantes*, Marta Boto: *Rotaciones cinéticas,* y Alexander Calder: *Móvil estable*.

5.16.7 Escultura abstracta

La abstracción en escultura persigue los mismos fines que en la pintura, aunque difícilmente pueden reconocerse lo mismos estilos.
Georges Vantongerloo: *Relación de volúmenes*, Antón Pévsner: *Proyección en el espacio, Construcción cinética*, Naum Gabó: *Cabeza de mujer*.
Agradezco cualquier comentario

CAPÍTULO

VII

¿QUÉ SE ENTIENDE POR DANZA?

VI. ¿QUE SE ENTIENDE POR DANZA?.

Según Marazzo, la danza recoge los elementos plásticos de los movimientos utilitarios de los seres humanos y los combinan en una composición coherente y dinámica animada por el espíritu. Esto la convierte en una obra artística. Forzosamente por tanto, para estudiar el arte del movimiento, no nos podemos limitar a estudiar un estilo u otro de danza sino que debemos abarcar :

- El conocimiento de sus medios de expresión : el cuerpo y las técnicas existentes que lo modelan hasta lo abstracto.
- El saber escoger entre la infinidad de movimientos posibles, los mejores mensajeros del pensamiento, la emoción o el tema que se pretenda desarrollar.
- El abrir una puerta a la fantasía, a los sueños y al mundo.

Observando la danza de forma global existe un:

- Aspecto limitado. Técnica específica que acota de alguna manera la acción del cuerpo y su movimiento.
- Exige entrenamiento con métodos tradicionales comunes a las destrezas motrices. Aspecto libre.
- Coincidente con el mundo de la expresión, en la que no existen más límites de acción y posibilidades de movimiento que los que uno mismo quiera imponerse.

La danza es la más antigua de todas las artes; inicialmente fue una expresión espontánea de la vida colectiva. En las civilizaciones antiguas la danza es un medio esencial de participar en las manifestaciones del sentido emocional de la tribu. La expresión del cuerpo es utilizado como modo típico de manifestación de los afectos vividos en común.

En este tiempo la danza debe ser considerada como un lenguaje social y religioso, produciéndose una estrecha relación entre danzantes y espectadores. Sí la danza tiene un efecto socializante y unificador, su origen es por lo tanto de orden utilitario.

Se danza para obtener la curación de enfermedades, para pedir la victoria en los combates, para asegurar una caza fructífera, etc. En esta primera forma es cuando más parecido tiene con la expresión corporal, materia artístico recreativa que actualmente ha ido ganando terreno en los esquemas de la educación.

Más tarde la vida instintiva da lugar a una vida codificada pero imbuida por necesidades mágicas. Así; la danza con carácter de expresión espontánea es sustituida por una danza codificada y limitada en su aspecto expresivo.

Las danzas naturales han evolucionado perdiendo la precisión de su origen y subsistiendo en forma de folklore en la herencia cultural de los países. El ballet surgió por la fusión del acróbata, el profesional, y el aristócrata, (según Dora Kriner y Roberto García).

La danza moderna surgió como reacción opuesta y como necesidad de búsqueda de otras formas de expresión artística. A partir de la década de los 60/70 se inició; el boom del baile encadenado en: Jazz, aerobic, flamenco, ...con cierta importancia sociológica.

Dos caminos de llegar a la danza que se corresponden con las tendencias que han existido a lo largo de la historia, que son a su vez contradictorias :

- **El tecnicismo**, cuya importancia se basa en la técnica, olvidándose en ocasiones de la interpretación.
- Los que abogan por la **danza natural** dejando la técnica en un segundo plano o prescindiendo totalmente de ella en algunas ocasiones.

La aplicación de ésta en los centros de enseñanza debe ser un término medio entre técnica y espontaneidad o movimiento a partir de sensaciones, el objetivo es que la persona pueda expresarse y tenga una base mínima técnica que le facilite la incorporación en escuelas de Arte dramático, danza, mimo...

La danza debe considerarse una parte importante de la educación física por sus valores estéticos, formativos y de sensibilidad que atiende. En la actualidad las corrientes son infinitas, pero todas se pueden clasificar dentro de dos grandes ramas :

- **Danza clásica.** También llamada académica. Sujeta a rígidas técnicas. De gran tradición. Se baila por amor al movimiento en sí, sin que este sea necesariamente un medio de expresión. La belleza forma parte de la figura humana aislada. La relación con el espacio como medio expresivo, es decir, el bailarín es un ser ideal, entregado totalmente al movimiento, cuyo mundo circundante no ejerce ninguna influencia en su ánimo. La belleza de los movimientos se da por medio de una armonía que se respalda con exclusividad en la simetría y el equilibrio.

  Según Esmee Bulnes se puede dividir en :
  Danza noble.

  Danza de carácter. Aplicado a las danzas tradicionales y a los bailes en que se imitan los movimientos propios de una clase de personas o de alguna profesión u oficio.

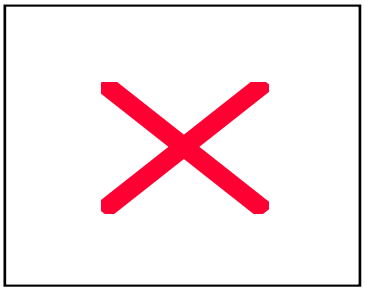
  Danza de semicarácter. Inspirada en los mismos movimientos que las de carácter pero realizada de acuerdo con las técnicas del baile clásico.
- **Danza moderna** . Iniciada por Isadora Duncan, como reacción a las rígidas normas técnicas de la danza clásica. Pretende liberarse de todos los cánones establecidos y dejar al cuerpo que se exprese libremente.

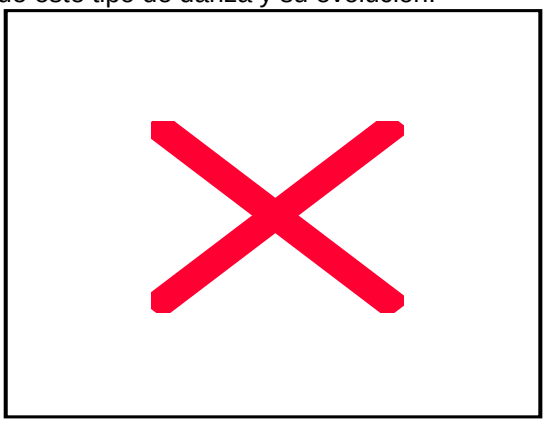
  Paulina Ossona la divide en tantos estilos como creadores :
  - Danza Pantomímica o expresionista.
  - Danza abstracta o musical.
  - Danza concreta o espacial.
  - Danza plástica.
  - Danza rítmica.
  - Danza Jazz.
  - Danza experimental.

Todas estas y las que vayan surgiendo pueden tener interés en la Educación física, sí queremos incidir en la educación integral del alumnado.

En ningún momento se menciona la danza contemporánea como tal, y es difícil hablar de ésta sin que hayan personas que no estén de acuerdo con la terminología adecuada que englobe dicha danza y ubicarla en un momento de la historia. Con el concepto contemporáneo según el diccionario del uso del español de María Moliner nos referimos a :

Coetáneo. De la misma época que una persona, un suceso, etc.. De la época actual. Por ello me he atrevido a identificar la danza contemporánea con lo que actualmente se está realizando y a la danza Moderna con el inicio de lo que fue este tipo de danza y su evolución.





6.1 DANZA: LA EXPRESIÓN CORPORAL EN CONTEXTO (Daniela Conterno)

Genéricamente, el concepto de “expresión corporal” hace referencia al hecho de que todo ser humano, de manera conciente o inconsciente, intencionalmente o no, se manifiesta mediante su cuerpo.

Expresión Corporal como disciplina educativa fue formulada y elaborada en la década del sesenta por Patricia Stokoe (1929-1996), bailarina y pedagoga argentina. Durante sus 45 años de docencia e investigación, amplió y reformuló objetivos, contenidos y conceptos que fueron difundidos a través de su trabajo y sus numerosas publicaciones. La disciplina se institucionalizó en la Argentina desde 1978 con la apertura del primer Profesorado Nacional de Expresión Corporal.

Stokoe provenía del campo de la danza, campo que desde principios del siglo XX fue revolucionado por la aparición de nuevas concepciones ideológicas, técnicas y estéticas plasmadas en las Danzas de Isadora Duncan, Martha Graham y todos los pioneros de la Danza Moderna. Stokoe se nutrió de ellos y del pedagogo Rudolf von Laban, creador del primer método de análisis y notación del movimiento y del concepto de “Danza Libre”.

La Expresión Corporal proviene del concepto de Danza Libre: es una metodología para organizar el movimiento de manera personal y creativa, constituyéndolo en un lenguaje posible de ser desarrollado a través del estudio e investigación de los componentes del movimiento, del cuerpo propio y de los múltiples modos de estructuración del movimiento en el tiempo y el espacio.

El lenguaje corporal adquiere así la función de “lenguaje”: la búsqueda de “un vocabulario” propio de movimientos que, organizados en una unidad significativa de forma-contenido permita transmitir, al igual que otros lenguajes artísticos, ideas, emociones y sensaciones personales y subjetivas, posibles de ser objetivadas en una elaboración externa al individuo. En este caso, el producto es una danza.

Esta concepción de la danza puede comprenderse desde el contexto donde se ha originado: la danza del siglo XX, donde muchos bailarines-coreógrafos desarrollaron estilos propios en el lenguaje de la danza. La Expresión Corporal propone la danza como lenguaje artístico al alcance de todos.

Para enriquecer este lenguaje utiliza metodologías para el desarrollo de habilidades propioceptivas, motrices y comunicativas, así como los principios de la investigación y composición coreográficas. Como disciplina, ha permitido y permite el acercamiento a la danza de una gran parte de la comunidad: la posibilidad de bailar no encuentra fronteras en la edad, la fisonomía corporal ni las aptitudes físicas *a priori*, factores que suelen ser excluyentes en algunas escuelas tradicionales de danza. La Expresión Corporal originada por Stokoe propone un quehacer que podrá ser elaborado por cada persona en la medida de sus posibilidades y deseos, donde el objetivo está centrado en la creación del texto propio de cada sujeto.

Cómo llevar a cabo esta tarea es materia compleja que excede el propósito de este artículo; sólo quisiéramos recordar que en todos los casos es fundamental que además de la formación técnica adecuada, el docente pueda elaborar abordajes pedagógicos adaptados a las variables propias de cada grupo un contexto de trabajo determinado. De muy poco sirve poner en práctica sucesiones de ejercicios, actividades o consignas planificados por otro docente para otro contexto: la elaboración específica de cada clase en un determinado proceso del desarrollo de la tarea es parte del trabajo creativo del propio docente.

6.1.1 PRECURSORES DE LA DANZATERAPIA. Graciela Vella.

La Danzaterapia es una técnica corporal que interrelaciona arte y ciencia, en este caso la danza y la psicología, para atender y prevenir problemas de salud y educación. Nace de la

danza en su forma más simple y de los movimientos naturales y espontáneos del ser humano. Es la expresión del interior de las personas a través de la danza-movimiento; permite emerger la creatividad por medio de la expresión y la sensibilidad para promover la aceptación de uno mismo y de los demás.

Danzaterapia es el **uso terapéutico del movimiento y la danza dentro de un proceso que busca la integración psicofísica**; trabaja sobre la imagen y el esquema corporal aproximando a las personas a una visión más realista de su cuerpo y sus posibilidades. Como disciplina multidisciplinaria **se funda en la investigación sobre la comunicación no verbal, la psicología del desarrollo y los sistemas de análisis de movimiento.**

Si nos remontamos al amanecer de la Humanidad en busca de antecedentes antropológicos de la danza encontraremos que, tanto ella como el canto, pertenecen a un conjunto de expresiones orgánicas y viscerales que son un legado cultural en el hombre; anterior a todo desarrollo cultural.
Se reconoce que la danza es tan antigua como el primer hombre que entregaba sus sentimientos de alegría, tristeza o miedo a través de paso y gestos rítmicamente repetidos. Las manifestaciones artísticas de estas etapas iniciales del hombre reflejaban no solo las condiciones materiales de su existencia, sino también sus creencias, sentimientos y pensamientos.

El cuerpo en sí mismo es una fuente de memoria, respuestas y aprendizajes. Aprender acerca de sí mismo implica la comprensión de nuestras respuestas corporales frente a los conflictos y situaciones estresantes de la vida diaria. La danzaterapia permite el desarrollo de nuestro sentido corporal a través del movimiento, utilizando las respuestas musculares y viscerales relacionadas con la emoción y la memoria emocional. Este proceso brinda una oportunidad de alivio y de manifestación de sentimientos que probablemente se encuentren bloqueados o disfrazados.

6.1.2 RECURSORES EN EUROPA: Francois Delsarte

Sus estudios sobre el cuerpo y las expresiones son fundamentales para la danza moderna y la danzaterapia. Elaboró un sistema preciso que tomaba en consideración las relaciones entre cuerpo espíritu, gesto y pensamiento. Son muy interesantes sus estudios del cuerpo humano con relación a las emociones y a la energía vital. Decía : "... el gesto es el agente del corazón. Es la manifestación del sentimiento, es la revelación del pensamiento...".

6.1.2.1 Rudolf Von Laban

Fue otro precursor, influenciado en forma indirecta por Delsarte. Fueron sus discípulas las bailarinas Mary Wigman e Irmgard Bartenieff. "Sacar las emociones a través del movimiento del cuerpo" es el descubrimiento de Laban. Su contribución es tanto teórica como analítica ya que ofrece una estructura de análisis del movimiento: cada fase del movimiento, cada pequeño traslado del peso del cuerpo, cada gesto de cualquier parte del cuerpo refleja un aspecto de nuestra vida interior. Cada movimiento originado a partir de un impulso o una excitación interna o externa ha sido almacenado en la memoria.

6.1.2.2 Mary Wigman

"El arte tiene la misma raíz de la existencia humana. El artista es atravesado por los movimientos de la vida, de su tiempo, y saca de él las imágenes simbólicas". Incorporó a sus danzas el uso de las máscaras. Su danza valorizó la carga expresiva y emocional más allá de las formas.

6.1.2.3 Isadora Duncan

"La danza no es sólo transmisión de una técnica sino también de un impulso vital profundo".
Soñaba con una Humanidad danzante para mostrar la esencia más profunda del ser humano. Redescubrir el maravilloso movimiento rítmico del cuerpo, reclamar ese movimiento ideal que

debería estar en armonía con el movimiento físico más perfecto y rescatar un arte que ha dormido por dos mil años eran los fines de su Escuela.

6.1.2.4 Irmgard Bartenieff

Uniendo los principios de Laban con la anatomía y la neurología desarrolló una serie de ejercicios correctivos para los pacientes enfermos de poliomielitis. Enseñó a bailarines, coreógrafos, danzaterapeutas, fisioterapeutas, antropólogos y psicólogos.

En el surgimiento y desarrollo de la danza moderna fue crucial la necesidad de dar respuesta a la aspiración profunda del ser humano que quiere mostrarse con todas sus emociones. Para muchos bailarines el camino que los llevó a la Danzaterapia partió de este concepto fundamental.

6.1.3 PRECURSORES AMERICANOS

En 1904 se crea Escuela del Denishawn por Ted Shawn y Ruth St Denis. Allí se formaron Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weeidman, quienes están entre los grandes maestros de la danza moderna; y también Marian Chace: una de las primeras danzaterapeutas.

La Danzaterapia nace de la exploración de bailarines de la danza moderna en el ámbito psicoterapéutico del movimiento. Las pioneras en EE.UU, entre los años 40 y 50, fueron Francisca Boas, Marian Chace, Liljan Espenak, Trudy Shoop y Mary Whitehouse.

Todas ellas estuvieron influenciadas por aquellas ideas revolucionarias que consistían en reemplazar la rigidez y las formas impersonales del arte clásico por movimientos más naturales y expresivos enfatizandpo la espontaneidad y la creatividad.

Paralelamente el pensamiento psicoanalítico (trabajos de Freud, Adler, Jung y otros) fue ganando mayor aceptación y así el concepto de danza interior se hizo más popular entre los bailarines modernos. Mientras el psicoanálisis promovía la expresión del inconsciente a través de la verbalización, los bailarines comenzaron a usar el movimiento corporal como forma de expresión similar.

6.1.3.1 Francisca Boas

Trabajó con niños con disturbios promoviendo la expresión de sus fantasías a través de técnicas del movimiento.

6.1.3.2 Marian Chace

Considerada la Gran Dama de la Danzaterapia. Trabajó sobre todo con pacientes psiquiátricos. Estuvo influenciada por la teoría de Sullivan, enfatizó la individualidad de los esquizofrénicos y su capacidad de interacción genuina.

Su mayor y especial contribución para la Danzaterapia fue la relación terapéutica a través del movimiento; el uso de la palabra como forma de reflejar el proceso grupal e individual; el uso del ritmo como una fuerza organizadora y clarificadora; y el uso de la danza como un proceso de cohesión grupal.

6.1.3.2 Liljan Espenak

Integró a su danza los conceptos psicológicos adlerianos en una teoría y terapia. Trabajó con pacientes neuróticos, psicóticos, con niños con retardo y defectos mentales.

6.1.3.3 Trudy Schoop

Una de las mayores pioneras de la costa oeste. Su personalidad abierta, su gran sentido del humor, su entrenamiento en mímica marcan la versatilidad y flexibilidad en su interacción con los pacientes. Consideraba que “quienes somos está reflejado y manifestado en nuestros cuerpos”. Complementariamente, lo que sucede en la mente tiene una reacción

concomitante en el cuerpo y lo que sucede con el cuerpo tiene una reacción en la mente. Por esta razón, actitudes posturales y de alineación física reflejan nuestro estado mental o de ánimo.

6.1.3.4 Mary Whitehouse

Trabajó con representaciones simbólicas de las experiencias internas a través del movimiento; particularmente de la vida de los sueños. Afirma que el origen del movimiento auténtico nace de la conciencia del cuerpo, de los impulsos internos y de estar listo para moverse.
Para ella: la sensación, la emoción y la imaginación son una acción en la danza – movimiento.

6.1.4 PRECURSORES EN LA ARGENTINA

6.1.4.1 Patricia Stokoe

Fue influenciada por Martha Graham; la escuela de Laban; Feldenkrais y Agnes de Milles. Para Patricia: el ser humano es cuerpo, la actividad psíquica se gesta dentro de este cuerpo que somos. “Creo que lo que más me ocupa y preocupa es propagar esta filosofía del ser humano como un ser integral, en busca de sí mismo, insertado en su ecología, respetable como individuo pero siempre considerado con relación a otros. También al adulto reconectado con la alegría de la vida, del juego, del reír y llorar, de alcanzar la plenitud en un mundo que es indiferente y hasta agresivo con él”.

6.1.4.2 María Fux

Sostiene su labor sobre un haz de principios básicos. Para ella la danza para la comunicación no tiene edad, pues el cuerpo responde siempre a palabras movilizadoras buscando manifestar su esencia íntima.

Fue influenciada por las ideas de Isadora, buceó en las músicas del impresionismo y de la naturaleza encontrando en ellas un mundo de imágenes nuevas. Desarrolló su trabajo de danzaterapia con personas afectadas por sordera, Síndrome de Down y otras afecciones neurológicas y de la personalidad.

6.2 LA DANZA AL FINAL DEL SIGLO EN EE.UU.

Como dice Suzanne CARBONNEAU la envidiable reputación de la danza en Estados Unidos en el siglo XX descansa sobre la labor de titanes en varias disciplinas:

- George Balanchine, Agnes de Mille, Antony Tudor y Jerome Robbins fueron los precursores del ballet norteamericano.
- Martha Graham, Doris Hamphrey, Katherine Dunham, Merce Cunningham y Alvin Ailey abrieron sendas insospechadas en el terreno de la danza moderna.
- Los coreógrafos del "zapateado", peculiar del Nuevo Mundo, tuvieron como maestros a Bill "Bojangles" Robinson, John Bubbles, los hermanos Nicholas, Jimmy Slyde y Gregory Hines.
- En el terreno de la revista musical y la coreografía vocal, tenemos una deuda de gratitud con Fred Astaire, Gene Kelly, Michael Kidd, Bob Fosse y Cholly Atkins. Otros artistas, como Twyla Tharp, han trabajado en una variedad de géneros de danza.

Luego están los artistas, por lo general anónimos, que dieron al mundo bailes tales como el charlestón, "Lindy Hop" y "break dance", que hicieron furor en todo el mundo. La primera generación de maestros de danza ya ha desaparecido y la segunda está encaneciendo. Sin embargo, con la aparición en escena de una nueva generación, en un momento en que están mermando considerablemente los vitales subsidios estatales, la danza en Estados Unidos sigue siendo innovadora y produce obras de gran calidad. Y, significativamente, surgen nuevas formas y la danza mantiene su presencia en la mundialización general de la cultura.

2.2.1 LO MODERNO PASA A SER CLÁSICO

La danza moderna en Estados Unidos, forma establecida durante la mayor parte de este siglo, se ha convertido en un estilo clásico. No obstante, sigue echando nuevas raíces. A compañías que llevan el nombre y el emblema coreográfico de artistas tales como Merce Cunningham, Martha Graham y Alvin Ailey se han unido estilistas tan innovadores como Mark Morris y Bill T. Jones. Aun después de haber muerto la generación de fundadores, los grupos de hoy siguen rindiendo homenaje a los artistas anteriores con una devoción a la danza que se considera como una expresión del cuerpo y el alma individuales; que insinúa ideales sociales y políticos y emplea el vocabulario técnico de sus mayores. Sobre todo, rinden homenaje a los precursores al hacer lo que ellos hicieron -- rebelarse contra las inquietudes y métodos de quienes los precedieron.

2.2.2 MARK MORRIS (Artista del milenio)

Una rápida ojeada al repertorio actual de proyectos del coreógrafo norteamericano Mark Morris es todo lo que hace falta para percatarnos de la necesidad de estudiarlo con más detenimiento.

En efecto, la extraordinaria riqueza de su producción en una enorme variedad de manifestaciones artísticas que incluyen ballet, danza moderna, comedia musical, vídeos y películas, es difícil de imaginar. ¿Cómo es posible que se den en una sola persona las cualidades de amplitud de visión, dinamismo y creatividad ilimitada necesarias para mantener esta clase de imperio cultural personal?

A los 35 años, Morris ya había producido una obra de tal amplitud y calidad que mereció ser recogida en una biografía de gran éxito de crítica (*Mark Morris*, de Joan Acocella, Farrar, Straus y Giroux, 1993). Ahora, a los 41 años, sigue añadiendo lustre a su nombre y poniendo en nuevas obras su marca distintiva como director y coreógrafo.

Más que cualquier otro coreógrafo actual, Morris despliega a sus bailarines en insólitas combinaciones y configuraciones espaciales, en diseños geométricos que son los equivalentes coreográficos del concepto renacentista de la música de las esferas -- teoría según la cual, la prueba de la existencia de Dios se encuentra en la belleza de la armonía de los cuerpos celestes.

Conocido por la musicalidad transcendente de su obra, cimentada en su profundo e innovador entendimiento de la estructura musical, Morris ha coreografiado, prácticamente, todo género de música y ha usado los movimientos de sus bailarines para presentar un cuadro visual de la partitura. Probablemente su faceta más reconocible es su íntima afinidad con la música vocal del barroco, que se manifiesta en obras tales como 1988 *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, de 1988, sobre una partitura de Handel. Obra para 24 bailarines, un coro de 30 voces, cinco solistas y una orquesta completa, *L'Allegro* obtuvo varios premios cuando se estrenó en Londres y se representará por primera vez en Washington en 1998.

Morris está considerado como coreógrafo de músicos, y mantiene una fructífera colaboración con el compositor Loy Harrison y el violoncelista Yo-Yo Ma. Con motivo de la celebración del 80 cumpleaños de Harrison, Morris le encargó la partitura para *Rhymes with Silver*, su quinta obra en colaboración con el compositor. Yo-Yo Ma y la compañía de Morris van a emprender juntos una gira en la que ejecutarán, entre otras, la nueva pieza de Harrison así como también *Falling Down Stairs*, adaptación coreográfica de la Tercera Suite de Bach para violoncelo sin acompañamiento.

Falling Down Stairs se estrenó en la televisión pública de Estados Unidos en abril de 1998 como parte de una serie de documentales videográficos sobre las colaboraciones de Yo-Yo Ma con representantes de diversas modalidades artísticas. La versión filmada de *Dido y Eneas* de Morris, que también se estrenó en televisión por cable en Estados Unidos en abril, se transmitirá a todo el mundo a lo largo de 1998.

La compañía Mark Morris Dance Group tiene uno de los programas de giras nacionales e internacionales más apretados del mundo. Además de las más de 90 obras que ha coreografiado para su compañía, también acepta encargos de otras compañías. En la actualidad está trabajando un una obra para el ballet de San Francisco, la cuarta que hace para el repertorio de esta compañía.

Morris ha dedicado recientemente gran parte de su labor al teatro musical, tanto popular como clásico. Ha coreografiado y dirigido una nueva obra de este género, *The Capeman*, a la que ha puesto música Paul Simon, que estuvo en cartel en Broadway por poco tiempo a principios de 1998. Morris también ha dirigido y coreografiado óperas en los últimos diez años.

Pese a su asombrosa y variada actividad, hasta hace poco, Morris y su Compañía no tenían una base permanente, un lujo, no obstante, tan vital para el crecimiento y la estabilización. Esta dificultad se ha resuelto: Morris espera trasladar pronto su compañía a un lugar situado en el centro del barrio neoyorquino de Brooklyn, que albergará al personal artístico y administrativo, y tendrá espacio suficiente para dos estudios, donde podrá dedicarse initerrumpidamente a la coreografía. En cierto sentido, este nuevo hogar de la compañía de Morris será también un nuevo hogar para la danza de Estados Unidos.

Como siempre, la danza moderna es un reflejo de su tiempo. Los coreógrafos más jóvenes de hoy suelen preferir la estética posmodernista a la modernista. Esto significa que los coreógrafos contemporáneos han asimilado el ballet, las artes marciales, los bailes de sociedad, la gimnasia, las danzas populares y otras técnicas al léxico de la danza moderna, de manera que ya no existe un estilo definible de movimiento de danza moderna. Significa que las formas y fórmulas para la construcción de la danza han cambiado en respuesta al concepto posterior a Einstein del mundo físico, la influencia de nuevos modos de percepción que nos ha traído la tecnología, y la idea posmoderna de la realidad como estructura social relativa (por ejemplo, el coreógrafo Doug Elkins es un auténtico posmodernista, para el que toda la historia y cultura del mundo es un paquete sorpresa del que escoge, hace y deshace a capricho). Significa que los coreógrafos están cuestionando las ideas sobre quiénes pueden bailar y qué aspecto deben tener, así como qué voces se deben escuchar. También significa que el contenido ha vuelto a ocupar el primer plano de la danza moderna en detrimento de la forma. Esto representa una seria ruptura filosófica y estética con el estilo de la danza moderna que ha predominado desde que Cunningham empezó a coreografiar en los años cuarenta y desde que el Judson Dance Theatre de los años sesenta llevó la danza moderna al redil formalista.

El público en general y el mundo de las artes tuvieron conocimiento de esta ruptura estética, en 1995, en la famosa (e ignominiosa) ocasión de la publicación en la revista *The New Yorker* de la diatriba de la crítica de danza Arlene Croce contra Bill T. Jones como representante de lo que Croce calificó de "arte víctima". Al hablar en nombre de un sector del mundo del arte, Croce expresó su desprecio por la labor de Jones y otros, lo que demostró que la verdadera preocupación de Croce era que la estética modernista -- la única que reconocía como legítima -- ya no guiaba a muchos jóvenes coreógrafos. No obstante, las tendencias contra las que Croce y otros protestaban ya hacía al menos diez años que eran una verdadera fuerza en la danza.

2.2.3 CONTEXTO POLÍTICO Y SOCIAL

Una tendencia cíclica que volvió a surgir en la danza moderna hace más de diez años y continúa viva es la que ha llevado a los coreógrafos a interesarse por dar al arte un contenido político y social. Esta tendencia se ocupa de los "ismos" del odio (incluidos racismo, sexismo y homofobia), de las políticas de identidad y de cuestiones relativas a la crisis del SIDA. Además de Jones (que, de manera irónica, en su obra más reciente se ha atenido a conceptos formalistas), los coreógrafos de todo el país están expresando inquietudes similares.

David Rousseve, en Los Angeles, crea danzas que sondean la experiencia personal para llegar a cuestiones sociales más profundas. Stuart Pimsler de Columbus, Ohio, en la

creación de sus danzas, trabaja con personas encargadas de cuidar a enfermos. En Seattle, Washington, Pat Graney lleva la danza a las cárceles de mujeres. En su coreografía para *Urban Bush Women* (Mujeres Montaraces Urbanas), Jawole Willa Jo Zollar, de Tallahassee, Florida, aborda cuestiones relacionadas con la identidad de la mujer afronorteamericana. Y Ralph Lemon, cuya obra más reciente explora cómo la raza y la cultura crean la identidad, es uno de los numerosos coreógrafos de la ciudad de Nueva York que trabajan en este terreno.

Incluso en compañías de danza moderna cuya labor se orienta más a cuestiones más puramente estéticas, es evidente un cambio radical de actitud en lo que se refiere al cuerpo y a los papeles del hombre y la mujer. Ahora se reconoce cada vez más que la danza se ha visto maniatada por ideas de perfección y "belleza" física y se está tratando de abrir las compañías profesionales de danza a aquéllos que no hubieran tenido acceso a ellas incluso hace unos pocos años. Dado que las aptitudes físicas de los bailarines parecen aumentar exponencialmente (como la de los atletas) año tras año, se está empezando a dejar cada vez más espacio en los escenarios norteamericanos para una gama más heterogénea de condiciones físicas. Ya es raro encontrar obras de jóvenes coreógrafos que repliquen los papeles tradicionales del hombre y la mujer como se idealizaron y promulgaron en el ballet y en la danza moderna temprana. Hoy, la mujer acompaña y levanta en brazos al hombre y el hombre puede demostrar delicadeza y vulnerabilidad.

Además, existe también una nueva tendencia en la danza que es aun más audaz en los desafíos que lanza a la estética corporal -- las llamadas compañías de sillas de rueda. Estas compañías pueden presentar bailarines que son todos minusválidos o que actúan junto con bailarines "de pie". La coreógrafa norteamericana Victoria Marks, que actualmente trabaja en Los Angeles, consiguió por primera vez dirigir poderosamente la atención hacia esa forma de danza con su película de 1994 *Outside In* (realizada en colaboración con la directora Margaret Williams), en la que actúan los miembros de la compañía británica CanDoCo. En 1997, Boston Dance Umbrella sorprendió a su público con un Festival Internacional de Danza en Silla de Ruedas, que presentó a cuatro compañías de esta especialidad, así como a grupos de Europa.

Otros artistas también impugnan los conceptos que dictan quién puede bailar, al abrir sus escenarios a voces y experiencias anteriormente no escuchadas. Liz Lerman, directora artística de Dance Exchange de Washington, D.C., ha desafiado el concepto de la edad como factor de la danza al incluir en su compañía a miembros de más de sesenta años, a los que ha calificado de "bailarines de la tercera edad". De manera análoga, el coreógrafo neoyorquino David Dorfman ha creado una serie de proyectos en los que recluta bailarines sin ninguna formación artística en una variedad de lugares del país para ejecutar versiones especialmente adaptadas de danza relacionadas con sus experiencias personales.

El Everett Dance Theater de Providence, Rhode Island, también ha borrado las líneas que separan la divulgación y la producción artística al concentrarse en crear obras de contenido social que se desarrollan de manera improvisada y se van forjando con ayuda de la reacción de la comunidad acerca de la cual se ejecuta la danza. Y a la coreógrafa radicada en Nueva York, Ann Carlson, se la conoce por su serie *Real People* (Gente auténtica), en la que ha creado danzas para ser ejecutadas por personas a las que une una profesión o actividad común. Hasta ahora, el proyecto ha incluido abogados, agentes de seguridad, jugadores de baloncesto, pescadores, violinistas, ejecutivos, un agricultor y su vaca lechera, maestros, monjas y vaqueros.

2.2.4 DANZA CON JAZZ

Uno de los beneficios de la expansión de la danza moderna ha sido el renovado interés por la música genuinamente norteamericana. Si bien el jazz nunca llegó a interesarse por la danza moderna en su momento de apogeo, eso ya ha cambiado. Actualmente existen suficientes colaboraciones en las obras de coreógrafos de danza moderna y compositores de jazz como para considerarlas una auténtica tendencia. Garth Fagan, coreógrafo del éxito

musical de Broadway *The Lion King* (El Rey Leon), colaboró por primera vez con el compositor galardonado con el Premio Pulitzer, Wynton Marsalis, en *Griot New York*, en 1991. Fagan y Marsalis trabajan una vez más en una danza, todavía sin título, que Fagan describe como un "camino de ladrillo amarillo al milenio".

Los coreógrafos Dianne McIntyre, Bebe Miller, Bill T. Jones, Danny Buraczeski y Donald Byrd han encargado partituras a muchos compositores de jazz que llevan la música a una nueva generación de artistas de la danza. Otros que trabajan en colaboración son el Festival de Danza Norteamericana y el Centro Kennedy para las Artes Representativas. Tratan de conjuntar coreógrafos con compositores de jazz, incluso Billy Taylor, que escribe una nueva partitura para la coreógrafa Trisha Brown. Aun el mundo del ballet se une a esta tendencia: Peter Martins, director artístico del Ballet de la Ciudad de Nueva York, ha encargado a Marsalis su primera obra completa para orquesta sinfónica, que se estrenará en la temporada 1999-2000 del ballet y la dirigirá el mismo compositor. Será la primera composición de Marsalis para una orquesta sinfónica completa.

Pese a los que temían lo peor para el futuro del ballet norteamericano después de la muerte del director coreógrafo del Ballet de la Ciudad de Nueva York George Balanchine en 1983, el ballet norteamericano en conjunto disfruta de una salud envidiable bajo la dirección de Peter Martins, quien ha encargado una serie de nuevos ballet a otros coreógrafos, siguiendo la tradición iniciada por Balanchine, Jerome Robbins y otros. La American Ballet Theater, primera compañía de repertorio de ballet de Estados Unidos, ha asumido la misión de propagar el ballet por todo el país con el establecimiento de raíces comunitarias en lugares tan distantes como Newark, (Nueva Jersey), Detroit (Michigan), Washington, Costa Mesa (California) y Los Angeles. Por su parte, el Dance Theater de Harlem, fundado por el artista Arthur Mitchell en 1968 a raíz de la muerte de Martin Luther King, Jr., hace largo tiempo que es reconocido como una de las compañías internacionales más importantes, como demostró con su visita a Sudáfrica que en 1992 sentó precedentes cuando la compañía se presentó en Johannesburg ante un público compuesto por personas de razas distintas.

Otro hecho importante de fechas recientes ha sido la considerable madurez alcanzada por las compañías regionales de ballet de ciudades de todas partes de Estados Unidos. De hecho, varias compañías que no pertenecen al centro de la danza que es la Ciudad de Nueva York han superado su etiqueta regional y han dejado su marca en las escenas nacional y mundial.
Una de estas es el Ballet de la Ciudad de Miami, fundado a finales de los años ochenta en esa ciudad étnica de Florida de rápida expansión. La compañía está dirigida por Edward Villella, cuya prestancia viril como solista del Ballet de la Ciudad de Nueva York, de 1950 a 1970, contribuyó enormemente a la erosión de los estereotipos sobre el hombre bailarín. Como director artístico, Villella ha creado desde el principio una compañía de categoría mundial. Como reflejo de sus raíces regionales, la compañía está imbuida de un estilo latino que se manifiesta en el talento y espíritu de su danza y en el gran número de bailarines hispanos de su elenco, así como en las contribuciones de su coreógrafo residente, el peruano Jimmy Gamonet De Los Heros.

Otra compañía que recientemente ha alcanzado gran renombre bajo la dirección de un alumno de Balanchine es el Ballet de San Francisco. Aunque es la compañía de ballet más antigua de Estados Unidos (su fundación data de 1933), en 1985 cobró nueva vida con su nuevo director, el islandés Helgi Tomasson. La compañía presenta obras maestras del repertorio del siglo XX así como las de los clásicos del siglo XIX en versiones actualizadas por Tomasson.

El ecosistema creativo del ballet de Estados Unidos se mantiene en equilibrio gracias a la labor de compañías independientes más pequeñas que existen para presentar las ideas de un solo coreógrafo, modelo que es más familiar en la danza moderna. Probablemente, el ejemplo más notable de esta modalidad nos lo ofrece Eliot Feld, que continúa desafiándose a

sí mismo y a su público en busca de la pertinencia del ballet clásico en este tiempo y lugar. Feld, que saltó por primera vez a la escena en 1967 con sus piezas coreografiadas *Harbinger* (Heraldo) y *At Midnight* (A medianoche), ha dirigido una serie de compañías dedicadas a presentar sus propios valores estéticos. Establecida hace sólo un año, la última compañía de Feld, Ballet Tech, está integrada exclusivamente por jóvenes bailarines formados en su escuela gratuita del mismo nombre. Ballet Tech, que recluta a todos sus alumnos en las escuelas públicas de Nueva York, democratiza y diversifica un arte que tuvo su origen en las cortes europeas. Con la presentación de danzas como "Yo Shakespeare", la compañía refleja la cultura, el aspecto, la textura, el espíritu y sabor, y el arco iris de etnicidades de la sociedad norteamericana urbana contemporánea.

Cada vez son más las compañías de ballet que reconocen su responsabilidad con las comunidades en las que residen, y organizan importantes programas educativos y de divulgación dedicados a servir a quienes tradicionalmente nunca habrían tenido la posibilidad de estudiar ballet o ir al teatro. Sobre la base del modelo establecido por Eliot Feld en Nueva York, el Ballet de Boston, el Pacific Northwest Ballet de Seattle (Washington), el Ballet de Hartford (Connecticut) y otros han empezado a invertir importantes recursos en el establecimiento de escuelas y programas gratuitos. Otras compañías rinden homenaje a sus comunidades con el encargo de obras relativas a aspectos de las localidades en las que residen. Por ejemplo, el Ballet de Arizona, con sede en Fénix, está preparando una nueva obra sobre temas indígenas americanos e historias que se desarrollan a través de diálogos con miembros de las tribus indígenas de la zona, en un esfuerzo por unir los mundos indio y anglosajón.

2.2.5 EL CUERPO COMO INSTRUMENTO DE PERCUSIÓN

La tendencia más extendida en la danza contemporánea parece ser la enorme popularidad de varias formas de danza de percusión: la danza irlandesa, el zapateado, el flamenco y otras formas híbridas en las que el cuerpo sirve de instrumento de percusión. La danza nunca había sido tan popular en el teatro comercial de Estados Unidos desde comienzos del siglo, cuando el baile de sociedad dominaba en los escenarios de Broadway y los teatros de variedades. En la actualidad se han dado a conocer varias formas de danza percusiva en los teatros de Nueva York y de otros lugares, en versiones para giras artísticas. *Riverdance* y *Lord of the Dance*, *Tap Dogs* y *Stomp*, algunas extranjeras y otras nativas, todas dan testimonio de la súbita e insaciable pasión por estas formas de danza auditiva fáciles y eminentemente teatrales.

Esta pasión puede haber surgido como resultado de la reaparición del zapateado en los años setenta, lo que introdujo una nueva generación de danza que lleva consigo su propio ritmo. Si bien la estética oscila entre el comercialismo sin tapujos de *Riverdance* y *Stomp*, que depende de los efectos especiales producidos por una iluminación extravagante, máquinas fumígenas y un clamor ensordecedor, al empleo más complejo y sutil del zapateado para incorporar la historia de la experiencia afronorteamericana en *Noise/Funk*, el atractivo de todos estos espectáculos radica en su nueva definición de lo que el público contemporáneo estaba acostumbrado a considerar como danza.

Noise/Funk ha hecho que se vuelque sobre Savion Glover, talento de 24 años, la atención que se merece. Casi por sí solo, Glover ha conseguido hacer el zapateado pertinente a la generación más joven al actualizar sus ritmos de jazz y asimilar los de la sensibilidad "hip-hop".
La asombrosa técnica de Glover ha inducido a otros maestros anteriores del zapateado, con los que hizo su aprendizaje, a declararle posiblemente el más grande bailarín de zapateado de todos los tiempos.

La pasión por la danza percusiva es un fenómeno mundial que dirige la atención a formas de baile que tienen sus raíces en otras culturas. Si bien la danza siempre ha existido en Estados Unidos como forma popular, como medio de celebrar el origen étnico dentro de esta

nación de inmigrantes, recientemente se ha observado una tendencia a la profesionalización de los bailes tradicionales en compañías que siguen modelos de danza y ballet modernos. Este movimiento refleja el cambio de la metáfora del inmigrante de Estados Unidos, que se aparta del concepto del crisol a favor de un sabroso guisado en el que todos los ingredientes conservan sus propiedades y se complementan en vez de mezclarse.

2.2.6 LA PRESERVACIÓN DE LAS TRADICIONES CULTURALES

Uno de los ejemplos sobresalientes de compañías de arte popular es DanceBrazil, de Nueva York, cuyo director es Jelon Vieria. Como exponente principal en este país de la capoeira, modalidad de arte marcial que surgió en Brasil en tiempos de la esclavitud, DanceBrazil se propone aunar lo tradicional y lo moderno. Recientemente, DanceBrazil completó un largo período de residencia en San Antonio (Texas), donde trabajó con pandilleros de los barrios más pobres de la ciudad. La Caribbean Dance Company, de Santa Cruz, en las Islas Vírgenes, también tiene por objeto el mantenimiento del patrimonio de la región, al mismo tiempo que aprovecha la disciplina propia de la danza para ofrecer oficios y esperanza a la juventud de la empobrecida isla.

Un fuerte movimiento en pro del patrimonio africano que ha ido cobrando impulso durante los últimos 30 años, también se ha beneficiado del establecimiento de *Dance Africa*, festival anual de representaciones y seminarios que se viene celebrando desde hace veinte años en ocho lugares de Estados Unidos y reúne a compañías cuya obra celebra las raíces africanas en la cultura.

Otra forma de enriquecimiento cultural llega a Estados Unidos con las nuevas poblaciones de inmigrantes que vienen en busca de refugio y ha hecho posible mantener vivas modalidades de danza amenazadas por acontecimientos políticos contemporáneos. Un ejemplo importante de este fenómeno es la danza clásica de Camboya, tradición de mil años de antigüedad que, como poderoso símbolo de identidad nacional, estuvo en el punto de mira del Jmer Rojo para su erradicación. Una serie de supervivientes de los "campos de la muerte" consiguieron llegar a Estados Unidos donde realizaron un esfuerzo sistemático para establecer una danza camboyana en el exilio. Grupos tales como el Camboyan Network Council de Sam Ang, en Washington, D.C., han mantenido vivo este tipo de danza y han formado a una nueva generación en este arte. Una labor similar se lleva a cabo con las tradiciones artísticas de la antigua Yugoslavia. El Zivili Kolo Ensemble, de Granville, Ohio, especializado en las danzas de los Balcanes, está concentrado su energía en danzas de zonas que están cambiando de fronteras y poblaciones, sobre todo las regiones de Eslavonia, Vojvodina, el corredor de Posavina y Lika.

Otra tendencia en la profesionalización de diversas formas de danza se observa en la transferencia a la escena de estilos propios de la calle, la sociedad y el club. Aunque el "break dance" como fenómeno de la calle existe desde hace más de veinte años, sólo recientemente ha empezado a aparecer en centros de concierto. También es inevitable, en esta era de muestrarios culturales, la incorporación del "break dance" en el vocabulario de otras formas de danza. "Hip-hop" ha ejercido una influencia importante en la forma actual adoptada por bhangra, ejemplo de danza típicamente norteamericana que es, al mismo tiempo, auténticamente mundial en sus raíces. Originalmente danza de los campesinos del Punjab, bhangra se ha convertido en una apasionante fuerza en las universidades norteamericanas. Un reciente concurso nacional de bhangra entre universidades del país atrajo a 3.700 personas, que llenaron un estadio de Washington.

Aunque aquí sólo podemos presentar un breve esbozo de la asombrosa variedad y fecundidad de la danza norteamericana, es evidente que, pese a la escasez de fondos aportados por los sectores tanto público como privado, esta manifestación artística continúa reflejando la cultura norteamericana de una forma activa, vital y socialmente consciente. Se puede esperar que hasta bien entrado el próximo siglo, la danza siga siendo un espejo de

nuestras inquietudes más hondas, nuestras esperanzas más entrañables, nuestros sueños más crasos, nuestro idealismo más elevado y, por último, nuestra verdadera personalidad.
Como dijo Martha Graham recordaba al repetir las palabras de su padre, "el movimiento nunca descansa".

CAPÍTULO

VIII

TEATRO

VII. TEATRO (Coloquio internacional sobre teatro latinoamericano: Dr. Alfonso de Toro)

7.1 CONCEPCIÓN

El teatro latinoamericano es sin lugar a dudas una de las formas de expresión artística más destacadas y fascinantes no solamente dentro del contexto latinoamericano, sino también, a más tardar desde la segunda mitad del siglo XX, en el contexto internacional del teatro. La riqueza, pluralidad y diversidad del teatro latinoamericano se encuentra estrechamente relacionada con la realidad social, étnica y cultural de la hibridez.

El presente coloquio con un amplio programa persigue la finalidad de poner en relieve esa tradición centenaria del teatro latinoamericano considerando aspectos históricos, regionales y temas fundamentales del teatro latinoamericano y del teatro internacional así como de la ciencia teatral fomentando de esta forma la pluralidad de perspectivas y privilegiando el alcance teórico cultural.
Se hará lo posible por traer compañías de teatro que acompañen el programa científico y de incluir dramaturgos, directores de escena y actores.

7.1 CONTEXTO TEÓRICO: HIBRIDEZ – MEDIALIDAD – CUERPO-TEATRAL

7.1.1 HIBRIDEZ

Tan sólo la mención del término “hibridez” y otros relacionados con éste ofrece las primeras dificultades para su empleo, ya que existen diferencias en cuanto a su intención, extensión, similitud y relación con términos vecinos. Además el término de hibridez proviene de diversas disciplinas y de diversos contextos de argumentación. El fenómeno de la hibridez representa un acto de comunicación transcultural y su investigación deberá solucionar problemas de definición y deberá proponer una concepción epistemológica para evitar aplicaciones contradictorias.

Hibridez es un término central en nuestro tiempo, goza de variadas definiciones y se aplica en muy diversos campos. En vía de una actividad transdisciplinaria y productiva del término hibridez, es necesario establecer un metanivel en común. En éste se consideran como sistemas híbridos aquellos que se caracterizan por su complejidad y que recurren a diversos tipos de modelos y procedimientos. ‘Diferancia’ y ‘altaridad’ serían algunos de los términos que describen fenómenos de hibridización a un nivel general.

El coloquio focaliza el tratamiento del fenómeno de la hibridez en el teatro en tres niveles o campos de investigación:

- Hibridez se puede entender como encuentro o concurrencia de colectividades (p. e. minorías) en el sentido de la conjunción de diversas culturas, etnias, religiones, etc.;
- Hibridez significa también el empleo de diversos sistemas: medios de comunicación u otro tipo de sistemas sígnicos (internet, video, film, diversas formas de comunicación, metrópolis y mundos virtuales, técnicas análogas y digitales, etc,); estéticas y genéricas (literatura, teatro, ensayo), mezclas de sistemas (litera-tura/internet, teatro/video/film/instalaciones), productos (paleta de objetos heterogéneos), culturas del gusto, arte (pintura, diseño virtual), arquitectura, ciencias (ciencias naturales, medicina, biología molecular); lingüística, cuerpo y género.
- Hibridez como variada forma de organización: ciudades, compañías, ecología, naturaleza, sociología, religiones, políticas, estilos de vida.

El coloquio se concentrará al nivel del objeto ‘teatro’ en la investigación de la conjunción de diversas culturas, etnias, religiones..., y, además en la transmedialidad y el cuerpo teniendo en cuenta el fenómeno de la transnacionalización, internacionalización desde el descubrimiento hasta mediados del siglo XX y de la globalización hasta el siglo en curso.

Lo primero que constatamos es que hibridez significa un movimiento nómada de fenómenos culturales con respecto al “Otro” y a la “Otredad”, es un movimiento recodificador e innovador entre lo “local” y “lo externo”. Entendida la hibridez de esta forma evita reducciones

esencialistas, el determinar la diferencia y la alteridad en un nivel ontológico prefigurado y posibilita llevar estas dos categorías a una diferencia y una altaridad, con lo cual se pueden entender diversas formaciones discursivas como de construcción y recodificación de "metadiscursos" oficiales y normativos.

Bajo "negociación" en este contexto se entiende un acto de apertura de complejísima naturaleza y no libre de conflicto. Este movimiento implica reciprocidad. El momento de la "negociación" juega un papel de central importancia en un (tercer) espacio que siempre debe ser constituido en forma nueva, en el sentido de una perenne dialoguicidad. La alteridad se potencia en los discursos premodernos y de la modernidad a raíz de violentos encuentros (descubrimiento, colonización, neocolonización) de diversos sistemas religiosos, políticos, sociales, étnicos y culturales. En este contexto cabe la pregunta si se trata de una acción de violencia lo que marca y reafirma la diferencia o si es que se desarrollan formas incipientes de altaridad.

Este tipo de pensamiento híbrido, que 'perlabora' ('verwindet') el dualismo logocentrista del pensamiento occidental y que describe en especial nuestra condición actual, siendo fundamental para los procesos de transculturalidad y globalización, se encuentra en estado germinativo en algunos discursos premodernos y luego se desarrolla en el discurso moderno de Latinoamérica. La diferencia dentro de la semiótica de la cultura y en el nivel de la representación se puede entender como categoría, que proviene de un campo en el cual se establecen los principios de la descentración de un pensamiento antilogocentrista y antidualista. Hibridez, es pues, aquella estrategia o aquel proceso que tiene lugar en los puntos-cruces o en los márgenes, en las orillas de una cultura, donde 'orilla'/'márgen' no siempre y fundamentalmente implica 'exclusión'/'discriminación', sino la articulación de nuevas formaciones culturales.

Bajo 'puntos-cruces'/'orillas'/'márgenes' se entienden de- y reterritorializaciones semiótico-culturales, en ellas se realizan las recodificaciones y reinvenciones. Se trata al menos de dos procesos: de la transposición de una unidad cultural de su lugar habitual en uno extraño, que debe ser nuevamente habitado, y de la mezcla de diversos medios de representación.

7.1.1 Hibridez y teatro

A más tardar desde la mitad de los años 80 en adelante en la ciencia teatral constatamos un creciente interés por los problemas de interculturalidad (cfr. bib.). Exactamente dentro del contexto de estas nuevas tendencias y recurriendo a una vasta teoría de la cultura, particularmente a aquella sobre Latinoamérica, elaboramos nuestra propuesta. Una obra que ya había iniciado esta trayectoria con cierto mérito evidente es, por ejemplo, *The Dramatic Touch of Difference*, en donde se encuentran algunas iniciativas para la construcción de modelos y teorías sobre el tema a tratar, partiendo de concretizaciones escénicas específicas .

El trabajo sobre hibridez exige al menos la consideración de los aspectos siguientes:

- Para comenzar se debe partir de un modelo sobre la hibridez (nivel epistemológico) que ya desarrollamos brevemente más arriba.
- Por parte de la producción deben ser descritas las unidades culturales que se encuentran en una obra teatral en el nivel de la referencia cultural (es decir, dentro de la propia cultura, por ejemplo en Brasil en relación con las culturas afroportuguesa, japonesa-brasileña) y fuera del espacio cultural propio. Se trata –como ya habíamos indicado– del entrelazamiento de diversos elementos que una cultura lleva consigo (nivel de la teoría de la cultura). En un segundo nivel, el de la obra de teatro misma, se investiga cómo estas unidades culturales constatadas se manifiestan en la semántica y pragmática del texto/escena, qué tipo de 'translaciones' y de 'transformaciones' han tenido lugar y cómo éstas han sido reinventadas/recodificadas. Este es el lugar de la investigación de la translación de las convenciones sociales en el medio del teatro. En

este lugar se revela cómo el teatro transporta problemas sociales actuales o pasados y cómo se ha realizado esta translación (nivel de la representación).

- Además se tienen que analizar al nivel del fluir de los entrelazamientos de los medios de re-presentación, las concretizaciones de la sintáctica, del discurso, del actor (movimiento, des-plazamiento, actos gestuales), de la voz, de la ideología y de la escenificación es-pec-ta-cular (escenografía/decorado, música, accesorios, etc.). El medio de representación del teatro (ya sea éste el texto de la representación o la representación misma) se encuentra en el centro del análisis, concentrándose en tres puntos fundamentales:
    - en la descripción, el análisis y la interpretación de la inscripción cultural (social-socio-histórica) de la hibridez en los niveles mencionados (de la translación de lo gestual, de la organización del movimiento y de la acción, de la lengua/palabra y de la imagen; el paso de un medio al otro es permeable);
    - en la descripción, el análisis y la interpretación del empleo de los diversos medios y formas de comunicación, tales como el empleo de tipos y subtipos de determinados textos (escenificación de artículos de prensa y noticias, de textos en verso y prosa, dramáticos y orales, etc. en el nivel de la transmedialidad);
    - en la descripción, análisis e interpretación de la relación de altaridad entre la cultura base (madre) y la externa;
- La descripción, el análisis y la interpretación de la recepción de formas teatrales híbridas; aun-que aquí se trate de un tipo arduo de investigación, ya que implica investigación de campo.

7.2 TRANSMEDIALIDAD

El concepto de 'transmedialidad' no significa el intercambio de dos formas mediales distintas, sino una multiplicidad de posibilidades mediales. Además, este concepto incluye diversas formas de expresión y representaciones híbridas como el diálogo entre distintos medios –en un sentido reducido del término 'medios' (video, film, TV)–, así como también el diálogo entre medios textuales-lingüísticos, teatrales, musicales y de danza, es decir, entre medios electrónicos, fílmicos y textuales, pero también entre no-textuales y no-lingüísticos como los gestuales, pictóricos, etc. Asimismo el prefijo 'trans' expresa clara y formalmente el carácter nomádico del proceso de intercambio medial.

La transmedialidad no es una mera agrupación de medios, no es un acto puramente medial-sincrético, ni tampoco es la superposición de formas de representación medial, sino –como en el caso de la hibridez– un proceso, una estrategia condicionada estéticamente y que no induce a una síntesis de elementos mediales, sino a un proceso disonante y con alta tensión. Por esto los campos de la transformación y funcionalidad de elementos mediales gozan de central interés, ya que estos condicionan de forma decisiva la producción y recepción de productos culturales, su nivel pragmático y semántico. Elementos transmediales implican un proceder transcultural, transtextual y transdisciplinario ya que se alimentan de diversos sistemas y subsistemas.

Se puede hablar de transmedialidad siempre y cuando concurran diversos elementos mediales dentro de un concepto estético, cuando se constata un empleo multimedial de elementos y procedimientos o cuando éstos aparecen en forma de citas, es decir, cuando se realiza un diálogo de elementos mediales y se produce un meta-texto medial.

La conexión epistemológica entre hibridez y transmedialidad radica precisamente en esta deslimitación de las prácticas teatrales tradicionales que se derivan de la superación de discursos universales (géneros, tipos textuales, poéticas normativas) como resultado de un cambio radical de los conceptos de sujeto y realidad. Ambas estrategias tienen en común el encontrarse en un espacio 'intermedio', en puntos entrecruzados en un espacio 'entremedio', en un entrecruces de posibilidades. A una cultura híbrida le es inherente una medialidad híbrida. Lo que desde la perspectiva del 'centro' se consideraba como agresión contra la norma y por esto inferior, en la hibridez pasa a ser un principio de estructura: el deambular, la

peregrinación. El movimiento nómada es lo que caracteriza este proceso. El empleo de diversos materiales, procedimientos no es un mero acto formal, sino uno semántico-cultural.

7.2.1 TRANSMEDIALIDAD Y TEATRO

El teatro como forma medial de arte, comunicación y representación, de facto desde la antigüedad greco-latina, más especialmente de los años 60, ha estado determinado por el empleo de diversos medios de representación (primero por la danza, la música y el canto, luego por las artes plásticas y por composiciones de iluminación, por música electrónica estructurada por un ordenador). El teatro en su totalidad, especialmente el postcolonial y el latinoamericano como punto entrecruzado por diversas culturas o formas culturales, se caracteriza por un empleo híbrido de elementos mediales.

La transmedialidad inherente al teatro al inicio se da en un campo elemental: primero el paso del texto dramático (escritura) a la representación (palabra, imagen, sonido, movimiento); luego del texto dramático al director -(realización en tiempo y espacio, movimiento), al dramaturgo (reunión de materiales, reflexión sobre límites, posibilidades y excesos), al actor (cuerpo, voz) y finalmente al espectador (acto de recepción). Se suma, además, el traspaso de una unidad teatral de su contexto originario/base de su producción y representación a diversos medios de representación y reproducción (espacios teatrales y culturales).

Este uso estético-funcional-híbrido que implica la transmedialidad es una parte constituyente en las obras de Alberto Kurapel (*exiTlio in pectore extrañamiento*; Mémoire 85/ Olvido 86; *Off Off Off ou sur le toit de Pablo Neruda*; *Prométhée enchaîné selon Alberto Kurapel le Guanaco gaucho/Prometeo encadenado según Alberto Kurapel*), de Gerald Thomas (*Carmen com Filtro*; Carmen com filtro 2; *Mattogrosso*; *M.O.R.T.E*; *M.O.R.T.E. 2*) o Robert Wilson (Cosmopolitan greetings; *Parzival auf der anderen Seite des Sees*, *The Black Rider*; *The Casting of the Magic Bullets*; *Orlando*), e igualmente en aquellas de Daniel Veronese y del grupo “Periférico de objetos” (*Variaciones sobre B*; *El hombre de arena*; *Zooedipus*), de Antunes Filho (*Paraiso*, *Zona Norte*; *Nova Velha Estória*) o en el teatro-danza de Johann Kresnik (*Ulrike Meinhof*).

Una ciencia del teatro que esté interesada en analizar los elementos mediales no debe limitar el término ‘medial’ a la forma en la que se viene definiendo tradicionalmente como objeto de investigación dentro de la ciencias de la comunicación o lo que, hoy por hoy, se le atribuye al concepto de dialoguicidad de Bajtín o al de intertextualidad en la ciencia literaria –como indicábamos más arriba–; el término se debe deslimitar en el sentido de diversas formas de comunicación. Transmedialidad no se trata como un fin en sí mismo, sino como hibridez, es decir, como un instrumento al servicio de la descripción e interpretación del hecho teatral.

Transmedialidad no funciona solamente como una instancia productora de significación, sino que actúa al mismo tiempo como una instancia metatextual/representacional de la proble-ma-tización del teatro y de la reflexión sobre el mismo, como artefacto, sobre sus posibilidades y límites. El empleo de diversos elementos mediales potencia (hace evidente) la autorreferencialidad teatral y acentúa la predominancia de formas de percepción sensorial, como por ejemplo lo visual y lo auditivo. La transmedialidad así crea (o agrega) otra denotación de teatralidad (vid. más abajo), ya que el teatro se define sobre la base de campos, materiales, objetos y procedimientos de gran diversidad, entre otros, imágenes, juegos y efectos de luces, proyecciones visuales, actores, cuerpo, biografías, autobiografías, pastiche, mezclas, etc. como en los ya mencionados Performances de Kurapel o en el teatro de objetos del grupo “Periférico de objetos”. Estos elementos no están subordinados a la lengua, ni al actor o a una acción, sino que son actantes autónomos y constituyen un concepto de teatro que se deriva por una parte de formas tradicionales, y por otra de Performances, Events o recitativos.

7.3 CUERPO

El cuerpo y sus partes constituyentes deben ser introducidos como rica materia de estudio para la interpretación, especialmente en el contexto teatral. El estudio del cuerpo en

relación con sexualidad, poder, pasión, violencia, perversión, lenguaje, memoria, historia, etc. es de fundamental y central importancia en el campo de la construcción teórica postmoderna y postcolonial y en el campo del teatro.

En nuestro contexto entendemos la categoría 'cuerpo' como una constructio híbrida y medial de las orillas, donde los límites entre victimarios y víctimas, entre poder e impotencia se permeabilizan y se confunden de tal forma que tienden a desaparecer (como ocurre en el teatro de Pavlovsky –en Potestad, Cámara lenta–, en el del grupo "Periférico de objetos" –*Máquina Hamlet*, *Zooedipus*– o en el de Koltès –por ejemplo en *Roberto Zucco*). En el contexto 'cuerpo' se representan los temas de la represión, discriminación, opresión, confrontación, deseo y castigo, aquellos entre dispositivos de la sexualidad y del poder, entre un orden simbólico y uno imaginario.

Poder se define siguiendo a Foucault (21986: 113-114) como "multiplicidad de situaciones de poder que pueblan y organizan un campo determinado" o "el nombre que se le da en una sociedad a situaciones estratégicas complejas". En el contexto del teatro, de central interés es el análisis e la interpretación del cuerpo, de la norma y del deseo, de sus contradicciones, interrelaciones y dependencias sobre la base de dos estrategias sociales: poder y sexualidad, que como estrategias son (Foucault) unidades dinámicas que recibimos y compartimos, perdemos o conservamos y que parten de una infinidad de lugares, deplazándose luego apoyadas en la multiplicidad de combinaciones.

Partiendo de esta base, entendemos el cuerpo per se por una parte como lenguaje (pero no en el sentido de "lenguaje del cuerpo" por medio del cual se desempeña el papel de un personaje, ni tampoco como transporte de significación dentro de un sistema lingüístico), y por otra como deseo, sin la finalidad determinada de reproducir un sistema lingüístico, sino con la intención de producir su propio lenguaje de donde se desprende el texto teatral: cuerpo como teatralidad. Así lo encontramos en trabajos de -Wilson (*Parzival auf der anderen Seite des Sees*), de Pavlovsky (*Paso de Dos*) o de Kurapel (*Prometo encadenado según Alberto Kurapel*). El cuerpo funciona aquí como cifra, huella, historia y memoria, ya que la experiencia se inscribe en él. Con ello, el cuerpo es el punto de partida y el lugar de producción de significación y de diseminación. El cuerpo es percibido en su propia materialidad y es empleado como acción, como lenguaje y no como transportador "de algo extraño". Escribir/representar equivalen a cuerpo y viceversa, cuerpo es escritura/representación, acción.

El cuerpo como categoría teórico-cultural en un contexto postcolonial constituye la marca para la materialidad, para representaciones mediales de la historia del colonialismo (memoria, inscripción, registro), de la opresión, tortura, manipulación, agresión y confrontación (transformación) de diversas culturas. La primera forma de encuentro es la mirada. Hábitos, características externas como color de la piel, formas gestuales, olor y vestimenta funcionan como lugar de conflicto que debe ser negociado, a la vez es el lugar de la fascinación y del terror como se da en *Combat de nègres et de chiens*, *La nuit juste avant les forêts* de Koltès, en *Cámara lenta*, *Ultimo Match* de Pavlovsky o en *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel*. El cuerpo comienza a actuar a más tardar donde la lengua como medio de comunicación fracasa. El cuerpo queda como último refugio de la identidad. El cuerpo es el lugar de concreción de la memoria, deseo, sexualidad y poder. Las huellas en el cuerpo son de naturaleza múltiple y hablan por sí mismas, conllevan la opresión, la colonización y la decolonización.

El cuerpo no solamente está relacionado con la hibridez en el caso de diversas etnias, sino a razón de su naturaleza y de sus implicaciones, contiene y produce saber, dispositivos de poder, deseo y muerte, amor y odio, renuncia y entrega, aceptación y rechazo. El cuerpo, con su materialidad, su historia y su conocimiento, en sí representa un medio autónomo; él es su propio medio de comunicación y no "función en relación con una tercera instancia". En el teatro antropológico de Barba, Brook o Schechner, pero también en el postmoderno de Wilson y Pavlovsky, el cuerpo es punto de partida para la espectacularidad (y no puesta en escena

de/para/sobre), él es teatralidad, movimiento, melodía en sí. De esta forma, a través de Happenings y Performances, en el teatro ritual y/o antropológico, el cuerpo pasa a ser cada vez más, y en forma más absoluta, material y mensaje al mismo tiempo. El medio 'cuerpo' es su propio mensaje; medio y mensaje constituyen una unidad, no máscara de/para algo, sino simplemente cuerpo.

El cuerpo se puede investigar al menos en dos direcciones generales: como unidad de producción de sentido y como mediatización de signos lingüísticos, de ideologías, tesis, estrategias así como también como unidad de diseminación de sentido que se representa como su propio medio.

7.4 CAMPOS DE INVESTIGACIÓN

7.4.1 Regiones

1. Teatro latinoamericano de América del Sur
2. Teatro latinoamericano de América Central y del Caribe
3. Teatro latinoamericano de América del Norte (México/Hispano, Chicano ...)

7.4.2 Epocas

1. Colonial
2. Siglo XIX
3. Siglo XX
4. Siglo XXI

7.4.3 Epocas – Campos – Focalizaciones

1. Formas del teatro de la 'modernidad'
2. Formas del teatro 'postmoderno'
3. Formas del teatro 'postcolonial'

7.4.5 Campos particulares de atención

1. Teatro de mujeres
2. Teatro de Gay y lesbianas
3. Teatro: sexualidad, deseo, cuerpo, violencia y poder
4. Teatro y mitos
5. Teatro antropológico
6. Teatro y vida cotidiana
7. Teatro e historia
8. 'Espacios' teatrales y formas de producción
9. Teatro afro-latinoamericano
10. Teatro latino, hispano, chicano

7.4.6 Teatro e hibridez (altaridad, diferancia, identidad, transculturalidad)

7.4.7 Teatro y medios de comunicación de masa y transmedialidad

7.4.8 Gestualidad – cuerpo – sexualidad – poder

7.4.9 Teatro latinoamericano: teoría y práctica en el contexto internacional

VIII. CONCEPTO DE FOLKLORE Y ARTESANÍA

- **Concepto de Folklore**
  Palabra inglesa que significa ciencia del pueblo. Ciencia de las tradiciones y costumbres de un país. Conjunto de las tradiciones, poemas, leyendas, etc., de un país: el folklore andaluz es ríquisimo. Fam. lio, jaleo.
- **Concepto de Artesanía**
  Profesión y clase social de los artesanos. Arte u obra de los artesanos.

BIBLIOGRAFÍA

ANGLERÍA, Pedro Martir de (1530) "**Décadas del Nuevo Mundo".** Buenos Aires, Ed. Bajel, 1944

BAXANDALL, Michael. (1988) "**Painting and Experience".** Oxford, Oxford Univ. Press.

BOURDIEU, P. (1990). "**Sociología y cultura".** Ed. Grijalbo. México.

BOURDIEU, P. (1979). "**La fotografía".** Ed. Nueva Imagen. México.

BRADING, David. (1991) **"Orbe Indiano"**, FCE, México

BELTING, Hans. (1990) "**Bild und Kult"** Munich, Oscar Beck. **Likeness and Presence**, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1993.

CASTELNAU, Francis de. (1850) «**Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud, de Rio de Janeiro a Lima, et de Lima au Para »**. Paris, chez P. Bertrand.

CHARNAY, Desiré (1885) **"Les anciennes villes du Nouveau Monde. Voyages d'explorations au Méxique et dans l'Amérique Centrale"**. París, Hachette.

DANTO, Arthur C (1896) "**The Philosophical Disenfranchisement of Art"**. Nueva York Columbia University Press.

DANTO, Arthur C. (1997) "**After the End of Art".** Princeton, N.J., Princeton Univ. Press.

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. http://www.rae.es/

DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO LAROUSSE. (1999). Editorial Larousse. Colombia.

DICCIONARIO DE FILOSOFÍA CONTEMPORÁNEA. www.filosofia.org

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. (1947) "**Verdadera historia de los sucesos de la conquista de Nueva España".** Madrid, Biblioteca de Autores Españoles.

D'ORBIGNY, Alcides. (1958) "**Viaje a la América meridional".** En Biblioteca Indiana, T. III, pp.13-920, Madrid, Ed. Aguilar.

DÜRER, A (1964) "**Lettres et écrits theoriques. Traité des proportions"**. París, Hermann

ENCICLOPEDIA AUTODIDACTA OCÉANO. (1994). Volumen 8. Editorial Océano. Barcelona, España.

ENCICLOPEDIA ILUSTRADA SIGLO XXI. (2000). Volumen 6, 7 y 8. Círculo de Lectores. Colombia.

EINSTEIN, Carl. (1961) "**Neger plastik"**. Leipzig, Verlag der weissen Bücher. Traducción al francés, en **Médiations**, París.

FLO, J. (2002) "**Sobre algunas dificultades del concepto 'arte'"**. En **Papeles Uruguayos de Filosofía**, N° 1.

FLÓ, J.(1989) "**Imagen, icono, ilusión".** Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República

Feest, Ch. F. (1985).- *The Arrival of Tribal Objects in the West from North America,* in **"Primitivism" in 2Oth. Century Art.** The Museum of Modern Art. Nueva York.

GERBI, Antonello (1975) "**De la naturaleza de las Indias Nuevas".** México, FCE.

GOMBRICH, E. (1984). "**Norma y forma".** Ed. Alianza. Madrid, España.

GRANDIDIER, Ernest. (1861) **"Voyage dans l'Amérique du Sud"**. París, Michel Lévy Frères.

HAUSER, A. (1974). "**Teorías del arte".** Ed. Guadarrama. Barcelona, España.

HAUSER, A. (1978). "**Sociología del arte".** Ed. Guadarrama. Barcelona, España.

KUBLER, George, (1991) "**Esthetic Recognition of Ancient American Art**". New Haven and London, Yale Univ. Press.

LAS CASAS, Bartolomé. (1958) "**Apologética historia".** Madrid, Biblioteca de Autores Españoles.

LEXIS 22. (1983). "**Diccionario Enciclopédico"** VOX. Ediciones del Círculo de Lectores. España.

LORENZANO, C. (1982). "**La estructura psicosocial del arte**" Siglo XX, México.

PANOFSKY, Erwin, (1982) "**Vida y arte de Durero"**, Madrid, Alianza Editorial.

PANOFSKY, E. (1980). "**El significado en las artes visuales".** Ed. Alianza. Madrid, España.

PRICE, Sally. (1991) "**Arte primitivo en tierra civilizada"** .México, Siglo XXI.

WOLFFLIN, H. (1947). “**Conceptos fundamentales en la historia del arte”.** Ed. Espasa Calpe. Madrid.

---

[1] 1 Vicenç FURIÓ. *Sociologia del arte.* Cátedra. Madrid, 2000.
[2] 2 *Ibid*. p. 78.
[3] 3 Gabriel ZAID. *Obras*, vol. 2. El Colegio Nacional. México, 1993. p. 18.
[4] 4 Vicenç FRURIÓ. *Op. cit.*, pp. 83-84.
[5] 5 Guillermo SHERIDAN. «Mantequilla prisionera» en *Letras Libres*. México, febrero de 2002. p. 54
[6] 6 Jorge Luis BORGES. *Obras completas*, vol. 3. Emecé. Buenos Aires, 1989. p. 258.
[7] 7 *Cfr.* Vicenç FURIÓ. *Op. cit.* pp. 362-364.
[8] 8 Guillermo SHERIDAN. *Loc. cit*