

EL PENSAMIENTO ESTETICO DE LUIS JUAN GUERRERO

María Cristina Perceval

CAPITULO I LA MUERTE DEL ARTE

Tesis de Guerrero El arte no ha muerto. Han muerto, mueren y morirán "formas de producir lo artístico, de concebirlo, de solicitarle, para dar vida a nuevas maneras de manifestación y ejecución artísticas y de concepciones reflexivas, tan esenciales y valiosas como todas las que se han sucedido históricamente y se sucederán en el futuro"

En nuestro tiempo el arte se presenta como el horizonte desde el cual puede advenir una "nueva época"

Esta afirmación de Guerrero parece alejarse de aquellas afirmaciones decimonónicas en las que se anunciaba categóricamente la agonía inexorable y la muerte definitiva del arte

Y, en efecto, toma distancia de ellas a la vez que se aproxima

El punto de coincidencia viene dado por considerar que, en cuanto quehacer humano, el arte experimenta una transformación constante y, debido a ello, padece la lógica immanente al devenir aquéllo que surge a la vida, en otro momento se precipita en el vacío, en la oscuridad, en la ausencia

Pero la distancia está marcada porque podemos considerar que la

muerte de una parte no es, necesariamente, la del todo

En otros términos puede desaparecer un motivo, una finalidad, un paradigma de belleza, una imagen de artista, una temática o método, etc , pero no la actividad que promueve y mueve al hombre a expresar estéticamente un mundo

Y, con esto, retomamos y completamos la figura del devenir la muerte de algo no es sino el comienzo de una nueva realidad, el pulso o ritmo del acontecer es la transformación inefable de lo sido en porvenir

Hay un concepto de arte, una forma de realizarlo, pensarlo, sentirlo, imaginarlo, experienciarlo, que ha llegado a su término Pero hay otras fuerzas que están buscando la claridad de la presencia. a través del llamado de un mundo que se eleva como inédito e inexplorado, para iluminar su fondo y develar su sentido

Si nos situamos en la valoración del artista como aquél que ve los signos que anuncian un mundo, intangible para el descuido y la indiferencia, como aquél que recepta el dinamismo y alcance de la transformación y desde allí se abre a una conceptualización del sentido de todas las cosas, tarea inútil y demasiado intrincada para la rutina y el fatalismo, entonces alcanzamos aquella definición del artista que lo piensa como el hombre que mantiene un diálogo tenso y mediador con el misterio y lo obvio Tendido sobre la tierra, realiza el acto "heroico y mágico" de sumergirse en las profundas aguas y atravesar los insondables cielos, para situarse y situar un mundo en el espacio y el tiempo

A fines del siglo XIX las tesis de Hegel acerca del arte parecían confirmadas por la conciencia común El arte, en sus varias formas (pintura, música, escultura, danza, poesía) ha ido presentando un desarrollo y una transfiguración desde entonces hasta nuestros días

En primer lugar, el artista se halla en una relación totalmente independiente de los contenidos Ellos no pertenecen privativamente al creador, sino que constituyen el fondo compartido por una época o cultura determinada

"Ningún contenido, ninguna forma son ya immanentes a la interioridad, a la naturaleza, a la esencia sustancial inconciente del artista"¹

Al perder el arte esta dimensión inmanente de los contenidos, su carácter oscuro, misterioso, interior, secreto, queda también, él mismo, desechado.

Una vez que el objeto alcanza el grado de la objetivación (por medio de la obra), se produce su agotamiento.

"El espíritu no trabaja sobre los objetos sino en tanto conservan todavía un costado misterioso y no revelado, es decir, en tanto su contenido es parte integrante del yo... Cuando por el arte o por el pensamiento un objeto se vuelve de tal modo accesible a la percepción sensible o que su contenido se encuentra por así decirlo agotado, cuando todo se vuelve exterior y no queda nada oscuro ni interior, el interés absoluto por ese objeto desaparece..."²

Esta experiencia de la conciencia que reconoce, en sí misma, la ausencia de contenidos inmanentes, genera un particular estado de ánimo, que se traduce en un contenido: la nostalgia de los contenidos. Un ejemplo de ello es el surgimiento de la "poesía de la poesía", "el arte por el arte", etc... Asimismo, puede provocar un sentimiento religioso o desesperado ante lo Desconocido, ante el Misterio, la Nada, el Abismo.

Ante la ausencia de nuevos contenidos, el arte tiende a trastocar las presencias en ausencias, dándoles a las ausencias un carácter "objetivo", efectivo.

De este modo, el sentimiento de lo oculto, de lo no-revelado, del misterio transforma el sentido y la misión del arte: éste será un proceso de no-revelación porque no hay qué revelar.

Al mismo tiempo y concomitantemente, empieza a surgir un estado que podríamos caracterizar como: espera, estremecimiento, invocación silenciosa de una experiencia original, nuevamente reveladora.

Hegel había anunciado el agotamiento de la posibilidad manifestadora del arte y había advertido su muerte, como una etapa necesaria. Ante esto, en nuestra época, dos actitudes se elevaron: la nostálgica y la expectante. En medio de esta "atmósfera" despierta la reflexión estética

contemporanea "Hay que pensar y decidir la muerte del arte"

La decisión de Guerrero

Para comprender por qué en la obra de Guerrero la "muerte" del arte cobra un sentido distinto de aquel que le otorga una significación determinista, entendiendo imaginativamente el término de un proceso biológico es oportuno advertir dos posibles interpretaciones de este concepto

A tal fin tomaremos como referencia un artículo de Umberto Eco "El problema de la definición general del arte", de 1963

Ante el problema de la "muerte del arte", la filosofía idealista parecía haber dicho la última palabra, puesto que el tema entraba dentro de un sistema cerrado y respondía a un específico sedimento socio-cultural o epocal

El arte, en cuanto una de las formas que el espíritu universal revestía para manifestarse, debería ser superado por otra forma más elevada y próxima a la absolutez o momento cúlmine del proceso histórico-noético

Aquí es preciso notar que este punto de vista no es más que eso un modo posible de interpretación idealista

Paralelamente a lo dicho, apuntemos un rasgo típico del arte contemporáneo, v g, su carácter reflexivo

Surge, por ejemplo, la poesía de la poesía, el arte por y para el arte mismo, etc. Con lo cual el valor estético queda relegado y cobra primacía la racional abstracción o diseño racional de la obra de arte

Ante este acontecimiento, la noción "muerte del arte" vuelve a cobrar vigencia, pero esta vez para denominar un cambio profundo, sustancial

¿Se puede, en rigor, seguir hablando de arte?

Eco revisa cuidadosamente la posición de Formaggio adjudicándole un valor positivo, aún cuando encuentra aspectos débiles y erróneos

El acierto de Formaggio consiste en concebir el término "muerte" con una significación diferente del "término último", "límite" o "acabamiento-aniquilamiento" Muerte connotará el significado dialéctico

de *Auflosung* (disolución-resolución) Hasta entonces, incluido Croce, la expresión "muerte del arte" había denotado un fin histórico y no un momento dialéctico

Visto el problema desde esta perspectiva, el movimiento a la muerte no es un paso negativo o nadificador, ni el fin histórico de una exterioridad (el arte en su nivel de obra objetivada), sino una transformación de la conciencia en el interior del operar artístico, que conlleva la transformación de la significación y el sentido del resultado, esto es, de la obra de arte

No será entonces adecuado hablar de un fin cronológico del arte, sino del advenimiento de nuevas formas esenciales de la conciencia artística, que superan a las anteriores y suscitan, a la vez que motivan y reclaman, la comprensión filosófica del arte y su marcha dialéctica

Como consecuencia de esta posición se hace imposible pretender definir de una vez y para siempre lo que sea el arte. Toda definición con visos de absolutez (como por ejemplo el arte es belleza, el arte es resplandor de la forma en la materia, el arte es la emotividad comunicada, etc) corre el riesgo de inmovilizar lo que es dinámico en y por sí mismo, esto es de caer en lo no-verdadero

Toda definición que quiera darse del arte debe asumir su historicidad, es decir, debe ser consciente de su validez dentro de una época determinada y de una cultura particular. Sólo así podrá ser considerada como una definición filosófica y no meramente poética. Su carácter filosófico se desprende del hecho de haber encarnado una actitud correcta la dialéctica

"La definición conceptual del arte se forma a través de un trabajo preliminar de análisis, crítica, descripción comprensiva e interpretativa de experiencias concretas. Es evidente si afirmo que el arte es 'intuición' es porque he examinado las distintas experiencias artísticas que conozco y he creído poder sacar de ellas una experiencia común, y si afirmo que el arte es ejercicio de un 'formar por formar' es porque, examinando un radio más amplio de experiencias artísticas, tratando de incluir en el campo

examinado aspectos que escapaban a la definición anterior, he creído poder sacar de todas estas experiencias una característica común que las distingue de otros órdenes de actividad. Este tipo de operación conceptual resulta útil para moverme en el universo que me rodea y es lo que trato de definir como 'discurso filosófico' y me parece más aceptable que una operación defintoria que, partiendo de ciertos principios primeros o de la fe en un mundo de esencias inmutables (por ejemplo, la Belleza) pretenda deducir de ello las reglas de la realidad, sin controlar sus propias definiciones en base a la experiencia concreta"³

Gracias a esta comprensión de la expresión "muerte del arte", avanzamos en nuestra interpretación del tema: ella será dialéctica e histórica.

Sin embargo, es preciso destacar que esta actitud puede revestir dos modalidades diversas. En esta distinción toma distancia Eco de Formaggio y situamos nosotros a Guerrero.

Está claro que el arte experimenta una continua transformación según las épocas y las culturas. Asimismo, el hecho de que lo que para un momento histórico es arte puede no serlo para un otro momento subsiguiente, es objeto de constatación inmediata.

Ahora bien, instalados en esta 'evidencia', la actitud dialéctica puede revestir dos figuras. O bien se considera que los cambios del arte y de su definición obedecen a una ley inmanente al devenir y que pasado-presente-y-futuro son momentos ya previstos en y por una razón universal que cumple históricamente con su plan inexorable, o bien la concepción dialéctica es y se considera a sí misma como una opción metodológica.

En el primer caso establecemos una lógica de la historicidad que se propone como "ontología" y que permite, una vez descubierta, prever lo por acontecer y establecer 'a priori' una normatividad absoluta, puesto que posibilitará advertir qué es lo que se inscribe con necesidad dentro de la marcha dialéctica de una idealidad trascendente y qué queda fuera de ella.

Si decidimos que sea ésta la modalidad de nuestra actitud

dialéctica, se hace evidente que no hemos avanzado mucho con respecto a otras definiciones del arte que se creyeron atemporales y universalmente válidas. La causa es que hemos inmovilizado el movimiento (en un plano racional), dándole una única ley universal y fundamental que se convierte en único principio definitorio y explicativo de los múltiples fenómenos artísticos.

En cuanto a la segunda modalidad, si nos situamos en el universo de los fenómenos artísticos, descubrimos su diversa complejidad y advertimos que las ideas sobre el arte varían sucesivamente, debemos evitar reducir esta multidiversidad cambiante a una simplicidad meramente abstracta y tenemos que intentar fundamentar su variabilidad, asumiendo la dialéctica como método apropiado para tal fin.

Cada fenómeno, en su concreción y singularidad inalienable, será visto en un contexto general, sin desvirtuarlo ni mutilarlo. El abrirse a lo general permite descubrir en qué se diferencia, como novedoso y original, el momento presente del anterior y en qué consiste su novedad y originalidad. Es decir, nos permite concluir si se trata de una auténtica o de una aparente transformación estética, nos posibilita descubrir las razones que hicieron posible y necesario el cambio ("ese" cambio), etc...

Guerrero participa de este segundo modo de asumir la actitud dialéctica frente a la realidad del arte y su historicidad o devenir.

Retomemos nuestro tema, articulándolo con lo expuesto: la muerte del arte desde una óptica dialéctica.

Si la actitud elegida es la dialéctica como metodología adecuada, sabré que el surgimiento en nuestro tiempo de nuevas formas de manifestación del arte que parecen contradecir todo lo realizado anteriormente y negar todo lo pensado sobre el arte y la belleza, no equivale a contemplar la muerte del arte, sino que significa que el arte está experimentando un cambio pues él realiza su historia transformándose a sí mismo.

No obstante, no bastará constatar y explicar la variabilidad, sino que será necesario también reconocer, en el devenir, la estancia y permanencia de "categorías" válidas para todos los momentos.

Eco propone un ejemplo:

"...las actividades calificadas de 'artísticas' ¿no han entrañado siempre, con la operación técnica señalada como 'hacer', un hacer utilizando materiales, un hacer acompañado de la intención, por parte de quien se daba al arte, de incorporarse a un acontecimiento físico (piedra, sonido, gesto...)? Si respondo a esta pregunta paso ya al orden de las definiciones conceptuales; y al orden de las definiciones filosóficas...Una vez realizado esto me muevo con conciencia cada vez mayor en el universo de los fenómenos artísticos. Es decir, distingo lo que en base a la definición puede pertenecer al mundo del arte de aquello que escapa a dicho mundo...No ignoro ni niego que, en el ámbito de esta definición, los modos de hacer y entender arte han cambiado totalmente y tampoco niego que este desarrollo es explicable a la luz de un razonamiento dialéctico. Más aún precisamente porque soy consciente de este carácter procesual de las ideas del arte, he tratado de remontarme a una formulación lo más general posible, a la configuración de un modelo de obra de arte..."⁴.

Toda Estética filosófica debe ser consciente de la historicidad inherente a su objeto y de su propia historicidad immanente. Si esto es así, no podremos entender por "muerte" sino "transformación" de lo anterior merced al advenimiento de lo nuevo. A su vez, lo nuevo no es un fenómeno aislado sino algo que acontece en y por un horizonte que encarna lo pasado, configura lo presente y nutre lo porvenir. Este horizonte es el mundo concebido como propuesta creativa del hombre.

Para concluir, transcribiremos unas palabras de Guerrero que recogerán y patentizarán lo expuesto:

"...el viejo Hegel tenía razón: ensombrecido el halo de la tradición que rodeaba a la obra de arte, marchitos los laureles de la belleza clásica e inoperantes las determinaciones metafísicas que pretendían trazar

camino para la belleza y el arte, era necesario dejar que un ciclo histórico llegara a su acabamiento inexorable. "Hoy nos encontramos en esa difícil encrucijada de los tiempos. La muerte del arte - - ha sido el anuncio escatológico de un inmenso proceso de descomposición de las estructuras económicas, las formas de la cultura y los ordenamientos de la sociedad, en la más grande de las revoluciones humanas.

"Pero también hoy necesitamos - - del arte. La insurrección del hombre promueve y requiere una empresa estética -de vaticinio y proclamación-, que sólo el artista es capaz de convertir en el esplendor de la obra cumplida. Los "altares" de nuestra época - Picasso. Schönberg. Neruda- son los signos, todavía ambiguos, de ese alumbramiento.

"Necesitamos del arte para abrir las puertas de la historia. Porque tan sólo la obra de arte se adelanta a la inauguración de un mundo, proponiendo a los hombres una desconcertante perspectiva para ubicar los nuevos significados de las cosas, y un inédito criterio para juzgar las propias acciones.">

CAPITULO II

SITUACION CONTEMPORANEA DEL ARTE: ABSTRACTISMO Y AUTONOMIA

Tesis de Guerrero "Primero hemos adquirido hoy la capacidad, cada vez mayor, de 'ver abstractamente'

"Segundo nos llegan hoy, de todos los tiempos y lugares, las obras de arte Pero nos llegan como espectros. es decir, reducidas a sus meros contornos propios, y por tanto 'amputadas de los mundos históricos y culturales' en que surgieron originariamente

"Tercero a su vez, los artistas actuales sólo quieren darnos el "esquema estilizado" del mundo que exponen sus propias obras"⁶

Hemos tomado posición, en el capítulo anterior, con respecto a un especial modo de comprender la historicidad del arte, a saber dialécticamente

Hemos afirmado que, para Guerrero, ésta es una opción metodológica válida

Ahora intentaremos precisar en qué situación se nos presenta el arte hoy, cuáles son sus rasgos característicos y qué diferencias profundas lo hacen emerger como algo nuevo de lo realizado y experimentado anteriormente

Podemos considerar, con Guerrero, que sólo recién hoy el arte se manifiesta en lo que él es, por sí mismo. que se halla libre de toda remitencia (directa y obligada) o religación a algo diferente de sí mismo

Una tal apreciación, para alejarse de una mera valoración subjetiva o una estimación ocasional, debe ser iluminada por el sentido que ha sustentado históricamente la función y finalidad del arte y el que hoy posee

Esto implica que tengamos que atender al proceso grávido de transformaciones que ha experimentado el quehacer, el resultado y la receptividad estética a través de sus diversos destinos histórico-sociales

Según el esquema interpretativo de Andre Malraux, hasta los últimos 400 o 500 años de la Edad Moderna, el arte se subsumía formal y materialmente a lo sagrado. El arte era glorificación, exaltación o medio manifestador de lo divino. En un segundo momento, el arte pasa a someter sus estructuras a las formas ideales de belleza propias del Clasicismo Moderno. Por último, en nuestra época, el arte no se ordena en función de algo ajeno a sí mismo, sino que se regula por el estilo del arte mismo.

En apretada expresión diríamos que el arte ha sido visto y apreciado como un "medio" para alcanzar fines externos al arte mismo. Esta situación no ha cambiado.

Según la época, el arte ha sido vivenciado y realizado como senda conducente a lo sagrado, posteriormente como un modo agradable de expresar el mundo con un valor puramente imaginario (no-real) y aparente (ficticio), y, finalmente, como el medio de anexión del mundo a las configuraciones artísticas, con un valor de hiper-realidad o *altera realitas*.

Heidegger, por su parte, advierte también el movimiento cumplido en el interior del proceso histórico del arte y sostiene que este movimiento no es sino un íntimo historial del "estar del hombre en el mundo".

Para Heidegger, el devenir del arte es el devenir de la palabra. El término "palabra" no indica aquí aquel material específico de aquella forma particular del arte que requiere de ella y nace por ella, cual es la poética. Este término debe entenderse como "lenguaje-expresión", es decir, como elemento manifestante y develador de lo oculto.

Desde esta perspectiva, el "lenguaje-expresión" puesto en obra por el acontecer artístico fue primero patrimonio de los dioses. Luego, cuando los dioses desaparecieron del horizonte, el lenguaje pasó a expresar la nostalgia padecida por el hombre a causa de esa lejanía o la sustitución de esa, su desaparición. Finalmente, en nuestra época, quien habla y se expresa es el olvido. Y el arte es, justamente, el lenguaje de esa desaparición que se eleva como perdido, lo que ha cesado de hacerse patente o aparecer.

Estas referencias que Guerrero hace a Malraux, Heidegger, etc., sirven como puntos de coincidencia que le permiten sostener que hoy la obra de arte revela su originalidad o *humus primigenio* ser el lugar de la ausencia de los dioses. Esto equivale a decir que la obra de arte ha ganado corporeidad e independencia, que ha conquistado una forma autárquica de

presencia manifiesta, que ha desocultado su peculiar esencia al dejar de ser vicario o porta-voz y pasa a ser voz que llama desde sí misma para ser acogida en su palabra, en su propio ser

La ocasión histórica que posibilitó esta nueva impostación de la obra de arte fue la separación entre el mundo sagrado y el profano. A esto debe agregarse la situación social del artista, que antes se definía a sí mismo y era requerido por los demás como "artesano" (o artista por encargo), hoy se lo define por y se lo identifica con una única motivación y una exclusiva intención: la "estética". El no ajusta su obrar a los mecanismos del ajuste social o de la inserción complaciente en un ámbito de creencias, sino a la pura creación que, no obstante, emerge "con" y converge "en" su época expresándola o transformándola.

Lo que Guerrero destaca es la "intencionalidad" del artista y del contemplador puesta de manifiesto en el acogimiento de la obra y en su creación, a saber, la voluntad de autonomía.

Esto no significa que un cuadro, un poema, etc., no puedan tener contenido religioso o político-social. Esto es un hecho testimoniado largamente (Dalí, Orozco, Marechal son algunos ejemplos). Lo distinto radica en que el artista no se oculta para hacer aparecer lo otro, ni la técnica se somete para representarle a normatividades fijas.

Tomemos un ejemplo: frente a un Cristo de Dalí el contemplador "ve" a Dalí, su técnica (el manejo de líneas, colores, matices, planos, etc.) que está desarrollada alrededor de ese tema, al mismo tiempo "ve" en el Cristo una esencia desoculta, pero no venera ni obra frente a este Cristo puesto que lo que tiene frente a sus ojos es una "obra *de arte*" y no un "objeto *de culto*".

Este proceso de autonomía estética coincide con el de abstracción artística, toda vez que entendamos por abstraer separar como distinguir y no separar en el sentido de mutilar.

Hoy el arte es abstracto, en el primer sentido, porque se ha separado de otros dominios de actividad humana (política, religiosa, técnica, etc.) y se ha instalado independientemente de "su" dominio.

A la luz de la historia podemos explicar este fenómeno como uno de los resultados de la división del trabajo y la especialización derivada.

Sin embargo, es dable notar que dentro del marco general de la producción social el artista no renuncia a las potencias creadoras del hombre (tan palidecidas en el modo actual de plantear el trabajo), como tampoco admite ser objeto de la mecanización o la automatización

Precisamente, el arte es un "grito", un gesto de rebeldía o fortaleza frente a la espantosa situación del hombre-especialista o del hombre-masa que se halla manipulado, alienado y mutilado. El artista pretende recobrar, merced al acto creador o expresivo, la totalidad y unidad del horizonte humano

Así, los rasgos de "autonomía" y "abstractismo" se explican a partir de la constitución de una esfera puramente estética y de una actitud de creación y acogimiento de la obra de arte, por sí misma y en sí misma

Esto hace que, en rigor, sólo ahora, dice Guerrero, podamos hablar de obras "de" arte

Antes había simplemente "obras" al servicio de otras cosas. Esto que vale para el hacer, vale también para el experimentar el arte. La experiencia estética hasta el siglo XVIII se cumplía en marcos referenciales diversos del estético, después de esa época, en la Europa de la Modernidad, comienza a existir la posibilidad de experimentar arte con total autonomía y prescindencia de cualquier otro motivo

También se comprueba esta independencia del arte cuando notamos que antes la obra debía ser realizada según criterios o cánones establecidos de antemano. De allí que el arte se definiese como la potencia, habilidad, saber operativo, etc. para fabricar algo según paradigmas y métodos preestablecidos

En esta etapa que podríamos llamar "artesanal" el arte no sólo servía para un fin extraño al proceso productor sino también el resultado era también un objeto instrumental!

Con el proceso de "humanización" del arte, si bien se empezó a respetar la originalidad del creador en cuanto al modo de resolver un tema (plano del proceso creador), la obra se mantuvo determinada por una finalidad o bien moralizante y educativa o bien deleitable y entretenida, propuesta al espectador, o mejor, im-puesta a él (plano de la finalidad)

Para Guerrero hoy el arte no consiste en fabricar algo sino en la perfección de algo, con la finalidad inherente al mismo hacer. Nuestro

filósofo utiliza el lenguaje aristotélico para vertir esta noción con mayor claridad y precisión: el arte no será meramente una 'enéргеia' al servicio de algún fin trascendente, sino una *enéргеia* capaz de llegar a constituirse en su propia 'entelequia'. Luego, en el arte se halla concretizado un obrar que encuentra en sí mismo su propósito y sentido.

Aquí surge, según advierte Guerrero, una antinomia que deberemos explicar: por un lado decimos que hoy el arte ha sufrido un proceso de abstracción (en cuanto se ha separado de lo otro que él -religión, política, etc.-) y que, a la vez, ha dejado de ser una abstracción (en cuanto se ha concretizado o individuado como quehacer sustante).

Veamos esto por medio de un ejemplo. En nuestro tiempo hemos adquirido y perfeccionado la capacidad de ver abstractamente. Cuando contemplamos las obras de arte de tiempos pasados y lejanos lugares, las vemos separadas de los mundos histórico-culturales en los cuales surgieron. En esta segregación quitamos "vida" a las obras, puesto que las despojamos de sus particulares contextos espacio-temporales; pero, al mismo tiempo, las convertimos en obras de arte atribuyéndoles las cualidades de autonomía, insularidad, exotismo, etc...Debido a esto es que les otorgamos, o mejor reconocemos en ellas su poder de permanencia y esplendor autosuficientes.

Este ejemplo que gira alrededor de nuestra actitud acogedora, tiene su correlato en la modalidad creadora del siglo XIX cuando se enseña la posibilidad que tiene la obra de arte para desligarse de toda función ajena a sí misma y de erigirse como fin último de un conjunto de formas y colores en la pintura, de armonías sonoras en la música y de palabras en la poesía.

De este modo podemos comprender que los términos de la antinomia no son contradictorios puesto que hay que analizarlos referencialmente: el arte es abstracto en relación con otras actividades humanas; el arte ha ganado concretidad en relación consigo mismo y en este sentido es autárquico y autónomo.

CAPITULO III

SURGIMIENTO Y SENTIDO DEL MUSEO IMAGINARIO

Tesis de Guerrero "Hoy el arte nos llega a través de entes aislados del resto del mundo, que denominamos "obras de arte", pero que, por otra parte conviven en un universo imaginario con otras obras de arte, arrancadas igualmente de sus preteritas conexiones culturales, sociales e históricas "El Museo imaginario las separa del mundo, sea sagrado o profano, y las acerca a otras obras. sean similares, opuestas o rivales "El Museo Imaginario es una confrontación de metamorfosis" tal es una de las primeras tesis de Malraux"⁷

El Museo Imaginario existe en Occidente merced a la conjunción entre la actividad de apreciación de las obras de arte y la función puramente mostrativa de un ámbito específicamente armado para ello (museo)

En Oriente la constitución de un "museo" es inconcebible puesto que las obras se deben a diversas finalidades que cumplen sólo si se las acoge y aprecia en el contexto que les da significación y sentido. Las obras sagradas deben estar en el templo, las profanas en posesión de particulares. Allí la obra no es exhibida ni mostrada a un gran público, sino descubierta por el hombre religioso que se vale de ella como medio para alcanzar un estado de gracia, o por el hombre profano que la posee como objeto-cosa instrumental capaz de producir deleite o agrado.

En Occidente, a través de los "coleccionistas" de obras de arte (siglos XVII y XVIII), las bibliotecas privadas y públicas y los museos oficiales (siglo XIX), empieza a extenderse como una actitud frente a la obra de arte que consiste en llevarla hacia un ámbito en el cual ella haga su propia manifestación, libre de toda referencia a un otro mundo o realidad que no sea la puramente estética.

La obra, al ingresar al museo, sufre una metamorfosis: ella deja de estar en relación objetiva con la realidad concreta y gana un sentido absolutamente artístico, pierde todo rasgo de cosa y pasa a ser un ente exótico e irreal en un contexto igualmente imaginario.

En el "Museo Imaginario" se abre ante el contemplador la posibilidad de confrontar, comparar, analizar, a través de las obras de arte, la historia de la humanidad. Ello no significa que contemplemos una obra antigua en cuanto pasada, sino que la acogemos en nuestro presente y a partir de nuestra peculiar sensibilidad.

Condice esta postura con lo que decíamos anteriormente, a saber: que si el criterio estético de nuestra época radica en dejar que la obra de arte se muestre por sí misma, aislándola de sus funciones trascendentes, moralizantes o profanas, etc...).

Este modo de acoger la mostración universal del arte nos permite a la vez que "de-velar" la obra, "ver" al creador como tal, independientemente de si sirve a los dioses o a los poderosos de la tierra y apreciarlo exclusivamente como individuo realizador, más o menos original o más o menos genial, de un ente estético que se impone y propone a sí mismo.

Aún cuando digamos que las obras de todos los tiempos y lugares pasan a formar parte integrante del Museo Imaginario, no por ello descuidamos el hecho de que está exigido ordenar, clasificar y jerarquizar el cuantioso número de obras del pasado y del presente, para no confundir aquello que es un mero artefacto (o útil-instrumento) con una obra de arte.

Esto no significa que un cacharro o una fuente no puedan ser considerados como obras de arte, aunque hayan sido hechos como medios para alcanzar metas que caían fuera de lo estético. El cacharro o la fuente, tanto como un cuadro o una escultura, como un himno o una sinfonía, integrarán el Museo Imaginario si poseen la capacidad -inmanente- o de autoexhibición y de autoimposición; de tal suerte que nosotros (contempladores) nos sintamos movidos (llamados y requeridos) por ellas para consagrarnos a presenciar su re-velación y acoger su mensaje.

Es interesante notar dos aspectos:

1. Que Gerrero elige para juzgar la autenticidad artística de la obra no un valor adscripto sólo por ser herencia del pasado (próximo o remoto), ni por servir

como testimonio historiográfico, sino por la capacidad que la obra tiene para manifestarse por sí misma

- 2 Que Guerrero considera que "En las salas del Museo Imaginario la presencia de la historia no ha sido borrada, ni olvidada, sino más bien convertida en un fondo oscuro de comprensión para nuestro acogimiento admirativo, en una comunión contemplativa que hace posible toda ulterior comunicación significativa"⁸

Una vez más podemos decir que la transformación operada en nuestra época, en lo que a apreciación estética se refiere, consiste en haber "desnudado" a la obra como ente artístico y haber atribuido al arte su poder o función mostrativa

Cabría denominar a este proceso "proceso de esencialización y totalización"

De "esencialización" en tanto el arte se repliega sobre sí mismo, se separa de lo que no es suyo, haciéndose pobre en mundo y dioses pero haciéndose autárquico en voz e intención

De "totalización" en cuanto todas las obras del mundo, antes ignoradas o despreciadas por el hombre occidental, se levantan ante nosotros y son contempladas con una valoración positiva, flexible y abierta

Esta "situación epocal" provoca una actitud en el mismo artista y motiva un modo de trabajar particular él no se define a sí mismo como artesano o servidor, es consciente de que está produciendo una obra "de arte", un ente "sustante" que efectivizará su mostración en el recinto imaginario del museo ("clave secreta del arte actual")

Cuando afirmamos que el arte ya no hallará su 'topos' en los lugares consagrados a la religión, a la política, a la moral, etc., podría habernos tentado la idea de que el arte no tenía lugar, que se precipitaba en

el vacío. Mas ahora entendemos que su aislamiento o separación no es una caída sino un enraizamiento o ubicación dentro de un espacio puramente estético, v.g.: el Museo Imaginario, donde encuentran la obra y el artista "la justificación de su esfuerzo y su lugar en la historia del espíritu humano" y el contemplador puede "contemplar los puros valores de la creación, sin pagar tributo a los dioses y los temas terrenales, sevidos por el artista o invocados por la obra"⁹.

CAPITULO IV

LA EXPERIENCIA ESTETICA

Tesis de Guerrero La experiencia estética es un proceso en el cual se distinguen tres aspectos sucesivos

- 1 - La 'conmovida vinculación preintencional' entre la existencia humana y la obra de arte
- 2 - La 'referencia articulada', pero aún preintencional y no intelectual, inherente a esa primordial vinculación
- 3 - La 'intencionalidad objetivadora', que elabora diversas redes significativas sobre aquella doble base de sentido"¹⁰

A- Caracterización de los niveles de comprensión de nuestro trato artístico

Guerrero distingue dos niveles en la relación Obra de Arte - Existencia Humana. Uno de ellos podrá denominarse "pre-comprensivo" y el otro "comprensivo"

Si bien el hombre puede moverse y quedarse en el primer nivel o inmediata religación pre-comprensiva con la obra, no puede, sin embargo, establecer una relación comprensiva con la misma si no es a partir de este primer encuentro

Brevemente caracterizamos al primer nivel relacional como aquél en el que se "produce" el encuentro obra de arte-existencia humana y se experimenta una "comunidad o concordancia" entre ambos

En el segundo nivel de esta experiencia se eleva a un plano significativo que consiste en explicitar analíticamente aquella inmediata, primera e implícita (pre)-comprensión

Este modo de trabajar de la conciencia (como totalidad psíquica) le recuerda a Guerrero las situaciones que experimentamos frente a un tapiz

La pre-comprensión alude a nuestro "ver" el tapiz y sus dibujos. La comprensión, propiamente tal, consiste en atender al reverso del tapiz y "descubrir" de qué manera están entrelazados los hilos para configurar una trama que se torna significativa al hacer explícita aquella primera vinculación

"La vinculación sintética que ata de antemano a la existencia humana con la obra de arte constituye el sentido de la misma y su textura analítica son las redes significativas que elaboramos para explicitar aquella implícita vinculación"¹¹

a Sentido

En la relación "existencia humana-obra de arte", la obra ejerce un papel activo puesto que dirige o lanza, desde sí, un 'llamado'. Este es escuchado y respondido por el hombre que deviene también elemento actuante dentro de la relación al dejarse 'con-mover' por la obra y abrirse a ella a través de una actitud contemplativa

Lo que se produce es una "consonancia" entre el sujeto y la obra

"En el caso de la experiencia artística, decimos que ese llamado encuentra en nosotros la respuesta correspondiente cuando nuestro temple de ánimo se deja templar en la contemplación de la obra de arte. Es decir, cuando nuestra existencia, elevada a un plano imaginario, encuentra una tonalidad común con la obra, cuando se establece una consonancia estética, cuando nuestro ánimo 'suená' o 'vibra' a tono con la obra de arte"¹²

La convivencia de sentido que se da entre el contemplador y la obra no es un acto intelectual, sino que en él va implicado todo el hombre, incluso su corporeidad

Goethe llamaba a este momento consonante "sinfronismo"

Nunca desde este estado la obra podrá ser tema ni objeto de conocimiento. Ella no es aquí objeto específico de la crítica del arte ni de contempladores expertos. Ella es una "presencia" que atrae nuestro interés y nos incita a su acogimiento.

Esta unión inicial será el fundamento para toda aproximación posterior a la obra. El primer estrato de la apreciación estética está antes de todo conocimiento y de toda tematización de la obra.

La convivencia de sentido se traduce, no en un concepto ni en un sentimiento ni en un juicio de valor, sino en un "temple de ánimo".

Al manifestarse, la obra toca nuestra interioridad y templamos nuestra capacidad acogedora y afectiva gracias al llamado surgente de su presencia, que ex-pone un sentido y pro-pone un mundo.

El llamado de la obra, lo que ella expresa, alcanza un estrato básico del alma humana: el temple. Este se expresa por medio del sentido de la obra, al inaugurarse una relación convivencial en el mundo imaginario.

"La obra de arte 'expresa' un sentido y nosotros, en tanto adoptamos una actitud estética, es decir, en tanto nos ponemos a tono con el mundo imaginario de la obra de arte, nos expresamos por medio del sentido de la obra"¹³

Guerrero distingue el temple (de ánimo) del sentimiento

El temple no tiene un carácter subjetivo-intencional hacia un objeto trascendente como el sentimiento ya que se trata de un estado de la existencia total.

Tampoco posee el temple la cambiante situación de la vida afectiva. El constituye un fondo común y estable de nuestro psiquismo.

"El temple de ánimo siempre incluye: 1) un sinfronismo entre nuestro mundo interno y el mundo exterior, 2) un sinfronismo entre nuestra constitución anímica y nuestra constitución corporal y 3) un sinfronismo de todos los aspectos de la vida psíquica, en tanto concuerdan en una

tonalidad unitaria fundamental"¹⁴.

El temple de ánimo adquiere una dimensión estética cuando ese fondo implícito en la obra de arte lo temple. Por ello es que, en rigor, se trata de una experiencia que se instala en un "fondo de mundo", en una totalidad no-objetivada sino in-mediatamente vivida.

De acuerdo con lo expuesto, sentido es aquella totalidad que habita -implícitamente- en la obra y que, al concordar con nuestro temple de ánimo, es acogida por sensibilidad estética.

b. Significado

Sobre aquel fondo de mundo convivido (sentido), se pueden ir trazando "significaciones" que son referencias abjetivas. Estas conforman el segundo estrato de la apreciación estética.

A esta etapa podemos caracterizarla como "intelectiva y referencial".

En ella el contemplador no sólo distingue la obra como "objeto" singular, sino también la adscribe a un contexto más amplio que la incluye y, a la vez, la explica, la recrea, la localiza, la jerarquiza y ordena.

"La significación orienta al objeto por su referencia a un conjunto, que en parte puede estar también presente, pero que más a menudo está ausente o, mejor dicho, puede ser motivo de múltiples y sutiles alusiones.

"Hay aquí un juego de menciones reales y virtuales, por obra de una conciencia de presencias y ausencias"¹⁵.

Los significados que el sujeto propone tienen su raíz en la obra, es decir, que no son construcciones arbitrarias ni añadiduras foráneas que se imponen a la obra, sino elementos que se descubren en ella y pertenecen al "bosquejo de mundo" implícito en la misma (sentido).

Respetando ese proyecto de mundo y orientándose hacia él, el sujeto establece una red de significaciones.

"Significar algo no es simplemente 'crear' significados, ni aún simplemente 'captarlos', como si existieran fuera de toda intervención humana, sino 'elaborarlos' en función de un sentido o proyecto total"¹⁶

c Sentido y Significado

En resumen el sentido es una totalidad convivida por nosotros, no intelectual ni meramente afectiva, no objetivable ni tematizable. El significado es el contexto de referencias que elabora la comprensión humana a partir de la obra.

Guerrero sitúa esta distinción en el plano ontológico diciendo que el sentido es un modo de ser y el significado es una red de referencias (o significaciones) de entes.

B- Elementos integrantes de la experiencia estética

En la experiencia estética interviene una pluralidad de elementos que pertenecen tanto al individuo cuanto al contexto histórico-social.

Los elementos constitutivos actúan como capas o sedimentos de una estructura total que, en cuanto estructura, posee una organización que presenta una unidad armónica y una dirección determinada.

Esto es así porque la experiencia estética tiene lugar en el individuo humano que abriga en su interioridad un "proyecto de mundo" y que lo realiza (siguiendo el impulso a trascender en la acción, en los otros y en el mundo) a través de un peculiar modo de "estar y ser en el mundo".

Dentro de un proyecto de mundo y acorde con un modo de estar en el mundo, la experiencia estética surge.

Es sabido que el hombre descubre, en su trato con lo existente, su propio mundo. Decimos que descubre y no que intuye directamente o que recibe un mundo ya hecho. Es tarea humana investigar el sentido y otorgar significados a las cosas que va viendo, a lo que va produciendo, a lo que va

actuando

"Tratando con las cosas, el hombre descubre (desde luego de una manera pre-ontológica, y por supuesto pre-temática) su propio mundo. Explicitando el mundo, el hombre descubre la naturaleza de las cosas"¹⁷

Además de la tarea que realiza el hombre desde esa matriz personal, debemos reconocer la situación histórica del individuo humano.

El horizonte epocal actúa sobre el individuo en tanto le propone una cierta orientación hacia el mundo y una cierta estimación (intelectual y afectiva) del mismo.

El orden histórico tampoco es un dato resuelto. Aunque parezca establecido (a través de las costumbres, las normas o las creencias), o heredado (con la cultura), o simplemente dado (como forma de vida aceptable y aceptada), tiene que ser descubierto, confirmado y reconocido por cada uno.

En la experiencia estética la doble polaridad individuo-historia está presente. En ella gravita no sólo el individuo y su particular temple desde el cual emerge un proyecto de mundo personal, sino también el contexto histórico-social.

La relación dinámica entre estos dos polos se vivencia en el seno de la obra de arte gracias al juego entre sentido y significado.

Sentido y significado permiten "esquemmatizar" un mundo, no de un modo definitivo aunque sí fundamental. Mejor diríamos que permiten descubrir un horizonte siempre abierto y plural que se va mundanizando, diversamente, a través de la historia y en cada individuo.

Que la experiencia estética tenga este carácter de ser un proceso dinámico, se debe a la naturaleza misma del arte.

La historia del arte no puede ser concebida más que como la marcha histórica del arte, que no se detiene ni acaba.

" la marcha del arte nunca llega a un fin, ni tampoco está orientada por una finalidad, sino siempre en marcha"¹⁸

Esto no significa que el arte avanza sin rumbo ni determinación. Reconocemos en él una dirección y una particular estructura de movimiento: "el arte marcha hacia el ser que se va estableciendo por sí mismo".

El arte es una 'dynamis' que llega a producir su propio acto. Pero al pasar a ser 'entelequia' no implica inmovilidad, quietud o acabamiento. Su acto consiste en autoderminarse y su autodeterminación es tarea siempre renovada y plural, sucesivamente disponible, constantemente superable, reiteradamente traspasable. Por eso es que se trata de una "marcha hacia" y no de un "permanecer en", de un horizonte trascendental y no de un mundo dado, de un sentido por vivenciar y un significado por descubrir y no de verdades ya armadas y criterios heredados.

CAPITULO V

LA ESTETICA COMO DISCIPLINA

A- Breve secuencia histórica del tema

Si queremos situar cronológicamente el surgimiento de la Estética como disciplina particular, hemos de remontarnos hasta el año 1750, fecha en que Baumgarten da este nombre a una rama del saber que tenía por objeto lo bello y como objetivo su conocimiento

Sin embargo se nos puede decir que antes ya se había pensado acerca de lo bello, reflexionado sobre la naturaleza del arte, analizado la función del artista, considerado la problematización del juicio de valor estético (gusto), etc. Y deberemos admitir que todo lo dicho es cierto porque el arte es "consustancial" al hombre. La historia de la humanidad es susceptible de ser leída en las obras de arte de todos los tiempos y lugares, y la tensión o tendencia hacia lo bello es uno de los modos que reviste el impulso a trascender

Es decir, reconocemos que el arte como acontecimiento ha acompañado y acompaña siempre a la presencia activa del hombre en el mundo. Esta afirmación no dice que la Estética haya existido, como disciplina, desde siempre. Y ésta es nuestra actual búsqueda.

Algunos podrán remitirnos a la época griega para que veamos que allí hubo una preocupación por temas que son propios de la Estética. Esto también es cierto, pero aún cuando los "temas estéticos" sean algunos de los motivos más antiguos del pensamiento occidental, no es lícito sostener que la Estética haya existido como rama especial y determinada de la Filosofía, al menos como existieron la Física, la Lógica, la Ética.

¿Cómo vivenciaron los griegos la dimensión estética de la realidad humana, natural y divina? La vocación por lo bello era uno de los rasgos fundamentales no sólo de los sabios y poetas, sino también del pueblo griego en general. Convivían con lo bello y éste era un atributo de perfección, inherente a los dioses, encarnado en la naturaleza, conquistable.

por el hombre Este concepto señalaba a dos polos al sensible y al espiritual Se contemplaban bellos cuerpos y se formaban almas bellas Bello era lo ordenado, lo armónico, lo proporcionado

Ahora bien, en su tratamiento reflexivo, los temas estéticos aparecían unidos a otros Que fuese de esta manera era una consecuencia de un modo de pensar lo existente el cosmos es totalidad y armonía, es decir, posee una racionalidad ordenadora y en él resplandece la belleza (= orden)

Encontramos conceptos y categorías estéticas en la poesía de Homero, de Hesíodo, en la lírica y en el drama

También en el lenguaje cotidiano lo bello aparece entrelazado con otros conceptos valorativos, como lo bueno y lo útil

Platón atiende, con clara conciencia reflexiva, a los temas estéticos En sus escritos podemos hallar el sedimento o suelo nutricional a partir del cual, y con el transcurso del tiempo, fueron naciendo todas las ramas de la Estética propiamente dicha

En Platón la reflexión sobre lo estético tiene lugar en el plano de las investigaciones lógicas sobre conceptos claves, tales como lo bello, lo feo, lo trágico, lo ridículo, lo sublime, lo elegante, etc

Encontramos en él una definición de arte como "imitación de la apariencia sensible de las cosas"

Asimismo, su Metafísica está asentada también en la idea de lo bello Las cosas contienen una apariencia que remite a la belleza en sí, participan de ella y se configuran a partir de aquel resplandor absoluto, al cual el hombre no puede percibir pero el espíritu no puede negar

Consideraciones acerca del sentimiento estético, la inspiración artística y la impresión de lo bello nutren sus diálogos, como por ejemplo el *Banquete*

En Aristóteles lo estético ocupa un lugar, aún cuando no se trate de un ámbito exclusivo y excluyente

Motivado por marcos referenciales más amplios y diversos, Aristóteles trae a la atención temas tales como las propiedades de las obras de arte, su técnica, los canales a través de los cuales se produce un efecto estético, etc Hay en él una teoría sobre la tragedia, la música, la escultura y sobre todo la retórica y la gramática en su condición de artes de la

'palabra bella'

Dentro de su ideario estético hallamos la noción de que "la unidad en la variedad agrada", que el arte debe ser imitativo, que la fantasía es una facultad artística, etc

Sin hacer más que mención al momento griego a través de Platón y Aristóteles, advertimos que los temas estéticos tuvieron comienzo en el mismo momento en que despuntaba Occidente como mundo histórico-cultural

Después de esta época, la reflexión sobre lo artístico no tuvo el desarrollo esperado. Aristóteles es la voz que preferentemente se escucha, atiende y sigue, es la teoría que se vuelve doctrina escolar, incuestionable, irrefutable, "eterna"

En la época del Imperio Romano (con hombres como Horacio, Vitrubio, Quintiliano, etc.), las teorizaciones sobre "las artes", tomadas en su particularidad (v.g. Poesía, arquitectura, música, retórica, pintura, etc.), hace avanzar conceptos aisladamente y no una ciencia especial

En Plotino, hacia el 269 a.C., las nociones clásicas principalmente platónicas, operan casi diríamos imperativamente. Para Plotino el arte está situado en una jerarquía más elevada, metafísicamente, que la naturaleza. El arte emerge del espíritu y el espíritu, inmaterial e inteligente, es mejor que el cuerpo, material y mundano, y es también mejor porque es quien, en y con su actividad, se vuelve hacia lo Uno que es la suma (no por agregación sino por superabundancia) de todas las perfecciones (también aquí pueden hallarse los valores de Verdad, Bien y Belleza), y al volverse hacia El, lo conoce y se conoce a sí mismo. En consecuencia, si bien Plotino destaca al arte sobre la naturaleza porque en él se representan las Ideas, de las cuales las cosas naturales son copias imperfectas, no hallamos tampoco aquí una Estética propiamente dicha. El tema del arte y su relación con lo bello, tiene una motivación metafísica y una inserción con lo divino o teológico.

Durante la Edad Media no surge una nueva situación para la Estética, ya que en general se tiende a perpetuar la validez universal de las orientaciones platónica o aristotélica.

La escolástica tomista, que llega hasta nuestros días, tiene como fuentes los textos de Aristóteles toda vez que se trata del arte y lo artístico.

En Aristóteles se creyó encontrar suficientes nociones directrices y cánones indiscutibles

Así por ejemplo, seguirán sosteniendo los escolásticos que los principios de lo bello son el orden, la proporción y la magnitud exacta, sea para una figura matemática (*Metafísica*, XIII, c 3, 1078 a), para un poema (*Poética*, VII), para un estado político (*Política*, VII, Cp 4), para el cuerpo humano (*Ética a Nicómaco*, IV, 7), etc

Estos tres conceptos ('mensura', *numerus*, *pondus*) reaparecen en San Agustín y son bases fundamentales de toda posterior Estética "sapiencial"

Bien se advierte que los principios constitutivos de lo bello coinciden con los del ser "mensura", *numerus*, *ordo* corresponden a integritas, proportio, claritas. Desde allí se establecían las relaciones con *quantitas*, *qualitas*, *ratio* y, finalmente, con la *causa efficiens*, la *causa formalis* y la *causa finalis*. Es decir, estamos ante un tratamiento "ontológico" del tema y no puramente estético

Este rasgo no sólo aparece en los seguidores, directos o indirectos, de Aristóteles. También los que continuaron la línea platónica y plotiniana pueden ser considerados como "ontólogos" en el tratamiento de lo bello y sus formas

En la poética de Aristóteles tienen igual preeminencia las nociones de medida, orden y proporción, en Platón prevalece el criterio de la "proporción" (el *orthótaton*), en Plotino el orden como *lumen rationis*, *claritas*

El concepto de *claritas* durante toda la Edad Media es fundamental. La *claritas* es *lumen manifestans* racional, o luz física, color, *debita coloris claritas*, o espíritu divino

Esto último nos da a entender que los términos "potencialmente" estéticos de la Edad Media, son polivalentes, debido a los nuevos intereses teológicos y a las viejas inquietudes metafísicas

Al mismo tiempo, esta sucinta caracterización de la época medieval nos impide hablar de una Estética, en cuanto disciplina particular, circunscripta a su ámbito específico, con una metodología propia y con fines precisos. Cuando la reflexión sobre el arte tiene lugar, vemos que busca trascenderse y superar el mero sentido estético de lo bello hasta

alcanzar su significación metafísica y su impronta teológica.

El repertorio de cuestiones escolásticas aporta una evidencia más para sustentar esta posición: ¿Es trascendental lo Bello?, ¿Existe lo Bello como tal o como Uno o como Bien? (Cf. Santo Tomás, los *transcendentalia* son *unum, verum, bonum*) ¿Es lo Bello un principio trascendental, constitutivo de lo real, de todo lo real?, etc

En consecuencia durante la Edad Media el interés por lo estético derivaba de otras cuestiones abordadas en otras disciplinas, ya constituidas, que tenían una vigencia real y una preocupación efectiva, cual eran. la Teología y la Metafísica

Llegados al Renacimiento, lo novedoso consiste en que los grandes maestros de arte (de Vinci, Alberti, Cennini, etc.) abordan problemas teóricos de pintura, escultura, arquitectura, etc., bajo la forma de reflexiones aisladas y personales, no sistemáticas ni "rigurosas"

A partir del siglo XVII se inaugura una nueva etapa. Nos encontramos entre los poetas franceses con Boileau, quien asienta como principio que "solo lo verdadero es bello".

En este mismo siglo y en el XVIII, la Psicología empírica inglesa hace sentir su influjo, puesto que sienta las bases del análisis psicológico del placer estético (Hartley, Hutcheson, más tarde Home, Burke y otros)

En la Alemania del siglo XVIII se abre camino un concepto de Estética, desde la perspectiva y enfoque de la teoría del conocimiento, con Baumgarten y posteriormente con Kant

Alejandro Gottlieb Baumgarten (1762) era discípulo de Cristian Wolf, quien se movía dentro del marco conceptual de la filosofía leibniziana. Baumgarten usó por primera vez el nombre de "Estética", en su *Aesthetica acroamatica* (Francfort del Oder, 1750-58, 2 v.) y quiso completar la teoría del conocimiento de Leibniz agregando la Estética, a la cual definía como: "ciencia del conocimiento sensitivo" A su entender lo bello consistía en la perfección del conocimiento sensitivo y con ello da una teoría de lo bello.

Kant avanza en esta dirección y hace de la Estética una Lógica del juicio del gusto (o juicio estético) Los juicios estéticos son posibles gracias a que existe una "facultad del juicio" que supone un principio *a priori* para la clase de juicios formada por los juicios estéticos. Estos se caracterizan

por el hecho de que en ellos las cosas se juzgan solamente según que provoquen o despierten, en el sujeto que las contempla, placer o displacer. El juicio estético es, pues, aquél que expresa sólo el placer o displacer que brota del conocimiento de la acomodación de las cosas a nuestras facultades cognoscitivas. Cuando una cosa, por su aspecto, actualiza adecuadamente a nuestras facultades cognoscitivas (v.g. la fantasía y entendimiento), surge el placer estético y consideramos a esa cosa bella. "Bello" entonces indica que una cosa es "adecuada en su forma" a nuestras facultades cognoscitivas.

En Kant también se encuentra el concepto de una forma bella de las cosas, en sentido objetivo, como forma de las cosas "en sí".

El concepto de belleza formal de Kant fue discutido por Herder. Este sostiene que la forma, por sí misma, no es objeto de nuestro placer estético o agrado, sino por lo que ella nos expresa. En estos términos, el placer estético es susceptible de ser analizado psicológicamente como el proceso mediante el cual se nos expresan las cosas bellas o por el cual proyectamos (a la cosa) tal sentimiento (de placer).

Antes de seguir con la sucesión de temas a partir de lo estético, queremos hacer notar que, a partir de Baumgarten, la actitud se ha modificado. La Estética empieza a perfilarse como disciplina, si bien dentro del ámbito de la Filosofía. Y esto sucede porque el conocimiento de lo bello y lo bello mismo pasan de ser "temas" a ser "problemas" que deben ser pensados en sí mismos y de un modo especial. Baumgarten lo hace analizando el conocimiento sensitivo, Kant propone la crítica del juicio del gusto, etc.

A la Estética "psicológica" de un Herder, le sucede en Alemania la Estética "metafísica", de corte especulativo. El Idealismo (principalmente con Schelling y Hegel) sostuvo que la finalidad del arte era la presentación de lo infinito en la apariencia finita, la im-posición de lo absoluto en la apariencia sensible. Se abre camino de este modo la Estética "del fondo" o Idealismo estético, que destaca como lo decididamente importante el fondo de ideas presente en las obras, relegando a un segundo plano su configuración.

En oposición a esto, Herbart retorna a Kant y propone el "Formalismo estético". En éste, el objeto del agrado estético serán los

elementos formales de la obra de arte y no el fondo de ideas, el cual si bien no es indiferente, al menos es secundario y accidental.

Vemos en este itinerario los diversos intentos por configurar el perfil epistemático de la Estética. Se la entendió primero como una teoría del conocimiento, luego como una psicología racional. más tarde como una metafísica "especial", etc. Sin embargo, no es ya el "objeto formal" lo que está en cuestión, sino el modo adecuado para abordarlo. Con lo que no se confunde Estética con Gnoseología, Psicología o Metafísica, ella tiene su ámbito específico, lo que queda por decidir es el criterio o los criterios metodológicos para alcanzar un conocimiento pleno y un tratamiento adecuado de la "cosa estética".

En este sentido hacia fines del siglo XIX. la Estética toma un rumbo decisivo. Esto sucede cuando Teodoro Fechner afirma que la Estética debía ser abordada como una "ciencia empírica" especial.

Llegados hasta este punto se nos abre el panorama de la Estética actual. A ella se le presenta como tarea unir todos los resultados de las etapas anteriores que contribuyan a dar cuerpo y consistencia a la Estética en su condición de disciplina autónoma.

Con esto no pedimos ni sugerimos que la Estética deba ser una recopilación de lo pasado o una continuación repetitiva de lo anterior.

La actitud histórica que envuelve y destaca la vitalidad de la *traditio* radica en traer a la claridad del presente la luz del pasado, para que en esta integración y mediante ella, se transparente una totalidad en la que alternan, para conformar su ritmo, coincidencias y fracturas. Lo nuevo, que no es reiteración indiferente ni aniquilamiento extravagante de lo sido, se manifiesta en la problemática de la Estética actual a través de puntos de mira inéditos y métodos de investigación diferentes.

Un rasgo destacable es que la Estética hoy, habiendo determinado su temática y definido sus intereses, se abre (sin confundirse ni mimetizarse) a otras disciplinas para evitar el aislamiento científico, el cual corre el riesgo de transformar al saber en meras ideaciones vacías o caprichosas, que nada tienen que ver con nada.

Hoy la Estética trae a su ámbito y actividad lo que proponen la Psicología experimental, la Psicología social, la Etnología (especialmente la comparada), la Sociología, la Antropología, la Historia del arte y de la

cultura, etc

Haber dicho que la Estética ha determinado su tema y definido su interés no significa decir que "todo está ya resuelto" Por el contrario, el concentrarse en lo que le es propio de suyo, permite replantear "todas las preguntas" que tengan que ver con el arte y con la ciencia a él consagrada

Con pensadores como Nietzsche, K Lange y J Volkelt nuestra época retoma, y de un modo decisivo y definitivo, la tarea de dar una explicación científica del fundamento, situación y destino de la Estética como disciplina particular Esto no equivale a establecer una "dogmática" Por el contrario la diversidad de respuestas, que a su vez generan una multiplicidad de nuevas preguntas, es el suelo nutricional desde el cual urge y se hace necesario el examen crítico y la reflexión de fundamentos, para llegar a conformar un concepto abarcante, concreto y especialmente, "histórico" (es decir dialéctico) de los temas estéticos

Por ello es que nosotros consideramos que hoy están vigentes preguntas tales como ¿Que tipo de ciencia es la Estética?, ¿cual es el método más apropiado?, ¿que finalidad persigue?, etc

Por ello también es que nos ocupamos de L J Guerrero

Creemos ver en él encarnada la actitud del científico que describe Meumann al final de su obra *Introducción a la Estética actual* Allí dice

"Tampoco en el terreno estético se debe alabar ni censurar, menos rechazar ni combatir, lo que hay que hacer es adquirir firme base en los puntos de vista fundamentales científicos De otra suerte se corre el riesgo de caer en estrechez e intolerancia, o de llegar, tras labor de varios años y por vía más intuitiva, a conocimientos que desde largo tiempo son cosa corriente en la ciencia No pronunciamos resueltamente un 'no' con los pesimistas, ni con los escépticos un indeciso 'quizá', sino con los que laboran en común en la obra de la Estética científica o práctica, un confiado 'sí'"¹⁹

También nuestro interés por la Estética de Guerrero se justifica porque el campo de investigación que él abre para la Estética no aparece

mutilado ni viciado de parcialidad. En la Estética Operatoria podemos seguir las líneas que desde su diversidad, se unen en el "hecho estético", salvando su unidad, su totalidad y su dinamismo. Podríamos decir que la Estética de Guerrero posee un carácter estructural o sistemático, toda vez que entendamos por ello una visión totalizadora y efectivamente concreta.

Si partimos de la Estética Operatoria, el campo de la investigación estética se nos ofrece en todas sus direcciones: a) tiene en cuenta la actitud del hombre que experiencia estéticamente (goza y juzga) un mundo; b) analiza la actitud y la actividad de quien produce estéticamente, o sea del creador o artista; c) reflexiona sobre los productos aislados y obras de dicho creador, en su doble dimensión: como productos de la actividad creadora y como objetos de goce y juicio estéticos; d) tiene en cuenta el quehacer estético en relación con todas las condiciones y situaciones externas (histórico-sociales) y con los reclamos de nuestra propia existencia.

B- Definiciones de Estética

La definición más extendida es la que sostiene que la Estética es "la ciencia de lo bello".

Esta opinión generalizada debe hacerse cargo de fuertes y múltiples objeciones que concuerdan en un punto básico y de gran importancia: el concepto "bello" no sólo es equívoco, sino que también encierra una multivocidad tal, que se torna impreciso, ambiguo y hasta no-significativo.

Se dice que "bello" expresa "aquéllo que nos produce una satisfacción plena y libre del gusto estético".

También se afirma que bello es "lo que posee interés e importancia desde el punto de vista estético". Y que lo bello se manifiesta a través de un registro variado de formas estéticas o modalidades artísticas, como por ejemplo lo trágico, lo cómico, lo sublime, etc. Ya con esto el término bello no puede seguir manteniendo el significado habitual o común que se le otorga, puesto que las formas estéticas mencionadas recién son susceptibles de aparecer y ser como lo "feo" (siguiendo la consideración habitual). Y es que también "lo feo" tiene, en sí, la capacidad de influir estéticamente en nosotros.

Algunos autores, para superar estos equívocos, prefieren eliminar de la Estética el concepto de "belleza" y la definen como "la ciencia de lo estético"

Poco demoramos en advertir que no se trata de una definición sino de una mera tautología inconducente

Otros definen a la Estética como "la filosofía del gusto" Se entiende por gusto la capacidad para la emisión de juicios estéticos ciertos y seguros

Kant y también Odebrecht definieron el gusto como "la capacidad para juzgar acerca de lo bello"

Sin embargo, con esta definición poco avanzamos, ya que tendríamos que recurrir, para concretarla, al análisis del concepto de lo bello o lo estético

Otras definiciones dicen de la Estética que es "la Filosofía del arte"

Esta última definición ha recibido dos críticas fundamentales, que la juzgan falsa y errónea

Una de ellas es la que sostiene que lo estético y lo artístico no son términos (ni realidades) equivalentes. Lo estético es más amplio (según la extensión) que lo artístico. La comprobación de esta afirmación se halla cuando vemos que la naturaleza, los distintos campos de la cultura (diversos del arte), la cotidianidad del hombre, etc. presentan situaciones capaces de provocar efectos estéticos y un goce análogo al provocado en y por la contemplación artística

La segunda de las objetivaciones es la que sostiene que lo artístico no se reduce a lo estético. Lo artístico es más amplio que lo estético (según la comprensión). Se ve esto así porque el arte incluye en sí otras dimensiones y elementos además de lo simplemente estético, por ejemplo lo intelectual, lo moral, lo religioso, etc. que tienen funciones distintas de las del puro goce, como la función ilustrativa, la de repulsión, la de demostración, la de culto, de exhortación, etc.

Una definición de Estética que la pone en relación con el sentimiento sostiene que la Estética es "la Filosofía de la sensibilidad"

Sin embargo, la sensibilidad no es algo exclusivo de la Estética en cuanto tema, ni tampoco es un elemento constitutivo y perteneciente sólo

al fenómeno estético.

La concepción que juzga que la Estética tiene su objeto en el dominio de la sensibilidad, responde a un esquema tripartito en el cual: la Estética aparece como la teoría del ideal del espíritu sensible; la Lógica como la teoría del ideal del espíritu pensante y la Etica como la teoría del ideal del espíritu volitivo.

Si rastreamos el origen de esta división tripartita, advertimos su correspondencia con: la tríada de valores platónicos: Belleza - Verdad - Bien (respectivamente). A ella se le han sumado funciones psíquicas específicas, posibles de ser tratadas escindidamente sólo desde una Psicología de las Facultades. El esquema se completa y logra su mayor grado de abstracto formalismo cuando se establece la relación entre los valores (ideales), las facultades y funciones del alma, los campos de la cultura y las disciplinas filosóficas correspondientes:

Ideales-Valores Ideas	Facultades- Potencias- Funciones del alma	Campos de la cultura	Disciplinas filosóficas
VERDAD BIEN BELLEZA	PENSA- MIENTO VOLUNTAD SENTI- MIENTO	CIENCIA VIDA ARTE	LOGICA ETICA ESTETICA

Semejante clasificación pierde toda efectiva concretiva concretidad y todo vigor especulativo, pues en su intento de "ordenar" ha mutilado realidades en sí complejas y las ha transformado en meras representaciones abstractas que, en vez connotar lo real, connotan lo inexistente.

El comportamiento estético ha sido reducido al sentimiento, es inferencia necesaria decir que la Estética ha sido reducida a un análisis del sentimiento.

La objeción más certera que puede hacerse a esta postura es que si bien el sentimiento tiene un papel importantísimo dentro del dinamismo del comportamiento estético, el hombre (y por consiguiente su actividad) no puede ser fraccionado. Mientras es, y siempre que actúa lo hace como una totalidad bio-psico-noética, que puede presentar diversos matices y acentuaciones pero no desintegración ni rupturas.

En la conducta estética participa no sólo el sentimiento sino también la percepción y la representación, la aprehensión y el establecimiento de relaciones, la decisión libre, etc.

Por otro lado, los sentimientos como objeto de estudio no son privativos de la Estética, también están presentes en el área intelectual y en la volitiva, en el ámbito de la ciencia y la moral.

Otra definición que también aproxima y relaciona lo emocional con lo estético dice "lo bello es lo que nos agrada". Por lo tanto, la Estética es "la teoría de lo agradable (de lo que nos gusta)".

Breve será la refutación a esta definición vaga: pueden agradarnos muchas cosas que no encierran valor estético alguno.

Esta vía de definir a la Estética por lo emocional y afectivo ha sido transitada por muchos autores. Por ejemplo, Wallaschek dice que "la Estética es la teoría de las cosas de que el hombre sólo disfruta por la alegría de disfrutarlas". Cercana a esta última, se halla la definición que responde a un criterio escolástico: "Aesthetica est scientia de pulchro. Pulchrum autem dicitur id cuius ipsa apprehensio placet".

Para Fechner la Estética es "la teoría del agrado y del desagrado", ya que guarda relación con los objetos en cuanto son capaces de producirnos placer o repulsión.

No podemos hallar en esta definición una visión correcta del asunto pues constatamos que todo lo que produce en nosotros una impresión agradable no necesariamente contiene un valor estético.

Planteado así el placer, no puede considerarse como propio de la Estética, sino que debemos reconocer que se da también en otros dominios. En cualquier ámbito que se produzca, el placer es un estado de determinabilidad de la conciencia. Así, toda satisfacción de necesidades o funciones, toda experiencia de valores, son estados placenteros para el hombre. Con lo cual vemos que lo característico de lo estético no es

producir "placer" (en su indeterminación), sino promover la actualización de un placer determinado, el de la pura contemplación

Aún más la experiencia estética no se une exclusiva y simplemente al placer. El goce de lo trágico y de lo patético incluye emociones dolorosas (no-placenteras) que serían evitadas si no entrañaran un valor estético.

Luego de haber examinado diversas definiciones, veamos lo que propone Luis Juan Guerrero

Nuestro filósofo considera necesaria la articulación sistemática y trascendental de una Estética "operocéntrica", que respete a la obra de arte en su autonomía y originalidad y haga de ella su objeto

Al mismo tiempo, propone una Estética abierta a todas las posibilidades de la sensibilidad humana, a lo largo del tiempo y del espacio, que sea capaz de abrazar a todas las doctrinas y teorías estéticas que se han dado en las más diversas culturas. Comprender que el saber estético, o al menos lo estético como función y actividad inherente al hombre, está presente en toda actividad creadora. Descubrir los móviles que alientan la producción estética, esto es, la promoción de la obra de arte. Situar a la Estética como ciencia en relación con las demás ciencias del hombre y la cultura.

"En este sentido postulamos una Estética de las Estéticas. En términos tradicionales, una lógica de las formas universales de la sensibilidad, dispuesta a convertirse en una Morfología de las siempre cambiantes estructuras sensitivas de la historia, la cultura y la sociedad de la eterna mutabilidad del hombre"²⁰

CAPITULO VI

LA ESTETICA OPERATORIA DE LUIS JUAN GUERRERO

Desde las especulaciones estéticas sobre el destino del hombre de Vico (1725) y hasta Hegel, quien anuncia la muerte del arte y es el "último metafísico", la Estética Operatoria encuentra las líneas que funcionan como matriz desde la cual y en la cual emerger.

Tesis de Guerrero: "La Estética de la historia o ciencia del arte que sabe dar razón de sí misma"²¹.

Tratar de encasillar en un 'ismo' la posición de Guerrero es un error puesto que en su obra está presente la totalidad del arte y su historización, como así también las diversas concepciones estéticas que han surgido a lo largo del pensamiento occidental.

El mismo advierte no tanto el peligro cuanto la ineficacia de todas aquellas actitudes que encasillan y clasifican, ya que siempre tienen el problema de ser deficientes por esquemáticas.

"Quisiéramos seguir eludiendo los casilleros doctrinarios. Tanto monta que se nos atribuya (o se nos niegue) un método fenomenológico o una fundamentación existencial, una actitud trascendental o un criterio operatorio, un descarnado pluralismo direccional o un larvado universalismo monadológico, un isomorfismo heurístico, ciertos inconfesados procedimientos dialécticos o cualquiera otra cosa.

"Porque en el fondo, pretendemos que las obras de arte nos hablen por sí mismas: para escuchar la lección que nos brindan como tales obras de un destino humano" (21).

Nos obstante, aún cuando nuestra intención no sea situar

"escolarmente" a Guerrero para lograr una "facilidad de movimiento" en tanto tendríamos supuestos ganados, creemos conveniente tener en cuenta las filiaciones intelectuales que él mismo reconoce, sea a nivel metodológico o conceptual.

Esto contribuye a abrir el horizonte desde el cual se mueve su pensamiento, a verlo como conciencia de su tiempo, a valorarlo como pensador preocupado por el transitar del hombre en el mundo, o mejor, en los mundos que éste ha proyectado y en los que se ha ido y va realizando.

La metodología que Guerrero elige es la fenomenológica de raíz husserliana.

El dejar que las cosas se muestren, sin violentarlas ni cargarlas con supuestos de antemano, permite encarar una descripción comprensiva y una conceptualización concreta.

El matiz que sobre este método gravita es el de ser una fenomenología existencial, al modo heideggeriano, puesto que Guerrero supera el dominio inmediato del hecho dado para emprender la marcha hacia lo originario, hacia el ámbito fundamental y fundante del arte, marcha que se encara y define como experiencia (Hegel, Heidegger).

Reconoce en su pensar estético las influencias de varios autores que han actuado sobre él proponiéndole esquemas ónticos y sugerencias temáticas: Sauriau, Helmut Kuhn, Sartre, Merleau Ponty, Fritz Kaufmann, Malraux, Ortega y Gasset, Szilasi.

El motivo y finalidad de la obra estética de Guerrero es la fundamentación de esta disciplina y la constitución trascendental de toda investigación histórica concreta.

Las categorías que se ponen en movimiento para alcanzar este fin, aún cuando sean entendidas como trascendentales, no son formas inmóviles, sino formas operativas. Estas categorías no sirven a materias de investigaciones especiales (por ejemplo, de pintura y dentro de ella de pintura subjetivista norteamericana actual), sino a la totalidad que es el arte como acontecer histórico. Si bien las categorías operativas no se hunden en lo particular y pueden ser calificadas, apresuradamente, como "vacías", no obstante las investigaciones especiales sin ellas son "ciegas".

La Estética es una disciplina determinada, como tema específico y ámbito propio, con una metodología especial y una intención diferenciada.

Esto no implica que se mantenga aislada y sin conexión con el resto de las otras disciplinas que constituyen el total saber humano. La Historia del Arte, la Etnografía, el Psicoanálisis, la Antropología cultural, etc... serán tenidas en cuenta para evitar una autonomía atomizada y abrir un diálogo "simbiótico" con ellas, en el cual y por él, que sea posible descubrir lo real

Que la Estética de Guerrero sea trascendental y operatoria significa que no se trata sólo de "ver" sino de "ver iluminando" el ser de las cosas. De este modo se logrará descubrir el libre juego de sus elementos constitutivos y la realización de su esencialización.

La Estética trascendental y Operatoria se abre a tres órbitas diversas, para integrarlos y articularlos en una misma y única intención:

- a) El orden de la tematización científica: en este plano opera determinando los objetos de las disciplinas particulares sin perder la visión de un horizonte primario y abarcante.
- b) El orden de la creación artística: opera aquí liberando la creación artística de condicionamientos epocales y míticos supuestos.
- c) El orden de las doctrinas del arte: opera en este nivel atendiendo a las innumerables doctrinas del arte de distintas épocas para poder conformar un universalismo estético, capaz de mantener lo uno y lo plural.

Estos órdenes y conceptos tienen su sustento en la experiencia estética, elemento viviente desde donde nace todo lo demás.

El hecho de que la Estética implique y exija una "experiencia" da el índice de su inserción efectiva en lo existente.

¿Qué entiende Guerrero por experiencia estética? ¿Cómo la caracteriza? Hemos tratado este tema en el Cp. IV, de todos modos remarquemos algunos conceptos:

Siguiendo la vía de la negación, Guerrero separa todo aquello que se ha dicho que la experiencia estética es, sin serlo estrictamente.

Así, la experiencia estética no admite ser concebida como un "goce" de íntimas vivencias, ni como una "variedad" más del conocimiento, ni como un "placer" provocado por la imitación o idealización de la realidad, ni como un "medio de expresión" de estados interiores, ni como una "estimación" de belleza, ni como la "privilegiada posibilidad" de una minoría, ni como la "exigencia inútil" de ciertos grupos sociales, etc...

La experiencia estética es: "el más fundamental acontecer histórico de la sensibilidad humana. Por tanto, un 'historial'"²².

Definida la experiencia estética de esta manera, advertimos que no está separada de lo real ni superpuesta a ello.

Si bien se trata de una experiencia reflexiva (o especulativa) y trascendental, en el sentido antes indicado, no podemos obviar el hecho de que ésta tiene lugar a partir de una comprensión pre-ontológica que está presente en la experiencia cotidiana, en el trato con las obras de arte y que está signada por la disponibilidad estética o inherente capacidad del individuo humano.

El asentar la Estética como disciplina a partir de la experiencia cotidiana en la experiencia reflexiva, es canal de liberación con respecto de toda forma de escolaridad dogmática que trabaja entre los supuestos de una "Metafísica" abstracta y decadente.

Así como la Estética Operatoria no halla su fundamento en "dogmas eternizados", tampoco se apoya en una "objetividad mimética", ni se concentra en una "subjetividad ensimismada", no busca su sustento en "valores-ideales absolutos" ni en "cánones estéticos estipulados como universalmente válidos".

Como consecuencia de esto, la Estética Operatoria tampoco pretende ofrecer una normatividad atemporal y necesaria (absolutamente), ni inventa "recetas artísticas" para luego imponerlas. La Estética Operatoria se configura y se muestra como una teoría interpretativa de los criterios de promoción, creación y contemplación característicos en una época histórica

que realiza su experiencia estética de un modo originario e inédito

A modo de síntesis podemos decir con Guerrero que la Estética Operativa "se constituye como una teoría interpretativa de los criterios de promoción, creación y contemplación, vigentes en la experiencia artística de una situación histórica determinada la nuestra, 'hic et nunc' Pero también que el desarrollo mismo de ese saber preontológico en una Estética militante, transforma aquellos criterios"²³

La Estética, en cuanto ciencia, debe hallar su elemento en lo universal. Alcanzar este dominio implica abrirse y adentrarse en el "estudio" de todas las posibilidades de la sensibilidad humana, en distintas épocas y lugares

Aunque es cierto que cada momento histórico tiene "su" Estética (un concepto de arte, un requerimiento temático, una valoración del artista, un repertorio más o menos amplio de criterios operativos, etc.), la Estética Operativa debe situarse más allá de las particularidades y reunir las comprensivamente, teniendo en cuenta la diversidad existente, en formas universales que la sensibilidad manifiesta y que pueden ser presentadas en una lógica dinámica de las formas de la sensibilidad

"En este sentido postulamos una Estética de las Estéticas
En términos tradicionales, una Lógica de las formas universales de la sensibilidad, dispuesta a convertirse en una Morfología de las siempre cambiantes estructuras sensitivas de la historia, la cultura y la sociedad de la eterna mutabilidad del hombre"²⁴

La Estética, aún cuando sea una ciencia particular, tiene ante sí y contiene (implícitamente) en sí misma la totalidad de la Filosofía. Esto coadyuva a que se alcance como un saber intencionalmente sistemático y no un conocimiento aislado y sin referencia alguna

Quien está en juego en la Estética es el hombre y su irrefrenable capacidad de hacer surgir "mundos" en el mundo

La transformación, lo novedoso, la superación, lo inexplorado son elementos y dinamisismos integrantes de la acción, la cual compromete no a una parte sino a todo el hombre y a todo lo del hombre (entender este "de"

como Genitivo Objetivo y Subjetivo)

Si atender a la multidireccionalidad del obrar humano es uno de los puntos de partida, no será posible plantear una disciplina con un criterio unidireccional, a menos de pretender afianzarla en la oscura serenidad de una abstracta idealidad que poco o ningún interés conlleva para el hombre el poseerla o ignorarla

Si el hombre es visto "como aquel ente que se da cuenta de su propio ser en tanto proyecta su propia realización"²⁵, entonces la Estética deberá asumir una actividad edificadora (no "edificante"), en la cual se actualicen, históricamente, las posibilidades reales que hacen efectiva la sucesiva y constante transformación plenificadora de la existencia humana

NOTAS

- 1 Hegel *Leçon d'Esthétique* Paris, Ed Aubier, 1944, T II, Secc III, C 3
- 2 Ibidem
- 3 Eco, Umberto "El problema de la definición general del arte" En *La definición del arte* (1963), Barcelona, Ed Martínez Roca, 1971, p 136
- 4 Eco, Umberto Op cit , p 146
- 5 Guerrero, Luis Juan *Estética Operatoria en sus tres direcciones I Revelación y Acogimiento de la Obra de Arte*, Ed Losada, 1956, p 12- 13
- 6 Guerrero, Luis Juan Op cit , p 46
- 7 Guerrero, Luis Juan Op cit , p 61
- 8 Guerrero, Luis Juan Op cit , p 72
- 9 Guerrero, Luis Juan Op cit , p 65
- 10 Guerrero, Luis Juan Op cit , p 95
- 11 Guerrero, Luis Juan Op cit , p 89
- 12 Guerrero, Luis Juan Op cit , p 90
- 13 Guerrero, Luis Juan Op cit , p 90-91
- 14 Guerrero, Luis Juan Op cit , p 92
- 15 Guerrero, Luis Juan Op cit , p 94
- 16 Guerrero, Luis Juan Op cit , p 94
- 17 Guerrero, Luis Juan Op cit , p 104
- 18 Guerrero, Luis Juan Op cit , p 108
- 19 Meumann, E *Introducción a la Estética Actual*, Col Austral, Bs As , Espasa-Calpe, 1946, p 159
- 20 Guerrero, Luis Juan Op cit , p 19
- 21 Guerrero, Luis Juan Op cit , p 99
- 22 Guerrero, Luis Juan Op cit , p 18
- 23 Guerrero, Luis Juan Op cit , p 19
- 24 Guerrero, Luis Juan Op cit , p 19
- 25 Guerrero, Luis Juan Op cit , p 20

