

Estudios sobre estética y su aportación a la arquitectura.

Ricardo Alonso Rivera

Programa de Doctorado en Arquitectura.
Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado.
Facultad de Arquitectura.
Universidad Nacional Autónoma de México.



2012.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Estudios sobre estética y su aportación a la arquitectura.

Tesis que para obtener el grado de Doctor en arquitectura
presenta:

Ricardo Alonso Rivera

Programa de Doctorado en Arquitectura.
Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado.
Facultad de Arquitectura.
Universidad Nacional Autónoma de México.

2012.

Director de Tesis:

Dr. Ramón Vargas Salguero

Sinodales:

Dr. Iván San Martín Córdova

Dr. Peter Krieger

Dra. Elisa García Barragán

Dr. Enrique Ayala Alonso

Dedicatorias.

A mis hijos C. Jimena y Ricardo:

Por el amor que les tengo, todo lo que hago es para Ustedes.

A mis padres y hermanos, en especial a Guillermito, y a todos mis sobrinos también:

Espero corresponder en algo su amor puesto en mí.

Pero sobre todo a Dios, de quien proviene todo lo que soy y todo lo bueno que he recibido.

Agradecimientos:

A mi Comité Tutor, que me acompañó con su atención y me guió con su conocimiento en el transcurso de esta tesis.

“(...) es cierto, la vía empinada y ardua que conduce a la verdad y al bien no es una vía cómoda. Constituye todo un desafío para el hombre”.
(Joseph Ratzinger, Benedicto XVI).

En el campo de las humanidades todavía es usual que el tema de la verdad se vuelva algo irresuelto y un problema evadido; pero más aún en el campo de la estética en donde la percepción se suele pensar como algo meramente individual.

Índice.

Introducción.	1
Preámbulo.	12
<hr/> Parte I. Teoría estética hermenéutica y teoría estética sociológica. <hr/>	
1. Teoría estética hermenéutica.	25
1.1. La estética acaba en hermenéutica.	
1.2. Noción de verdad en estética.	
1.3. Precisiones desde la teoría hermenéutica.	
2. Teoría estética sociológica.	57
2.1. La comunicación mediante la percepción.	
2.2. La conformación del arte como sistema.	
<hr/> Parte II. Otras teorías en relación a la estética. <hr/>	
3. Dinámica de la percepción y comunicación estética.	91
3.1. La percepción y comunicación estética como realidad social.	
3.2. La <i>semiosis</i> en la <i>estesis</i> .	
3.3. La <i>estesis</i> en el espacio de la cultura.	
3.4. Noción de complejidad.	
4. Sustrato social y sustrato biológico en el sujeto.	111
4.1. El sustrato social del sujeto.	
4.2. El sustrato biológico del sujeto.	
Conclusiones.	130
Epilogo.	143
Bibliografía.	150

Introducción.

En la arquitectura intervienen y coexisten diversos aspectos y cualidades por cuyo medio se da una respuesta íntegra a necesidades específicas de habitabilidad. Vitrubio ha mencionado ya desde antiguo las tres condiciones indispensables en las que se resumen precisamente las diversas cualidades de la arquitectura: utilidad, firmeza, y belleza.¹ Aunque en la actualidad se podrían mencionar otro tipo de aspectos y requerimientos que son contemplados por la arquitectura (lo social, lo económico, lo ecológico, etc.) en adición a los ya mencionados, cabe todavía la posibilidad de que estos fueran subsumidos en las tres condiciones de la arquitectura señaladas por Vitrubio.

El planteamiento de esta tesis tiene su origen en el hecho de que, de entre todos estos aspectos que intervienen en la arquitectura, sólo el que se refiere a la condición estética de la arquitectura presenta dificultad para ser abordada en forma “objetiva” y, por tanto, con alguna pretensión de asertividad. Ello se debe en principio a lo que de “subjetivo” interviene en la percepción y juicio estético, pero también y sobre todo al entendido relativista y subjetivista que predomina en la actualidad con respecto de todo aquello que se refiere o en lo que interviene la percepción estética (sea en el campo del arte, el diseño, la moda, etc.), asunto sobre lo cual el manejo de la estética de la arquitectura no es la excepción.

Este es pues un problema no único en el campo de la arquitectura, que por lo mismo da la posibilidad de recurrir a los estudios teóricos que sobre el campo general de la *Estética* existen, para esclarecer el equívoco que se presenta en una concepción relativista y subjetivista así entendida para el ámbito de la estética: *De gustibus et coloribus non est disputandum*, dice el proverbio escolástico con el cual se renuncia implícitamente a la posibilidad de reconocer alguna forma de objetividad sobre la percepción y juicio estético, y por tanto, alguna forma de conocimiento en este campo.

¹ El tratadista romano M. L. Vitrubio, fijó en el siglo I a.C. las tres condiciones básicas de la arquitectura: *Firmitas, utilitas, venustas*. (Vitruvius Pollio, M. “De Architectura”, Libro I).

El problema para la condición estética de la arquitectura es fundamental: si no existe criterio posible de objetividad, ¿cómo entonces poder distinguir las cualidades estéticas de la arquitectura?, ¿es cualquier interpretación o valoración estética igualmente válida?, ¿es la única opción, el recurrir a la arbitrariedad institucional para llevar a cabo estas distinciones y valoraciones estéticas?, ¿cómo salir del último refugio de considerar las cosas tan sólo como un punto de vista personal (aceptando que los demás puedan diferir sin posibilidad de reconocimiento objetivo)?, ¿cómo entonces pretender la enseñanza y formación profesional de la arquitectura en uno de sus aspectos que estaría por tanto sujeto a lo que cada quien quiera o pueda pensar?

El filósofo mexicano M. Beuchot ha señalado en relación a la problemática aquí señalada, que es cierto que el juicio estético no puede tener la objetividad pretendida por el juicio científico, “pero tampoco puede quedarse en esa equivocidad, ambigüedad, vaguedad, dispersión e inconmensurabilidad que parece asignársele hoy en día. No puede dejarnos sumidos en el puro desconocer, en el equivoco irreductible”. No es posible sumirse en la equivocidad de la absoluta diferencia, pues esta postura, especie de teología negativa aplicada al arte y a la estética, “(...) nos sume en la equivocidad, en el relativismo, en el silencio, en definitiva; no solo en una especie de agnostismo estético, sino hasta en un escepticismo del que no hay salida”.²

El planteamiento de base de esta tesis es pues que la estética de la arquitectura no es una mera cuestión de gusto personal, subjetivo, sino que es posible reconocer en ella elementos que aportan objetividad. La fundamentación teórica de esta afirmación será el objeto de estudio de la presente tesis y servirá como un indispensable marco teórico a la justificación y pretensión de un manejo de la estética de la arquitectura con algún grado de objetividad, lo cual haría posible en consecuencia la pretensión de un mayor grado de asertividad: tanto en la labor proyectual de la práctica profesional de la arquitectura como en las labores de docencia y de investigación relacionadas con el análisis e interpretación de la estética de la arquitectura y con la generación de estrategias didácticas específicas.

Ahora bien, cuando aquí se plantea la posibilidad de algún grado de objetividad en lo relacionado a la estética se parte de reconocer que la comprensión y valoración estética “nunca ha sido algo absoluto e inmutable”³ sino que ha dependido de la época histórica y de las culturas: más no así de persona a persona, más no así en el sentido de un total relativismo; esto es precisamente lo que se quiere señalar y esclarecer. Se abre aquí entonces un problema crucial: ¿cómo se plantea la existencia de un cierto nivel de objetividad en lo relacionado a la percepción estética si se reconoce que la comprensión y valoración estética dependen de la época histórica y de las culturas?, ¿en qué sentido entonces se habla de “objetividad”?; ello será pues objeto de estudio de la presente tesis.

² Beuchot, Mauricio. *Estética y hermenéutica analógica*, México: UNAM, Inédito.

³ Umberto Eco enuncia esta idea concluyente de la actual teoría estética como base, en su caso, para estudiar las diferencias que ha habido en la concepción de la belleza a lo largo precisamente de la historia; lo cual no le impide dejar abierto su análisis a encontrar la unidad que subyace a estas diferencias. (Eco, Umberto. *Historia de la Belleza*. Impreso en China: Ed. Debolsillo, 2010).

Cómo se genera la objetividad en estética.

Un segundo propósito para la tesis que se desprende del anterior planteado es el de saber cómo se genera esa objetividad en estética a la que aquí se ha hecho alusión: ¿cómo es que una experiencia perceptiva –individual, subjetiva- puede llegar a hacerse objetiva? Esta es pues la pregunta que conduce al estudio de la dinámica que se desata a partir de la percepción estética, en donde las valoraciones e interpretaciones son llevadas (exteriorizadas) al nivel de lo social; en esto, la noción de sistema será fundamental para explicar el funcionamiento y organización de las percepciones estéticas dadas.

El estudio de la dinámica de la percepción estética en el nivel de lo social será lo que permitirá obtener una mayor capacidad en el control y manejo de la condición estética y los efectos que se producen en términos precisamente de interpretaciones y valoraciones; lo cual es lo que permite la pretensión de una mayor asertividad en el manejo de la condición estética: el conocimiento del funcionamiento permite prever mejor el comportamiento de la condición estética de las obras de arquitectura propuestas.

Aclaración sobre el estudio de la condición estética de la arquitectura.

Con el planteamiento de abordar en esta tesis la condición estética de la arquitectura no se pretende en absoluto, ni el restar importancia a los demás aspectos ya mencionados con los cuales se conforma la arquitectura (es decir, privilegiar lo estético o lo artístico de la arquitectura), ni mucho menos el suponer que la especificidad de la estética de la arquitectura pueda concebirse en forma independiente a ellos: todo lo contrario, en esta tesis se reconoce que la arquitectura es una totalidad integrada a partir de la cual, únicamente, obtienen sentido y función cada una de sus diversas partes o condiciones, entre ellas su condición estética misma. Esto es algo que desde el campo de la teoría de la arquitectura ha sido señalado con gran énfasis por parte de R. Vargas Salguero, quien se ha apoyado en la *Lógica* de Hegel –cuando habla de que las “cosas” son la “relación mutua de las materias con las cuales consiste”–⁴ para hacer ver que la arquitectura (la cosa u objeto) es la convergencia, corporización y concreción de una pléyade de relaciones: las propiedades de una cosa u objeto no son otras que la manera en como están interrelacionados sus partes, las cuales se conjuntan para producir algo concreto y específico, de aquí que no se pueda conocer algo al margen de la relación entre “las materias con las cuales consiste”. De esto se entiende el que no sea posible conocer la estética de la arquitectura al margen de las demás materias o partes con las cuales se conforma toda la arquitectura (tales como el uso o la construcción).

Esto es algo que en la actualidad se explica también desde el enfoque planteado por el pensamiento sistémico: las propiedades esenciales de un sistema (como el de la arquitectura) “son propiedades del todo, que no poseen las partes sino que surgen de las interacciones y de las relaciones entre las partes”, de tal manera que entonces las propiedades de las partes sólo pueden entenderse a partir de la organización del todo.⁵ Sin embargo, se ha hecho ver también que las propias partes son a su vez el resultado de la interacción de sus propios componentes,

⁴ Hegel, G.W.F., *Lógica*, “disolución de la cosa”. (Citado por: Vargas Salguero, Ramón. *Conceptos fundamentales de la practica arquitectónica*, México: IPN, 2001. p.57).

⁵ González Ochoa, César. *El significado del diseño y la construcción del entorno*. México: Designio, 2007. pp.196-197

razón por la cual pueden ser abordadas también como resultado de sus propias interacciones; lo cual querría decir para el caso de la arquitectura, que aun cuando su condición estética es parte indisociable de la arquitectura como un todo, ésta es susceptible de ser estudiada como un específico resultado de la interacción de propias y específicas partes o componentes: he aquí la posibilidad y validez de estudiar la estética de la arquitectura como tal, aunque sin desconocer que ella misma esta intervinculada con los demás factores de la arquitectura entendida como un todo –en la cual se pone en funcionamiento-. El pensamiento sistémico explica que a esto se debe la habilidad para desplazar la atención entre los niveles: en todo el mundo viviente encontramos sistemas dentro de otros sistemas; en cada nivel el todo observado (un sistema) exhibe propiedades que no existen en los niveles inferiores (subsistemas que son en si mismos sistemas también); “las propiedades sistémicas de un nivel particular se llaman propiedades emergentes, puesto que emergen de ese nivel particular”.⁶ Esto mismo se puede explicar en los términos ya mencionados de Hegel: las relaciones que se establecen entre las diferentes partes o condiciones de la arquitectura existen precisamente en función de sus diferencias específicas.⁷

Cuál sería esa diferencia específica de la que se trata en la condición o cualidad “estética” de algo (de la arquitectura, en el caso presente); ello será precisamente objeto de estudio de la presente tesis puesto que definir la especificidad de la condición o cualidad “estética” es necesario para los fines subsecuentes en relación al reconocimiento de la objetividad que pueda haber en ello y al manejo o dinámica a que se da origen. Por lo pronto cabe decir que en la condición o cualidad estética de lo que se trata es de una función comunicativa que se realiza a través de una percepción no habitual de las formas (N. Luhmann), una percepción que surge del ‘descubrimiento’ (retirar ‘la cubierta del hábito de percepción’) en la apreciación o valorización de la forma como foco de prendamiento y deleite que trasciende de la significación a lo significativo (K. Mandoki).

A. Vázquez Sánchez⁸ habla de que el campo de la *Estética* se refiere a esa percepción que despierta un interés propio, específico, independiente de otros intereses; aunque sin embargo reconoce y explica que no hay muros infranqueables, como lo pensaba Kant (“satisfacción desinteresada”, “finalidad sin fin”), sino que se puede pasar de un interés estético a otro extra-estético, y al revés. No obstante, como se verá en el desarrollo de esta tesis, es en lo específicamente estético donde se traducen y se transforma (adquieren vida estética) la participación de otros intereses.⁹ Umberto Eco menciona un ejemplo que puede ser de utilidad para dar a entender la diferenciación específica de lo estético con respecto de otros valores, intereses o situaciones a los que se pudiera vincular: “El sediento que cuando encuentra una fuente se precipita a beber no contempla su belleza. Podrá hacerlo mas tarde, una vez que ha aplacado su deseo. De ahí que el sentimiento de la belleza difiera del deseo.”¹⁰

Es por lo anterior mencionado que el habitual problema dado al campo de la axiología en relación a la subjetividad u objetividad de los valores es tema que la tesis abordará, más no como problema

⁶ Capra, Fritjof. *The web of life*, Nueva York: Bantam Doubleday, 1996. (Citado por: González Ochoa, César. Op. cit. pp.199-200)

⁷ Hegel, G.W.F. Op. cit. p.54.

⁸ Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*. México: Ed. De bolsillo, 2007. p.131-137. (original, 1992).

⁹ Cap.2 de esta tesis: Teoría estética sociológica de N. Luhmann.

¹⁰ Eco, Umberto. Op.cit. p.10.

meramente axiológico, sino estético: puesto que lo estético no es sólo un problema de valoración (belleza) sino también y sobre todo un problema de comunicación.¹¹

Ahora bien, habría aquí que reconocer que en la actualidad la arquitectura ha insistido en su capacidad estética en demérito de sus otras funciones, puesto que lo que se busca es sobresalir y causar un impacto inmediato, un impacto meramente visual; más según ya se ha señalado, ese no es el problema aquí planteado, puesto que en esta tesis se parte de reconocer que la estética es una entre otras condiciones que en la arquitectura coexisten y coadyuvan para atender las necesidades y aspiraciones del hombre en relación a la habitabilidad. *Less Aesthetics, More Ethics* es el lema que propuso Massimiliano Fuksas para la 7ª Muestra Internacional de Arquitectura de la Bial de Venecia en el año 2000, en el cual se denuncia precisamente la preeminencia del aspecto estético de la arquitectura en descuido de sus otras responsabilidades y fines. Sin embargo, habría que ver que el hecho de que se atiende una cosa no impide que se desatienda la otra, lo cual es premisa fundamental para profundizar sobre la estética de la arquitectura sin que ello implique el relego de sus demás funciones. De hecho, la posibilidad de reconocer y trabajar lo estético de la arquitectura con algún grado de objetividad es precisamente lo que permitirá enfrentar aquellas tendencias estéticas/artísticas que rehúyen la comunicación efectiva y el juicio de valor, y que desbordan, por tanto, en un despliegue y competencia de individualidades – subjetivas–: una inercia “que basa el reconocimiento en la singularidad y excepcionalidad visual como medio para conseguir la estabilidad profesional”.¹²

La paradójica desatención a la teoría estética.

El problema específico que aquí se plantea en relación al entendido subjetivista de la estética de la arquitectura (y de toda la estética en general), es así mismo causa de la desatención por los estudios teóricos que sobre el campo de la *Estética* existen, pues si la estética de la arquitectura se concibe sólo como el resultado de la intuición individual y subjetiva, qué necesidad hay entonces de teorizar sobre la misma: tal es el predominio del empirismo en el ejercicio y comprensión de la estética de la arquitectura.¹³ Es pues paradójico que mientras la arquitectura está interesada en sobremanera en su capacidad estética no acuda ni se apoye en los conocimientos teóricos que existen en el especializado campo de estudio de la *Estética*; si bien es cierto que los contenidos en

¹¹ Risieri Frondizi se plantea desde la axiología un análisis del fundamental problema de la subjetividad u objetividad de los valores, haciendo ver, ya en ese momento (1958), que éste es un falso problema de oposición; sin embargo al referirse a lo que de objetivo hay en la valoración estética específicamente, señala que ello radica en las cualidades objetivas del objeto depositario del valor, serian aquellas tales como la luz, el tamaño, color, posición. Sin embargo, desde esta tesis se hace la observación de que todas estas cualidades hacen referencia a una descripción de las características físicas del objeto y no a aquello en lo que radica propiamente la valoración estética: ¿porqué esas cualidades físicas son ocasión de un valor determinado? Este es pues el verdadero problema de la objetividad para el específico campo de lo estético que plantea esta tesis, el cual deberá por tanto ser abordado de manera más específica y especializada desde el campo de la *Estética* –y no desde el campo de una axiología en general-. (Frondizi, Risieri. *¿Qué son los valores?*, México: FCE, 2004, 18ª reimpresión, p.201. 1ª edición, 1958).

¹² Fernández-Galiano, Luis. Revista AV Monografías: No. 116, 2005 y No. 128, 2007

¹³ R. Vargas Salguero ha venido insistiendo en la necesidad de fundamentar la práctica de la arquitectura en una adecuada teoría, por el contrario del acentuado empirismo que detenta la practica profesional. (Vargas Salguero, Ramón, Ponencia: “El caso de la ‘artisticidad’ de la arquitectura y nuevos axiomas teóricos”. México: Reunión Nacional de la ASINEA, 1992).

este campo son muy bastos y difíciles en su manejo y lectura debido a su alto grado de conceptualización, ello no debería ser impedimento para obtener de aquí un mayor sustento teórico para el propio campo de la estética de la arquitectura. Es pues necesario acercarse a los estudios teóricos sobre *Estética* a pesar, y por ello mismo, de la bastedad y la dificultad con que se presentan de principio: la percepción y comunicación estética es un fenómeno complejo, más no por ello inabarcable o incomprensible.

La historia demuestra que las teorizaciones dadas en el campo general de la *Estética* han sido de vital utilidad para la conformación y desarrollo de la estética de la arquitectura, y sobre ello hay ya importantes –aunque pocos– estudios que exponen esta influencia y vinculación (se puede citar aquí el reciente trabajo de R. Masiero¹⁴ en relación a la estética de la arquitectura). Sin embargo, el objeto de la tesis, más que una descripción y análisis de la evolución de estas influencias, está puesto en encontrar una fundamentación teórica para el tipo de conocimiento que es posible en la estética (y por ende, en la estética de la arquitectura, según se ha planteado), para lo cual es que se plantea acudir a aquellas teorías estéticas que en la actualidad ofrezcan una fundamentación teórica y conceptual en relación a este problema.

Cabe aquí señalar finalmente que el campo de la *Estética* es un campo de estudio fundamentalmente teórico que tiene sus orígenes en la reflexión sobre lo bello y sobre el arte, aunque no es sino hasta el momento en que se debate sobre el papel de la razón y el sentimiento en que la *Estética* nace de la filosofía como campo de estudio específico: A. Baumgarten concibe la *Estética* como una teoría del saber sensible que se plantea como distinto del saber racional (superior), que es objeto de la *lógica*, y de la teoría de las acciones de la voluntad, que es el objeto de la *ética*.¹⁵ Habría que referir que aunque el término de *estética* se asume a partir de Baumgarten no así su definición como “ciencia de lo bello”: Kant refutará que no es posible ninguna ciencia de lo bello ya que quien establece el juicio de gusto es el sujeto.¹⁶

Desarrollo de la tesis.

Tanto para los propósitos de la tesis en relación a la fundamentación sobre la posibilidad de objetividad en estética como para el estudio de cómo se genera y se procesa dicha objetividad, se plantea desarrollar la tesis sobre la base del estudio y análisis de dos teorías estéticas que se presentan como fundamentales en relación dichos propósitos: la teoría estética hermenéutica de H. G. Gadamer, que define las bases para la pretensión de verdad y conocimiento en relación a la estética y a las ciencias sociales en general (a diferencia de las pretensiones de verdad en el ámbito de las ciencias naturales), y la teoría estética sociológica de Niklas Luhmann, que explica la manera en como se genera el tipo específico de comunicación que se da mediante la percepción estética. Una segunda parte de esta tesis constará de un estudio y análisis de otras vertientes teóricas que ofrecen complementarias explicaciones en relación a los propósitos ya mencionados: en esta parte destacan los estudios sobre la dinámica de la cultura (la comunicación estética como producto cultural) y los estudios sobre el funcionamiento del cerebro en relación a la percepción estética y el entendimiento.

¹⁴ Masiero, Roberto. *Estética de la arquitectura*. Madrid: Ed. A. Machado Libros, 2003.

¹⁵ Sánchez Vázquez, Adolfo. Op. cit. p.26.

¹⁶ Actualmente el campo de estudio de la estética se ha visto complementado desde otras vertientes y campos de estudio: antropología, sociología, neurobiología, semiología, etc.

Cabe mencionar que la selección de estas teorías estéticas es el resultado de un amplio trabajo de investigación sobre el vasto campo de estudios teóricos existentes en el campo de la *Estética*.¹⁷ Debido a la necesidad de profundizar en estas dos teorías, aunque también a lo profuso y complejo de sus contenidos, esta tesis presenta su desarrollo en base a la exposición detallada de las mismas, en un trabajo de análisis y síntesis que se presenta como algo más que un mero resumen puesto que las teorías son tratadas en relación a los propios propósitos de la tesis. Es importante también mencionar que en el proceso de estudio y análisis de las teorías estéticas propuestas no debe esperarse una alusión explícita en relación a la estética de la arquitectura puesto que, como ya se ha planteado, el estudio de la teoría estética, en el nivel de fundamentación y explicación aquí pretendida, abarca todo lo que concierne a la experiencia estética como tal y no sólo a un específico ámbito de manifestación como lo pudiera ser el campo del “arte” o el más específico todavía campo de la estética de la arquitectura: es planteamiento de esta tesis pues, la necesidad de recurrir al campo de los estudios teóricos sobre *Estética* puesto que la problemática de la estética de la arquitectura que aquí se ha planteado se resuelve desde el nivel de lo general que se trata en el campo de la teoría. Cabe aclarar que el concepto de estética que se plantea y se aborda en la tesis por supuesto que es más amplio que el de sólo el “arte”; sin embargo y aunque las propias teorías estéticas aquí propuestas centran su estudio en ocasión al específico caso del “arte”, ello no es impedimento para encontrar las explicaciones y conocimientos perseguidos para el campo más amplio y general de la estética (que abarca todo campo donde participa o se maneja la percepción estética y la comunicación a que da origen), porque, como se verá, en la explicación de la especificidad del arte está la explicación de la especificidad de la percepción estética, y en la explicación de su funcionamiento se puede deducir el funcionamiento de un sistema más amplio y general de la estética que el de sólo el “arte” en su sentido moderno e “institucionalizado” (que, precisamente, a veces realiza su proceso de “selección” en forma arbitraria o debido a otros fines). Además, habría que ver que el propio concepto de “arte” no es un producto fijo sino que por ser consecuencia de toda una evolución a través de la cual ha llegado a especializarse en lo que se puede comunicar por medio de sus formas, la propia definición de lo que es el “arte” está pues en juego constante; tanto es así que, en su actual estado “contemporáneo”, la noción de “arte” se ha ampliado a todos aquellos campos de manifestación cultural que puedan ser ocasión de una experiencia estética, hasta el grado de evaporar sus propios límites para “impregnar” y abarcar prácticamente todos los ámbitos de la vida.¹⁸ En este sentido es que se concibe la estética de la arquitectura, no sólo como un determinado “género” de manifestación, el denominado tradicionalmente como “artístico”, sino en el sentido más amplio de una cualidad o condición estética que estaría presente siempre que se produce en alguien una percepción estética, una percepción no habitual que se centra más en la cualidades, atributos y efectos de la forma perceptible de la arquitectura.

En la *primera parte* de la tesis se ha planteado comenzar por el estudio y análisis de la teoría estética hermenéutica, primeramente por ser ésta la teoría que de alguna manera ha culminado los estudios sobre estética en su inicial vertiente filosófica, pero también y sobre todo, por ser ésta precisamente la teoría que ha culminado todo este camino en el que se ha reconocido la necesaria

¹⁷ Que implica, una amplia indagación sobre diversas teorías, autores, y textos relacionados con el tema, la participación en 5 cursos sobre *Estética* con el profesor D. Chemin M.; e incluso, una análisis y selección de diversos autores y textos sugeridos en el proceso de investigación por parte del comité tutorial de esta tesis (según se mencionara al final de esta Introducción).

¹⁸ “...El arte se volatilizó en *éter estético*, recordando que el éter fue definido por los físicos y los filósofos después de Newton como medio sutil que impregna todos los cuerpos”. (Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso*, México: FCE, 2007. p.11).

participación y aportación del sujeto que percibe en el proceso de la apreciación y valoración estética, todo este camino en el que se desenmascaran las pretensiones de objetividad científica y de absoluto. Sin embargo, el planteamiento de analizar la teoría estética hermenéutica se debe sobre todo a que esta teoría, que ha dado pie justamente al reconocimiento de la pluralidad de interpretaciones, es la misma que, en el caso específico de la teoría hermenéutica de H. G. Gadamer, argumenta la posibilidad de encontrar validez y verdad en la interpretación: he aquí lo importante de su estudio, puesto que la comprensión parcial de esta teoría ha dado pie a un equivoco generalizado que ha desembocado en el cómodo subjetivismo y relativismo. Se ha mencionado que la teoría estética de vertiente filosófica ha culminado en la teoría estética hermenéutica, pero en la actualidad la teoría estética ha sido estudiada desde otras vertientes que han cobrado desarrollos muy importantes y que han probado su aporte en relación a su complejidad, una de ellas es la teoría sociológica. Aquí se plantea estudiar la teoría sociológica que desarrolla Niklas Luhmann para explicar el arte como uno de los sistemas que se conforman al interior del sistema más general de la sociedad, de lo cual se deducirá en esta tesis una explicación para la conformación y funcionamiento de la comunicación mediante percepción estética de la arquitectura entendida también como un sistema.

La teoría sociológica de N. Luhmann basa su explicación de la sociedad sobre el concepto de comunicación: los sistemas sociales se generan fundamentalmente sobre la base de comunicaciones (no son los individuos sino las comunicaciones las unidades constituyentes y reproductoras de los sistemas sociales). Para explicar cómo se genera la comunicación en los sistemas sociales (como es el caso del sistema del arte), N. Luhmann recurre a aportes provenientes de otros campos de estudio como lo son el de la biología y el de las matemáticas, en particular los conceptos de “autopoiesis” y “clausura operativa” desarrollados por los biólogos Humberto Maturana y Francisco Varela, así como el concepto de la forma entendida como diferencia que se deriva del cálculo de las formas de G. S. Brown en el campo de las matemáticas. A partir de estos conceptos, N. Luhmann ha configurado toda una teoría que explica los sistemas sociales como sistemas autónomos que son capaces de auto-organizarse y de auto-reproducirse mediante distinciones observables que son propias de ellos y que son la base su comunicación. A pesar de que la teoría sociológica de N. Luhmann se presenta con un alto grado de abstracción (y de ahí la dificultad en su comprensión), se plantea aquí su estudio y análisis al considerarla como indispensable para obtener los fundamentos teóricos pretendidos en esta tesis tanto en relación con la objetividad en estética como en relación a su propia conformación y dinámica: cómo se genera la objetividad en estética.

En la parte final del desarrollo de esta tesis (posterior al examen de candidatura) se ha podido dar con la teoría estética desarrollada por Hans Ulrich Gumbrecht,¹⁹ la cual ofrece un importante aporte en relación a los propósitos de la tesis porque trata sobre aquellos efectos de la percepción estética que son producidos por la propia “presencia” de las cosas y que no tienen que ver necesariamente con los efectos de significado que asimismo se producen (o acompañan) en la percepción estética: “los objetos de la experiencia estética (...) están caracterizados por una oscilación entre efectos de presencia, y efectos de significado”.

Esta importante distinción que se hace entre los efectos de presencia y los efectos de significado – pues son éstos últimos los que primordialmente se abordan en esta tesis– no obstruye en nada las principales tesis que resultan de la investigación aquí desarrollada, puesto que cuando se señala que la percepción estética es procesada en el nivel de lo social (explicado como sistema) para

¹⁹ Gumbrecht, Hans Ulrich. *Producción de presencia: Lo que el significado no puede transmitir*, México: Ed. Universidad Iberoamericana, 2005.

generar un tipo de objetividad, esto mismo se aplica también a los efectos que la mera presencia producen en la percepción estética. El propio H. U. Gumbrecht señala que se necesitan de signos-conceptos para describir y analizar la dimensión de significado, pero también, se necesitan para la dimensión de presencia en la experiencia estética; aunque sin embargo observa que no debe sorprender que "...las herramientas conceptuales con las que tratamos de analizar las trazas de (...) presencia, en su entorno cargadas con significado, están también orientadas parcialmente al significado, parcialmente a la presencia."²⁰

Para ilustrar de inicio el planteamiento presentado en la propia tesis en relación a la especificidad de la estética de la arquitectura, cabría hablar de efectos de presencia por ejemplo cuando se despierta o se produce un cierto agrado, admiración, interés, tranquilidad, recogimiento, calidez, cobijo, relajamiento, etc.; y se podría hablar de efectos de significado cuando se producen ciertas connotaciones tales como la elegancia, sencillez, suntuosidad, seriedad, sutileza, exuberancia, audacia, firmeza, pureza, etc. En tales conceptos está precisamente la capacidad de exteriorizar y dar a entender lo percibido estéticamente, lo cual es producto de una especial tensión/oscilación entre efectos de presencia y efectos de significado.

Un dato importante que confirma la selección de las dos teorías iniciales que esta tesis plantea como fundamentales para sus propósitos, es el hecho de que el propio H. U. Gumbrecht observa que su tesis (de la oscilación entre efectos de presencia y efectos de significado) es cercana a lo que quería decir H. G. Gadamer cuando enfatiza que, además de la dimensión que puede y debe ser redimida a través de la interpretación, los poemas tienen un "volumen" –una dimensión, esto es, que demanda de nuestra voz, que pide ser "cantada"-; y que su tesis también converge con la tesis de Niklas Luhmann cuando habla de que el "sistema del arte" es el único sistema social en el cual la percepción (en el sentido fenomenológico de una relación humana con el mundo mediada por los sentidos) no es sólo una precondition de la comunicación intrínseca al sistema, sino también, junto con el significado, una parte de lo que esta comunicación lleva.²¹

En una *segunda parte* de la tesis se ha propuesto abordar aquellos estudios que permitirán obtener explicaciones teóricas complementarias en relación a sus fines. Aquí se tratarán aspectos relacionados con la construcción y funcionamiento de esa específica realidad social que se denomina como estética (cuál es su dinámica), así como, finalmente, los sustratos social y biológico que existen y conforman la propia subjetividad con la cual se percibe precisamente esa realidad estética.

En relación a la construcción y dinámica de lo estético, habrá de verse cómo es que las apreciaciones y valoraciones estéticas siguen un proceso de condensación (conformación) al interior de lo que sería una especie de sistema general de la cultura, conformada por aquellos significados que se van produciendo al interior de la misma: la noción de *semiosfera* será clave para explicar dicho funcionamiento.

Con respecto a los sustratos que están presentes en la subjetividad, se verá que lo social mismo es parte fundamental en la conformación de la subjetividad, lo cual terminaría de mostrar el equivoco que existe en el entendido de la percepción y valoración estética como un producto meramente individual. Con respecto del sustrato biológico, se analizarán las bases neurobiológicas que existen en el hombre a partir de lo cual se ha podido encontrar una relación de causa entre las funciones del cerebro humano y las de la percepción estética.

²⁰ Gumbrecht, Hans Ulrich, Op. Cit. p.115.

²¹ *Ibidem*. p.113

Cabe finalmente reiterar que la selección de las teorías aquí propuestas en relación a los propósitos de la tesis es el resultado de un amplio trabajo de investigación que se ha seguido y que no aparece como tal en el documento de esta tesis, pero que sin embargo es el que precisamente ha permitido encontrar y sustentar su propia elección. Con todo, evidentemente, este más amplio trabajo de investigación de base se ve reflejado en forma complementaria a lo largo del propio desarrollo de la tesis, aunque sólo en relación a las teorías que aquí se plantean para su estudio.

En este punto es necesario reconocer las aportaciones de los maestros miembros del Comité Tutor asignado en relación a algunas teorías y autores aquí analizados: es el caso de las teorías estéticas de P. Bourdieu, N. Luhmann y S. Zeki, así como los trabajos de R. Masiero y M. Calinescu en relación específica a la estética de la arquitectura. Cabe aquí también reconocer el apoyo que se tuvo en la labor de inmersión al vasto campo de los estudios teóricos sobre *Estética*, por parte de los 5 cursos que se impartieron en el Centro de las Artes de San Luis Potosí, a cargo del Mtro. Dominique Chemin Malapert.



Preámbulo.

1. Profundización sobre el problema.

En un estudio sobre los orígenes y desarrollo de la modernidad estética, M. Calinescu²² confirma que el campo de la estética efectivamente ha seguido una inercia en la que se rompe con los paradigmas de verdad objetiva y de absoluto, que para su caso específico se presentan como rompimiento con el paradigma de una belleza objetiva y absoluta, una belleza universalmente reconocible: “Desde que la modernidad estética bajo la apariencia de ‘romanticismo’ definió por primera vez su legitimidad histórica como reacción *contra* los supuestos básicos del clasicismo, el concepto de una belleza universalmente inteligible e intemporal ha experimentado un proceso de erosión permanente”. Boudelaire fue uno de los primeros artistas en oponer a la tradición y su noción de belleza universal la modernidad artística y una belleza de la transitoriedad en la cual el arte se vanagloria de explorar y delinear el reino de “lo que aún no es”.

Este rompimiento que lleva a cabo la modernidad estética contra la tradición y su belleza armónica va a desembocar incluso en el rompimiento contra la propia modernidad estética y su intención de lograr una belleza racional, la cual también se pretendería por eso mismo, como objetiva y universal: esta es la estética de la posmodernidad, que M. Calinescu considera como una de las etapas (una ‘cara’) de la propia modernidad.

Por el contrario de la modernidad racional y universalizante como dogma homogeneizador, en la estética posmoderna la universalidad será desplazada y desintegrada para dar lugar a una multitud de concepciones locales y diversas debido al reconocimiento de la diversidad interpretativa y valorativa: ahora todo es permitido y todo se vale también, incluso el recurrir a las formas propias

²² Calinescu, Matei. Cinco caras de la modernidad, Madrid: Tecnos, 2003. pp. 19-21, 285.

(locales) y a aquellas formas del pasado que la modernidad estética rechazó con violencia. Cabe observar que en este estado de las cosas, la misma vanguardia subversiva pierde todo sentido puesto que hay una aceptación de las cosas como son o como puedan ser: no hay nada contra lo cual rebelarse.

Hay pues en esta situación un doble juego; sí, se reconoce que todo se vale y que cualquier cosa es posible, pero entonces alguien tiene que determinar qué es lo que vale, es aquí cuando aparecen las instituciones y dicen de sí ser las autorizadas para determinar qué es lo que vale y lo que no: el mundo especializado y el “mercado” del arte y la moda (en el cual coexisten una serie de elementos como lo son la galería, el representante, el *regardeur*, el crítico, el coleccionista, el curador-organizador, las instituciones de validación, etc.). Esta situación de total apertura, en donde todo se vale y en donde no existe posibilidad de criterio objetivo sobre lo estético, es pues lo que conduce a una situación en la que cobra mayor relevancia el marco institucionalizado que otorga un reconocimiento a los productos estéticos: la experiencia estética debe venir enmarcada en fuertes rituales de institucionalización que permitan identificar y reconocer lo estético como una especie de asignación, de unción. El sociólogo Y. Michaud²³ ha señalado que éste es un problema similar al de las marcas para los perfumes; se trata de etiquetar lo impalpable. ¿Qué implicaciones tiene esta problemática? M. Jimenez²⁴ observa que el público, excluido de un juego del que desconoce las reglas, “...no tarda mucho en convencerse de la existencia entre iniciados que le condena a hacer el papel de consumidor profano y dócil. Frustrado y desorientado, se deja por tanto conquistar por la corriente imperante, la de la disolución total de los criterios estéticos”, época en la que todo es posible, comprendida “cualquier cosa”;²⁵ situación ésta que desempeña en consecuencia el papel de “reforzador de la lógica del capitalismo consumista”. La muerte del absoluto y la proclama por la libertad del individuo creativo para dar sentido a las cosas (*individuo soberano*) ha pues desembocado en el “individualismo y la afirmación de una libertad que deja que cada uno juzgue y valore a su gusto”, puesto que se ha rechazado todo criterio o norma para juzgar la cualidad estética de un producto cultural.²⁶

El problema específico en la estética de la arquitectura. (Su situación actual)

La estética de la arquitectura no ha sido en nada ajena a las consideraciones teóricas y reflexivas que se han tenido en el campo de la estética y del arte y que han derivado en un pensamiento subjetivista y relativista con respecto de la apreciación y juicio estético; ello lo prueba la propia historia de la arquitectura que muestra claramente la vinculación que ha existido entre la evolución de las teorías estéticas y la propia estética de la arquitectura, más aún en el periodo en el que la arquitectura fue considerada una más de las “bellas artes” a pesar de su estado de excepción en relación a la utilidad.²⁷

Para comprender cómo se ha manifestado en la situación específica y actual de la estética de la arquitectura este modo subjetivista de entender la estética habría que comenzar precisamente

²³ Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso*. México, FCE, 2003. p.139.

²⁴ Jimenez, Marc. *¿Qué es la estética?*, Barcelona: Ed. Idea Books, 1999.

²⁵ W. Benjamín así lo habría predicho, observa M. Jimenez. (Ibíd. p.283, 288, 289).

²⁶ . Ibíd. p.283, 288, 289.

²⁷ En esta tesis se analizó en particular el trabajo de R. Masiero en relación a la estética de la arquitectura: Masiero, Roberto. *Estética de la arquitectura*, Madrid: A. Machado Libros, 2003.

por referir el rechazo que también llevó a cabo la estética de la arquitectura “posmoderna” hacia la noción de verdad y objetividad racional que propugnaba la estética moderna de la arquitectura. Para ello habría que entender a su vez, el rechazo que previamente había llevado a cabo la estética de la arquitectura moderna hacia la arquitectura altamente ornamentada que prevalecía en Europa a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, debido a la consideración del ornamento como algo parasitario y antifuncional, que simbolizaba además la búsqueda de status y de alarde: la decoración era social y moralmente censurable, intelectualmente indefendible, y estéticamente corrupta. A esta estética, la arquitectura moderna opuso su idea a favor de una belleza funcional y racionalista, una estética de pureza geométrica de las formas, una estética ascética y utópica, que pretendía ser una anticipación de la ciudad radiante y universal del futuro, símbolo de una sociedad finalmente liberada y no-jerarquizada, lo cual implicaba un rechazo hacia las diversas tradiciones arquitectónicas que supuestamente llevan connotaciones de dominio autoritario y jerarquía irracional, era una *tabula rasa* racionalista: estas son las ideas que subyacen a la modernidad desde la Bauhaus.²⁸ Esta es la forma en como la estética moderna de la arquitectura siguió a su modo los pasos de la vanguardia artística que en su momento planteó y llevó a cabo el rechazo y destrucción de la tradición, del pasado, que se consideraba debía de ser demolido y desenmascarado. U. Eco al referirse a la vanguardia artística dice de ésta que desfigura el pasado: “(...) destruye la figura, la cancela, llega a lo abstracto, a lo informal, al lienzo en blanco, al lienzo desgarrado, al lienzo chamuscado. En arquitectura y las artes visuales, será el panel, el edificio como estela, puro paralelepípedo, arte *mínimal*”.²⁹

A esta forma de objetividad racional, y por tanto universal, vertida en una estética funcionalista y de pureza geométrica (abstracción) que desechaba el adorno por considerarlo innecesario racionalmente hablando y por considerarlo como preservación de una tradición y pasado que impedían el progreso (así mismo racional), la estética de la arquitectura posmoderna opuso su rechazo a la racionalidad pura vertida en la geometrización desnuda de la arquitectura; Ch. Jencks dice de la arquitectura moderna que con el tiempo ésta reveló un problema: “la nueva creación, a pesar de ser imaginativa, era simplificada en exceso y carecía de la complejidad de la vida y de la continuidad con el pasado”.³⁰ La reacción postmoderna contra esta austera búsqueda de la pureza y abstracción racional dio lugar a complicadas y variadas formas que evidenciaban la idea del eslogan de R. Venturi de “menos es un aburrimiento” como respuesta al eslogan modernista de Mies van der Rohe de “menos es más”.

Es debido a tales consideraciones que la estética posmoderna se plantea la arquitectura como un espacio “dialógico” de comprensión y autocomprensión que es muestra de una actitud más interpretativa y flexible, más hermenéutica, sobre todo –en una primera etapa– con respecto del pasado. Habría que señalar de esta etapa, la confluencia que tuvo la teoría semiológica en relación al reconocimiento y búsqueda de lo simbólico en la arquitectura, lo cual condujo a una revaloración y reinterpretación de aquellos elementos del pasado con los cuales se había generado una cierta significación; sin embargo, lo que esta teoría de base estructuralista planteaba de fondo era el presupuesto de que toda actividad humana se caracteriza por el uso del lenguaje, con lo cual se tomaba el relevo al existencialismo y la fenomenología de la década anterior que ponían el énfasis en los mecanismos de comportamiento y percepción. Aquí se puede citar a Christian Norberg-Schulz, quien integra el concepto estructuralista de significado para

²⁸ Calinescu, Matei. Op. Cit. pp.274-275.

²⁹ Eco, Umberto. *Postscript to “The Name of the Rose”*, N. York: Harcourt Brace Jovanovich, 1984. (Citado por: Calinescu, Matei. *Ibidem*. p.270).

³⁰ Jencks, Charles. *Current Architecture*, Londres: Academy Editions, 1982. (Citado por: Calinescu, Matei. *Ibidem*, p.275).

explicar los diversos periodos históricos de la arquitectura así como para reconocer la identidad que aporta la arquitectura (*Intenciones en arquitectura*); a Robert Venturi, quien concibe a la arquitectura como un lenguaje comunicativo (*Complejidad y contradicción en arquitectura*); o bien al propio Charles Jencks (*El lenguaje de la arquitectura posmoderna*), quien de una forma un tanto simplificada trata de establecer programas iconográficos basados en el conocimiento de los códigos formales tradicionales para explicar las intenciones simbólicas de la arquitectura y su capacidad evocadora.³¹ Humberto Eco dice de la arquitectura que aunque esta parezca servir más a la función que a la comunicación, en realidad “normalmente disfrutamos la arquitectura como un hecho comunicativo” razón por la cual puede ser analizada con el mismo criterios que se analiza un sistema de signos, entendidos éstos como “vehículos significativos que promueven comportamientos”.³²

Así pues y ante la imposibilidad de una estética racional y objetiva, una estética universal, se abren las puertas a la multiplicidad de formas como reacción contra la pureza y racionalidad objetiva de la estética moderna, primero en ocasión a las formas del pasado, luego en ocasión a la influencia del pensamiento posestructuralista que plantea nuevas interpretaciones científicas basadas en la concepción de un universo en desequilibrio para generar una estética de la arquitectura expresadas en geometrías fractales (irregularidad). Esta nueva posición teórica y metodológica acepta y promueve la discontinuidad y fragmentación de las interpretaciones así como la transformación y la diferencia, puesto que se ha renunciado a las pretensiones científicas de neutralidad y objetividad y a la voluntad de un conocimiento universal (todavía manifiesto en el pensamiento estructuralista). El post-estructuralismo se ve manifiesto en la arquitectura en la pérdida de fe en las únicas interpretaciones (como la moderna), en la condición de una perpetua puesta en crisis (el reconocimiento del caos y del azar) y en las dudas de la capacidad de la lingüística para explicar la arquitectura.³³ Esta es pues la actual condición de la estética de la arquitectura en la cual todo tiene cabida y todo es posible, condición por tanto para una total libertad para el desarrollo de las individualidades que al fin y al cabo no serán juzgadas puesto que no existe criterio objetivo de validación: cada quien es libre de manifestarse según considere, libre de proveer sentido a las cosas.

En este estado de cosas, la estética de la arquitectura es pues carrera y confrontación de individualidades que rechazan la posibilidad de criterios objetivos de juicio y valor, lo cual es una situación que se presenta propicia para el actual modelo de mercado en el que todo tiene cabida, en el que todo puede ser ofertado sin restricción alguna: un mercado estético de individualidades y subjetividades. Así lo considera G. Silvestri,³⁴ quien hace referencia a un estudio realizado por el arquitecto español Alejandro Zaera Polo para la revista *Croquis* en 1999 en el que se analiza el panorama contemporáneo de la arquitectura mediante un análisis cartográfico que se basa en “un modelo de mercado” que se ofrecía como abierto y se proponía no para hallar verdades, sino “oportunidades”: celebración del mercado que implica la inmersión, sin ironías, en el *continuum* del presente. G. Silvestri observa que con esta renuncia a los “dogmas” europeos –morales y estéticos- se regresa a la seducción americana que ama la caída de toda autoridad. De manera

³¹ Montaner, Josep María. *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

³² Eco, Umberto. Citado en Masiero, Roberto. Op. Cit. p.273

³³ Montaner, Josep María. *Ibidem*. p.90. Se menciona que los autores más representativos del pensamiento posestructuralista serían: M. Foucault, Jean-Francois Lyotard, J. Baudrillard, G. Deleuze y J. Derrida.

³⁴ Silvestri, Gabriela. “En el círculo mágico del lenguaje: la teoría de la arquitectura contemporánea”, en Sarquis, Jorge (Compilador). *Coloquio: Teoría de la Arquitectura y Teoría del Proyecto*. Buenos Aires: Ed. Nobuko, 2003. pp. 45-46

similar, J. M. Montaner³⁵ explica que ésta es la situación de un posibilismo neoliberal en donde se legitima cualquier posición y donde se considera reaccionaria “toda alternativa que no siga la lógica inapelable del mercado”, una situación en donde se enfatiza “una realidad de atomización de individualidades”, lo cual es la razón que ha llevado al arquitecto a transformar su taller en una empresa con marca registrada. Luis Fernández- Galiano³⁶, editor en jefe de la revista *Arquitectura Viva*, confirma también esta inercia con sus constantes señalamientos acerca de que los actuales despachos de arquitectura son empujados por un sistema que basa el reconocimiento en la singularidad y excepcionalidad visual como medio para conseguir la estabilidad profesional, lo cual es “combustible de una acelerada mudanza de modas y tendencias”.

En el esfuerzo de dar a conocer y colocar en el mercado la propia individualidad, G. Silvestri observa también que ayuda en mucho el que la estética venga acompañadas de un discurso conceptual (pensamiento) que la respalde, razón por la cual –y ante la imposibilidad de llegar a un juicio objetivo sobre las cosas– tanto la teoría como la crítica arquitectónica se han ido desplazando hacia la práctica profesional y a los textos que los mismos arquitectos generan a partir de sus propios proyectos; en ello, la estética de la arquitectura ha seguido el camino ya trazado por el arte conceptual en donde cobra (mayor) importancia el trabajo intelectual que hay tras la estética misma de la obra. Sin embargo, habría que reconocer que en tal situación lo que sucede es que la arquitectura y el arte ya no comunican nada si no van acompañadas por claves para ser interpretadas, sus productos no son elocuentes por si mismos: “lo visual-artístico ha perdido la capacidad de *hablar* con su sola presencia”, con su sola estética. En similar situación al mundo del arte, cobra fuerza el discurso construido por el propio autor, que “cierra” los significados (puesto que hay que leer lo que “se debe” entender).³⁷

Cabría finalmente volver a señalar que la problemática planteada por esta tesis presenta un doble juego: por un lado se acepta que todas las manifestaciones estéticas son posibles, que no hay una mejor que la otra, y que todas pueden ofrecerse en el “mercado” de individualidades, pero, por otro lado y a fin de cuentas, no a cualquier manifestación estética se le otorga un reconocimiento sino sólo a aquella que la instancia auto-investida como la “conocedora” se lo asigne; para ello ayuda –como siempre– el “pedigrí”, es decir, una “reconocida” plataforma de lanzamiento (por ejemplo, en el caso de la arquitectura, ser egresado de una universidad de prestigio). Es aquí donde se presenta, paradójicamente, un dogmatismo que resulta de la posibilidad de “ser investidos” por el “*arquitectural world*” en similar situación a la del “*art world*”. Ya se ha hecho mención aquí del señalamiento que hace Y. Michaud³⁸ en relación a este hecho como a una especie de ritual que permite enmarcar aquellas experiencias estéticas elegidas para que se puedan identificar y reconocer por sobre las demás, lo cual sería un problema “similar al problema de las marcas para los perfumes, los *looks* y todo lo que es ‘tendencia’; se trata de etiquetar lo impalpable, “...no es fácil, tampoco imposible, y con mucho sentido de la comunicación, muchas imágenes y todo el arte de los envases”, se logra.

³⁵ Montaner, Josep María. Op. Cit., pp. 93-95.

³⁶ Fernández-Galiano, Luis. Revista AV Monografías: No. 116, 2005 y No. 128, 2007

³⁷ Silvestri, Gabriela. Op. Cit. p.49-50. Ver también señalamiento teórico de H. U. Gumbrecht en relación a la teoría hermenéutica (Gumbrecht, Hans Ulrich, *Producción de presencia*, México, Ed. UIA, 2005).

³⁸ Michaud, Yves. Op. Cit. p.139.

2. Orígenes de la concepción subjetivista en estética.

Se ha señalado como problema central de esta tesis el generalizado entendido subjetivista que se tiene en todo lo que se refiere a las cuestiones sobre estética, asunto sobre el cual la estética de la arquitectura no es la excepción. Es por ello que se plantea como necesario también en este preámbulo hacer un análisis que permita reconocer los orígenes de este entendido subjetivista que va a culminar precisamente en la propia teoría hermenéutica que aquí se ha planteado, paradójicamente, para fundamentar lo contrario (lo paradójico se resolverá precisamente al profundizar en la teoría estética hermenéutica de H. G. Gadamer).

Es posible mencionar un punto de partida importante para el entendido subjetivista en el ámbito de la estética en la teoría filosófica desarrollada por I. Kant, pues es quien afirma con toda claridad la irreductible subjetividad del juicio de gusto por el contrario de las pretensiones de A. Baumgarten al proponer el término de *Estética* para establecer un nuevo campo de estudio que trataría sobre el conocimiento sensible (*cognitio sensitiva*): una ciencia de lo bello. ¿Pero por qué sería contraria la afirmación de la subjetividad del juicio de gusto a la idea de que pueda existir conocimiento científico en lo sensible? Kant entiende el juicio de gusto como el producto del libre juego de las facultades cognitivas del sujeto entre las cuales estarían el entendimiento e imaginación, razón por la cual el juicio de gusto no estaría entonces referido al objeto sino exclusivamente al sujeto, a la forma en que el sujeto se representa el objeto: el que determina si algo es bello es el sujeto:

“Para distinguir si algo es bello o no, referimos la representación no por el entendimiento al objeto de conocimiento, sino por la imaginación (quizás en vinculación con el entendimiento) al sujeto y a su sentimiento de placer o dolor. Por ello, el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento, y consecuentemente no es lógico sino estético, y por este último se entiende aquel cuya base determinante no pueda ser *más que subjetiva*.”³⁹

Así pues el juicio de gusto no sería un juicio de conocimiento porque en éste la imaginación no se encuentra subordinada al entendimiento sino en libre juego, lo cual no sucede en el juicio de conocimiento en donde el entendimiento ordena las representaciones dadas por la sensibilidad según ciertas reglas y principios *a priori* (ya configurados): en el juicio de gusto “el entendimiento esta al servicio de la imaginación, y no viceversa”. La consecuencia es entonces que el juicio de

³⁹ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*. (Citado por: Valerio, Ma. Antonia, *El arte develado*, México: Ed. Herder, 2005. p.26).

gusto no construye objetos de conocimiento, no es un juicio lógico, sino estético, regido y regulado por la sensibilidad: así la base que determina el juicio de gusto no puede ser objetiva sino solamente subjetiva. Con esto lo que se quiere decir es que lo que se juzga no es el objeto sino las facultades de representación del sujeto, ya que a partir de éstas se da el sentimiento de placer o displacer que es constitutivo del juicio de gusto. El placer de la belleza se encuentra en libre juego en las facultades cognitivas del sujeto (entendimiento e imaginación) porque ningún concepto las limita: lo bello es sin concepto. Por lo tanto, lo que es comunicable del juicio del gusto no es un juicio sobre el estado del objeto sino el modo en como el sujeto se representa al objeto: lo que el sujeto siente respecto del objeto.

Esta es la base que desarrolla Kant y que lo lleva a afirmar la autonomía de lo estético respecto del concepto teórico-científico, pero también con respecto de cualquier otro interés (*satisfacción desinteresada*): “el movimiento estético de la satisfacción sólo entra en juego sin una comprensión mediante conceptos, es decir, sin que sea visto o entendido *como algo* (es decir que sólo gusta: no tiene concepto ni significado). Este es el concepto de belleza *libre* (de conceptos y significados) que será luego base para el despliegue de la autonomía del “arte moderno” (aunque ésta no era tanto la pretensión de Kant con respecto a la finalidad del arte, pues para Kant este subjetivismo se refiere a la experiencia estética más no así con respecto al arte).

Así pues, la consecuencia de ésta concepción teórica será por tanto que se rompa con cualquier posibilidad de legislación objetiva de lo bello y se abran las puertas al subjetivismo, el cual, medio siglo después, será trasladado al campo del arte por la crítica romántica e idealista sobre Kant (Baudelaire): entonces, el sujeto podrá argüir que aquello que él siente como bello es bello.⁴⁰

G. W. F. Hegel va a ubicar la comprensión del arte (y en consecuencia la comprensión estética en general: pues sólo en el arte existe lo bello, ya que lo bello proviene del espíritu) en relación al desarrollo de la historia, como el marco de una totalidad que está en desarrollo y que se confronta y se construye sistemáticamente en las manifestaciones particulares y concretas de la idea, entre las cuales está de manera especial el arte.

Hegel no se quedará en la particularidad de la experiencia individual en el arte, subjetiva, sino que va a entender el arte como una imagen de la verdad: representación sensible y concreta de la idea. Esto quiere decir que en la experiencia de lo bello en el arte coexiste tanto el ideal (la verdad, lo universal) como la particularidad de su manifestación en algo concreto y sensible; por lo tanto, la particularidad de la obra de arte nos remite al ideal, a la verdad: “...el arte crea intencionadamente imágenes, apariencias destinadas a representar ideas, a mostrarnos la verdad bajo formas sensibles”.⁴¹

Así entonces, coexisten en el arte dos dimensiones que se presentan en principio como opuestas y contrarias: una general y universal que es la parte de verdad que está presente en la obra de arte (que proviene del espíritu), y una particular y concreta que es la propia obra de arte (manifestación sensible). Del encuentro de estas dos dimensiones surge y se va construyendo, por así decirlo, la propia verdad, en un proceso que apunta hacia el desarrollo del ideal a través de la historia: ésta es la razón por la cual el espíritu no podrá ser entendido como algo fijo e inmutable sino dinámico (por el contrario de Platón), lo cual es base para la concepción dialéctica que da origen al reconocimiento de la historicidad de la realidad y los fenómenos sociales, entre los cuales se encuentra precisamente el arte como manifestación sensible y concreta de la idea. Lo explica Hegel:

⁴⁰ Ver: Argullol, Rafael: “El arte después de la ‘muerte del arte’”, Introducción a: Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós, 1991.

⁴¹ Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la estética*, Introducción, Madrid: Ed. Mestas, 2003, p.33.

“Este principio, en su determinación mas general, consiste en que la belleza artística se reconoce como uno de los medios por los cuales esta oposición y esta contradicción, entre el espíritu considerado en su existencia abstracta y absoluta, y la naturaleza, constituyendo el mundo de los sentidos y de la consciencia, desaparece y es reducida a la unidad”.⁴²

La concepción dialéctica obedece también, desde otro sentido, al interés de Hegel en las transformaciones de la naturaleza y la sociedad, ya que encuentra que la transformación constante de las cosas sucede por un principio de contradicción en el cual se da la lucha y la unidad de los contrarios. Hegel pensaba que la evolución de la Idea se produce a través precisamente de un proceso dialéctico en el cual un concepto se enfrenta a su opuesto, y como resultado de este conflicto se alza un tercer concepto llamado síntesis: la síntesis se encuentra más cargada de verdad que los dos anteriores opuestos. El concepto surgido de esta síntesis igualmente se confrontará con su opuesto y así, sucesivamente, la idea irá evolucionando hacia el Ideal, hacia el absoluto.

Así pues, en la dialéctica hegeliana se considera que la lucha entre los elementos opuestos o contradictorios es la fuerza que promueve el cambio progresivo y el desarrollo evolutivo de la historia. La dialéctica de Hegel será el sistema lógico que permite precisamente concebir el mundo en acción y aun los conceptos mismos como conceptos, por así decirlo, activos. De esta concepción se desprende por tanto el que la obra de arte sea entendida como concreción que es producto de su tiempo: “cada obra de arte pertenece a *su tiempo*, a *su gente*, a su entorno y depende de particulares ideas y fines históricos”.⁴³

En consecuencia de esta concepción dialéctica, Hegel consideraba que la mera condición de subjetividad en el arte de su tiempo significaba precisamente la “muerte del arte”, puesto que se deja de lado la búsqueda de la verdad: precisamente en el momento en que la autonomía da paso a la condición del arte moderno. Consideraba además que el propio arte es un medio que, en la búsqueda de la verdad y del espíritu, sería superado por la filosofía, la cual no requiere de mediaciones sensibles.

La concepción de Hegel apunta a una superación del subjetivismo al reconocer que existe en lo estético del arte una relación con la generalidad de la historia como sistema que va en busca de la verdad, abriendo el horizonte para un mundo que debe entenderse así mismo como histórico. Pero el problema central que derivará a partir de esta concepción será ahora la dependencia de la verdad en relación a su tiempo y contexto histórico, lo cual anularía en sí mismo el concepto de verdad: pues habría muchas y posiblemente contradictorias. Para superar este problema, el planteamiento idealista del historicismo consistía en la apelación a una autoridad supratemporal, el Espíritu absoluto, que legitimaría la validez de normas que han de ser ahistóricas, absolutas; pero a falta del reconocimiento de tal Espíritu, persiste el problema ya descrito.⁴⁴

⁴² Hegel, G. W. F. Op.cit. p.58.

⁴³ Hegel, G. W. F. *Principios de estética*, Madrid, Akal, 1989, p.16. (Citado por: Masiero, Roberto. *Estética de la arquitectura*, Madrid: A. Machado Libros, 2003, p. 174).

⁴⁴ Fuentes bibliográficas:

Xirau, Ramón. “Poesía y conocimiento”, y Rojas, Sergio. “Sociología del arte”. En: Xirau, Ramón y Sobrevilla, David, *Estética*, Madrid: Trota, 2003.

Jimenez, Marc. *¿Qué es la estética?*, Barcelona: Idea Books, 1999.

Grondin, Jean. *Introducción a la Hermenéutica filosófica*, Barcelona: Herder, 1999.

Wikipedia: <http://es.wikipedia.org/wiki/Dial%C3%A9ctica>

Otro esquema de pensamiento que será crucial para conformar el entendido que se tiene actualmente en el campo de la estética es el desarrollado por F. Nietzsche, puesto que es quien hará ver el carácter fundamentalmente interpretativo de nuestra experiencia en el mundo. Nietzsche considera que toda representación que se hace de la realidad es representación que se hace un sujeto: no se puede alcanzar un conocimiento del mundo tal y como éste pueda ser, por lo que el conocimiento objetivo es un absurdo. Es imposible el conocimiento de la realidad en sí misma, pues toda creencia, toda teoría del mundo, depende de la persona que la ha creado, de su interpretación; razón por la cual no es posible un “criterio de verdad” libre de elementos subjetivos: “no hay hechos, sino sólo interpretaciones”.

Los criterios y entidades tomados como objetivos y absolutos son más bien una especie de mentira utilizada como consuelo ante la dimensión trágica de la existencia, pero también como instrumento de control y sometimiento por parte de la moral, la religión y las mistificaciones ideológicas y racionales, ante la amenaza que puede llegar a ser el desarrollo del espíritu del individuo. Por lo tanto, Nietzsche considera que no es necesario simular un mundo que posea en sí mismo sus verdades propias y objetivas, puesto que los hombres creativos y fuertes tienen la capacidad de dar sentido a las cosas. El hombre no debe estar sujeto a los falsos órdenes de la civilización que imponen una opresión sobre la vida y la creatividad: el verdadero espíritu libre es el verdadero creador de sus valores, porque “sólo en la creación hay libertad”. Nietzsche va a radicalizar la concepción del individuo para proclamar una forma de individualismo en el que la subjetividad auténtica debe ser pensada como autocreación, al margen de toda norma o imposición de cualquier tipo, sea ésta religiosa, moral, o científica: el auténtico espíritu libre es el *individuo soberano*, individuo igual tan sólo a sí mismo, individuo autónomo.

Así entonces, la creación de sentido por parte del hombre se presenta como la gran “obra de arte” en donde el propio arte se presenta como “la única antifuerza superior contra toda voluntad de negar la vida”, puesto que la única realidad existente es la del mundo que se ofrece a los sentidos: el arte es la tarea suprema y auténticamente humana. En el arte radica el espíritu dionisiaco, imagen que representa la embriaguez musical y la voluntad de vivir; la religión por contra, es la “reprobación de las pasiones, el miedo a la belleza y a la sensualidad”.⁴⁵

Ahora bien y en relación al problema que se desprende de esta teoría y que se ha señalado en esta tesis como fundamental, Nietzsche plantea que el problema del “perspectivismo” y la disparidad de interpretaciones se resuelve mediante la persuasión –puesto que no es posible demostrar nada–, misma que estaría al servicio de la “voluntad de poder” que subyace a todo individuo: el arte es persuasivo en sí mismo. Vale la pena observar que en el caso de Kant, el reconocimiento de la subjetividad no significaba un peligro para la objetividad ya que todos los seres humanos estarían en principio equipados con las mismas categorías del entendimiento.

Por último y siguiendo esta misma línea de pensamiento en dirección a la interpretación, habría que mencionar como un referente obligado en la intención de dar cuenta del actual pensamiento subjetivista en el ámbito de la estética a, paradójicamente, la teoría desarrollada por H. G. Gadamer, la cual es base de la actual teoría hermenéutica. Se señala aquí desde la tesis como algo paradójico, puesto que se ha planteado comenzar su desarrollo precisamente con la teoría de Gadamer para fundamentar lo contrario, es decir, para fundamentar la posibilidad de verdad en lo

⁴⁵ Fuentes de apoyo:

Vilar, Gerard. “La producción estética”. En: Xirau, Ramón y Sobrevilla, David. Op. Cit. pp. 110-111.

Zamora, José A. “Estética y religión”. En Xirau, Ramón y Sobrevilla, David. Ibídem. p. 362.

Jlmenez, Marc. Op. Cit. p. 194.

que respecta a la comprensión e interpretación en el ámbito de las ciencias sociales y más en particular en el ámbito de la estética.

En relación a la tesis central de Gadamer, se puede decir que ésta radica en el cuestionamiento del concepto de verdad que provenía del pensamiento científico y que se trataba de aplicar al campo de las ciencias sociales (de aquí el señalamiento de paradójico en relación a los fines de la tesis). Gadamer señala que fue Heidegger el primero en abrirnos los ojos ante el hecho de que en el asunto de la comprensión (de la verdad) nos las hemos de ver con el concepto de ser, es decir, con la comprensión de sí mismo: de los propios intereses, las propias preguntas. En toda comprensión están siempre presentes nuestras determinaciones, como es el caso de nuestros prejuicios que abren y delimitan siempre nuestro horizonte de comprensión: “Quien parece estar cierto de su falta de prejuicios, en tanto que confía en la objetividad de su proceder y niega su condicionamiento histórico”, es quien cae en la ingenuidad de la fe en el método como criterio fijo y seguro para la obtención de la verdad (como criterio verificable). Por el contrario, toda comprensión se hace desde una situación histórico-efectiva determinada en la que uno se encuentra: “...se comprende de otro modo cuando se comprende siquiera” (*Verdad y método*). Es por ello que la comprensión no puede quedar fijada en conceptos o verdades definitivas, en verdades absolutas: el método no puede desplazar al alma y a sus preguntas propias desde las cuales se lleva a cabo el encuentro con lo que se quiere comprender, interpretar. En opinión de Gadamer, fue una ilusión del historicismo el pretender eliminar nuestros prejuicios con métodos seguros para conseguir algo así como una objetividad de las ciencias del espíritu, posición que procedía de la Ilustración y que era a su vez un prejuicio metodológico cientificista, posición que creía poder alcanzar la objetividad sólo por la vía de una destitución de la comprensión situacional de la subjetividad.⁴⁶

La teoría hermenéutica de H. G. Gadamer culmina aquella línea de pensamiento que surge a partir de Nietzsche y continua en Heidegger en la que queda en claro “el carácter fundamentalmente interpretativo de nuestra experiencia en el mundo”.⁴⁷ Es a partir de esta línea de pensamiento que se ha tomado conciencia de que el saber no es el reflejo de las cosas tal y como son en independencia de nosotros sino que son siempre esquematizaciones conceptuales que, por tanto, surgen de un perspectivismo histórico, cultural, e incluso individual. J. Habermas observó sobre este respecto, que la concepción actual del mundo se caracteriza precisamente porque nuestro saber se sabe a sí mismo como saber, y por eso mismo como interpretación del mundo, razón por la cual las interpretaciones de la realidad aparecen como tales, como interpretaciones. Esta es pues la línea de pensamiento que culmina en la hermenéutica y que da origen al actual pensamiento de la denominada “posmodernidad”,⁴⁸ en donde se rompe en definitiva con los

⁴⁶ Fuentes de apoyo:

Dutt, Carsten. *En conversación con Hans-Georg Gadamer*, Madrid: Ed. Tecnos, 1998.; Grondin, Jean. Op. Cit. p.162.

⁴⁷ Grondin, Jean. *Ibidem*. p. 35. Grondin observa además, que Gadamer habría recibido del pensamiento de Heidegger, sobre todo en conexión con Heidegger en su primera época, en sus lecciones tempranas, hasta hace poco inéditas, los impulsos que determinaron su camino (y no tanto en su obra *El ser y el tiempo*). Ello podría implicar, en opinión de J. Grondin, que sólo ahora se puede emprender una valoración adecuada de la filosofía hermenéutica de Heidegger y de su continuación por parte de Gadamer. (pp. 20, 28-29 y 37)

⁴⁸ La noción acerca de una época “post o anti-moderna” surge en el periodo de la posguerra en el ámbito de los poetas, artistas y críticos literarios. Esta noción se difunde en la convulsionada década de 1960 y su fervor radical que buscaba precisamente liberarse de los rígidos ordenes establecidos. Pero no es sino hasta las décadas de 1970 y 1980 cuando el posmodernismo se convirtió en términos más plausibles en el ámbito

impositivos paradigmas modernos de racionalidad objetiva y de absoluto. Sin embargo, es también y precisamente en esta situación donde se presenta el fundamental problema que esta tesis subraya: Si todo el conocimiento debe ser considerado como interpretación y ésta es a su vez considerada en dependencia de nosotros y nuestros diversos contextos históricos y culturales, ¿ello implica la legitimación de todos los puntos de vista?, ¿somos por ello, libres de ir con lo que nos parece convincente en el momento y por el deseo de persuadir y de conseguir un seguimiento receptivo?⁴⁹ Si esto fuera así, ¿cómo entonces poder diferenciar una concepción válida de otra que no lo es?, ¿cómo darse la posibilidad para el debate sustentado, para la propia investigación, para la enseñanza? Se ha mencionado que Kant mismo, con quien se empezó esta génesis del planteamiento subjetivista, no estaría de acuerdo en que el conocimiento y la verdad sean relativos al sujeto individual que percibe, puesto que consideraba que todos los sujetos comparten una estructura común, racional, que es la que permite trascender el conocimiento. Tal es pues el problema de fondo que subyace en la tesis que aquí se presenta para el caso de la estética, y sobre el cual J. Grondin ofrece una respuesta adelantada cuando aclara que, "...de la falta de una verdad absoluta no resulta que no haya verdad alguna".⁵⁰

de la crítica literaria y artística, y en especial en la crítica de la arquitectura. (Calinescu, Matei. Cinco caras de la modernidad, Madrid: Tecnos, 2003)

⁴⁹ Castro, Sixto J. *La estética y el conocimiento en la hermenéutica analógica*. México: Primero editores, 2006. pp.20-23. S. Castro observa también que este relativismo llevado al extremo nos lleva a determinados problemas morales, como por ejemplo, tener que aceptar que un esquema conceptual racista, genocida, esclavista, etc., no es objetivamente mejor ni peor que otro, por lo que nadie tiene derecho a condenar este tipo de acciones ni ningún otras basadas en estos esquemas conceptuales. Igualmente, señala S. Castro, el relativismo cognitivo encara el problema de explicar qué es lo que busca la investigación intelectual si no es la verdad objetiva. Si el horizonte cultural ha de ser determinante para la vida, ¿cómo se puede diferenciar o criticar una concepción perversa de vida frente a otra que no lo es?, se pregunta también J. Grondin. (Op. Cit. p. 33).

⁵⁰ Grondin, Jean. *Ibidem*. p. 37.

Parte I.

Teoría estética hermenéutica y teoría estética sociológica.



1. Teoría estética hermenéutica.

Porqué interesa la teoría estética hermenéutica para los fines de la tesis, sería lo primero que habría dejar en claro: interesa porque el punto de partida de la teoría hermenéutica desarrollada por H. G. Gadamer es la pregunta por la clase de verdad, por la clase de conocimiento que es posible en el campo de las ciencias sociales, dentro de las cuales está comprendida de manera especial el campo del arte y de la estética; y es ésta la misma pregunta que subyace al propósito fundamental de esta tesis en relación al reconocimiento de un cierto nivel de objetividad en la percepción de la condición o cualidad estética de la arquitectura.

Cabe reiterar que, tanto en el caso de la teoría hermenéutica como en el caso de la presente tesis, en la pregunta por la verdad para el caso del arte se resuelve la pregunta para todo el campo de la estética –incluida la estética de la arquitectura–; y más aún según lo ha tratado Gadamer, se resuelve también la pregunta por la verdad para todo el ámbito de las ciencias sociales. Es debido a estas razones que en el estudio y análisis que aquí se propone acerca de la teoría estética hermenéutica (y de las subsecuentes teorías que aquí se abordan) no será necesario hacer una referencia explícita en todo momento hacia algún género en particular del campo del arte o de la estética, como sería el caso presente de la estética de la arquitectura, sino que podrá analizarse bajo la consideración de que ello también responde a la pregunta por la estética de la arquitectura.

Hay que mencionar y reconocer que existen actualmente algunos estudios y aplicaciones de la teoría hermenéutica hacia el campo de la arquitectura y el diseño: se puede citar el caso de la tesis (actualmente ya publicada) con el título de *Una visión hermenéutica de la teoría de la arquitectura en México*, de Stefania Biondi (UNAM, 2005), así como también el trabajo del Dr. César González Ochoa sobre la interpretación en el diseño, en particular el texto: *El significado del diseño y la construcción del entorno* (México: Ed. Designio, 2007). Sin embargo, en ambos casos no se trata específicamente del tema y del campo de la estética, como tampoco sobre el punto que aquí se quiere profundizar: la verdad en estética.

Para mayor justificación sobre la necesidad de atender actualmente la teoría estética hermenéutica de Gadamer, vale aquí exponer los argumentos de Ma. Antonia González Valerio⁵¹ en relación al gran peso que ha tenido la teoría hermenéutica de Gadamer en la segunda mitad del siglo XX en relego de su propia teoría estética, la cual sin embargo, ha sido el eje fundamental en sus reflexiones sobre hermenéutica: A pesar de que la preocupación principal de Gadamer es el problema de la verdad y del método para las llamadas “ciencias del espíritu”, no se debe olvidar que el punto de partida para su trabajo es la pregunta por la verdad de la obra de arte.

Ma. A. González da cuenta de como el proyecto filosófico de Gadamer se inscribe en el camino delineado por muchas de las filosofías contemporáneas (Nietzsche, Heidegger, Escuela de Frankfurt) que ven en las artes un horizonte privilegiado de reflexión tras la llamada “crisis de la razón”, la cual surge del cuestionamiento de la categoría de “sujeto” como pilar de la filosofía moderna y de la razón iluminista. Es en este horizonte donde se inscribe la estética vista desde la perspectiva de la hermenéutica de Gadamer, en la cual la obra de arte no será ya pensada en términos del juicio de gusto de Kant que carece de cualquier “sentido cognitivo” y que hace referencia sólo al modo de representar del sujeto; antes bien, hay un acercamiento a Hegel, puesto que relaciona el arte directamente con la historia y con el ser, situándose de este modo mas allá del subjetivismo Kantiano. Pero también se distancia de Hegel, pues para Hegel las artes son susceptibles de ser abarcadas por el concepto; en este punto, la estética de Gadamer va hacia Heidegger, pues es Heidegger quien manifiesta la imposibilidad de agotar la obra de arte en el concepto, ya que debe ser entendida en relación al ser.

Ma. A. González destaca el hecho de que, particularmente con respecto a las reflexiones estéticas de Kant y Hegel, la propuesta de Gadamer “pretende resolver las aporías presentes en éstas, lo que definitivamente nos pone en camino de abrir otras maneras de pensar el arte”. El camino en el que se abrirá paso la estética de Gadamer es, antes que nada, “un radical enfrentamiento con la idea de verdad defendida por el racionalismo y por las ciencias modernas. En este sentido, la problemática que abre la discusión de Gadamer sobre la obra de arte es la pregunta por la verdad del arte, y al formular dicha pregunta intentará defender otra idea de verdad que sea susceptible de ser aplicada a la experiencia del arte, primero, y segundo, a las ‘ciencias del espíritu’”.⁵²

⁵¹ González Valerio, María Antonia. *El arte develado: consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*. México: Ed. Herder, 2005.

⁵² *Ibidem*. pp.23-24.

1.1. La estética acaba en hermenéutica.

H. G. Gadamer va a retomar las principales consideraciones teóricas que se han hecho en relación a la pregunta por el arte y lo bello para de ahí partir a su propio despliegue teórico; éstas se refieren principalmente al concepto de lo “bello” en los griegos y a la reflexión filosófica sobre lo bello y el arte en la época del racionalismo moderno, cuando surge el concepto mismo de la *estética* como campo de conocimiento (s XVIII).⁵³

H. G. Gadamer parte de la pregunta por lo bello como una primer vía para llegar a comprender lo que es el arte, puesto que lo bello ha sido ya de sí asociado al arte en la fórmula de “bellas artes”. Lo que explica primeramente es que en el concepto de lo bello todavía pervive hoy algo del viejo sentido griego de la palabra *Kalós* (lo hermoso; lo bueno, la virtud; lo provechoso), puesto que también nosotros asociamos el concepto de lo “bello”, en ciertas circunstancias, con algo que esté públicamente reconocido por el uso y la costumbre, con algo que sea digno de verse y que este destinado a ser visto.

Para abarcar todo el horizonte real del problema de lo bello, y tal vez también de lo que es el “arte”, Gadamer recuerda que para los griegos, el cosmos, el orden del cielo, representa la auténtica manifestación visible de lo bello, por contraste con la equivocidad y versatilidad de los afanes y acciones humanas. Es en este sentido que Platón describe en forma de gran mito la situación del hombre, su limitación frente a los dioses y su caída en la pesadez terrenal de la existencia corporal y sensible, en la cual sin embargo, existe una experiencia por la que puede impulsarse hasta las alturas de lo verdadero: es la experiencia del amor y de la belleza, del amor a la belleza, que se despierta a partir de la percepción espiritual de lo bello y del orden verdadero del mundo; por lo tanto, gracias a lo bello se consigue el recuerdo del mundo verdadero, el mundo divino. Bello es entonces lo que más brilla y más atrae a la visibilidad del ideal: “Eso que brilla de tal manera ante todo lo demás, que lleva en sí tal luz de verdad y rectitud, es lo que percibimos como bello en la naturaleza y en el arte, y lo que nos fuerza a afirmar que ‘eso es lo verdadero’”.⁵⁴ La enseñanza que se obtiene de esta historia, dice Gadamer, es que la belleza es una suerte de garantía de que, en medio de nuestra realidad caída y caótica, la verdad no está en una lejanía inalcanzable, sino que nos sale al encuentro: “La función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre el Ideal y lo real”.

⁵³ Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Ed. Paidós, 1991. (Original en 1977). Este es el texto más explícito en donde se desarrolla propiamente su teoría estética.

⁵⁴ *Ibidem.* p.52.

Así pues, lo que hay que entender de esta referencia que hace H. G. Gadamer sobre la concepción de lo bello en los griegos es que en lo bello existe ya una vinculación a la verdad (objeto del desarrollo teórico aquí referido): lo bello conduce a la verdad, al ideal, al orden perfecto, a la armonía, a la estabilidad, nos eleva de nuestra situación imperfecta y de la equivocidad del accionar humano hasta las alturas de lo verdadero, hacia las alturas del conocimiento: por eso es que lo bello goza de reconocimiento y de aprobación general, como lo bueno, lo provechoso.

H. G. Gadamer traslada su análisis hasta lo que en la historia de la filosofía se conoce como *Estética*, observando en principio que la *estética* es una invención muy tardía pero que coincide con la aparición del sentido “eminente” del arte, en el siglo XVIII, en la época del Racionalismo, con el cual se separa del contexto de la práctica productiva y se libera para llegar a esa función “cuasi-religiosa” que tiene ahora para nosotros el concepto de “arte”. Pero la pregunta importante que se plantea aquí es qué fue lo que llevó a la filosofía a reflexionar sobre lo bello en una época dominada por el racionalismo moderno y su orientación hacia la matematización de la regularidad de la naturaleza, si comparada con ello, la experiencia de lo bello y del arte parece un ámbito de arbitrariedades subjetivas: ¿qué es lo que reclama aquí el fenómeno de lo bello?

Alexander Baumgarten, fundador de la estética filosófica, hablaba de un conocimiento sensible (*cognitio sensitiva*), pero hay aquí en principio una paradoja. Lo explica Gadamer: “Algo sólo es conocimiento cuando ha dejado atrás su dependencia de lo subjetivo y de lo sensible, y comprende la razón, lo universal y la ley de las cosas”; en su singularidad, todo lo sensible debería aparecer entonces como un simple caso de la ley universal. Pero ello no es así: “...ni en la naturaleza ni en el arte, la experiencia de lo bello consiste en comprobar que sólo se encuentra lo que se había calculado previamente y anotarlo como un caso particular más de lo universal. Una puesta de sol que nos encanta no es un caso más de puesta de sol, sino que es una puesta de sol única que escenifica ante nosotros ‘el drama del cielo’”. Resulta evidente que la obra de arte no es experimentada como tal si se la clasifica sin más dentro de una cadena de relaciones: su ‘verdad’ no estriba en una conformidad a leyes universales para que acceda por ella a su manifestación. Gadamer señala que esto es algo que ya había visto Kant (quien sobrepasó al racionalista A. Baumgarten), pues se dio cuenta de que la verdad que se da en lo bello no es ninguna verdad ni ninguna universalidad en las que se pueda emplear la universalidad del concepto o del entendimiento.

Gadamer resalta también de Kant el hecho de que haya sido el primero en defender la autonomía de lo estético respecto de los fines prácticos y del concepto teórico-científico con la célebre fórmula de “satisfacción desinteresada”, que es el goce de lo bello; pero aclara enseguida que “satisfacción desinteresada” quiere decir aquí el no tener ningún interés práctico en lo que se manifiesta o se representa, por lo cual nadie haría la pregunta de para qué sirve sentir goce en aquello en lo que se siente goce. Ahora bien, ¿cuáles son las experiencias en las que mejor se cumple este ideal de una satisfacción libre y desinteresada? Gadamer señala que Kant piensa sobre todo en ‘lo bello de la naturaleza’ puesto que aquí no se pone ningún sentido humano, o en las cosas configuradas por el hombre que conscientemente se sustraigan a toda imposición de sentido y sólo representen un juego de formas y colores (por ejemplo, un tapis decorativo). Gadamer entiende esto en el sentido de que el movimiento estético de la satisfacción sólo entraría en juego sin una comprensión mediante conceptos, es decir, sin que sea visto o entendido *como algo* (sólo place); más sin embargo aclara que ésta era sólo la descripción correcta de un caso extremo en el que algo se acepta con satisfacción estética sin referirse a algo significativo, a algo, en definitiva, comunicable conceptualmente. Gadamer enfatiza el hecho de que en este planteamiento Kant se estaba refiriendo a lo bello en la naturaleza, razón por la cual no habría que pensar que se quería decir que el fin del arte fuera producir esa belleza libre de significados, lo

cual es importante porque lo que Gadamer va a señalar es precisamente que en el arte sí se encuentra una tensión "...entre la pura aspectualidad de la visión y del *Anbild*, según lo he llamado, y el significado que adivinamos en la obra de arte". En el arte hay una tensión que se da entre la imaginación y los "...contenidos significativos que se abren a la comprensión o que permiten, como expresa Kant, 'ampliar indeciblemente el campo de lo que se puede pensar'". Sin embargo, aclara Gadamer, esto no quiere decir que haya conceptos previos que proyectemos sin más en la representación del arte, pues eso significaría subsumir la obra de arte como un caso más de un arte en general.⁵⁵

La pregunta que queda pendiente es entonces, a qué verdad se está haciendo referencia si se habla de que la verdad de lo bello no es ninguna verdad ni ninguna universalidad en las que se pueda emplear la universalidad del concepto o del entendimiento; y sin embargo —éste es señalamiento fundamental de H. G. Gadamer—, "la clase de verdad que nos sale al encuentro en la experiencia de lo bello reivindica de modo inequívoco que su validez no es meramente subjetiva".⁵⁶

¿Qué tiene pues esa individualidad aislada de importante y significativo para reivindicar que también ella es verdad, y que el "universal", tal como se formula en las leyes físicas, no es lo único verdadero?, será la pregunta y la tesis que origina el desarrollo teórico de H. G. Gadamer.

La clase de verdad en estética: conceptos de juego y símbolo.

Para comprender la clase de verdad que hay en lo bello y en el arte, Gadamer no cree suficiente servirse de los medios de la estética clásica sino que cree necesario retroceder hasta experiencias humanas más fundamentales que estarían manifiestas en los conceptos de: juego, símbolo y fiesta. En relación a los fines de la tesis interesan sobre todo los conceptos de juego y símbolo, con los cuales se explica la clase de significatividad que es propia del arte (la clase de verdad) y el modo de ser de ésta: esto es, su dimensión hermenéutica.

H. G. Gadamer encuentra que el juego es una función elemental de la vida humana, que no se puede pensar la cultura humana sin el componente lúdico. Si se tiene presente el hecho elemental del juego humano, el elemento lúdico del arte no se hará patente sólo en forma negativa en el sentido de librarse de la sujeción a un fin, sino como un impulso libre.

La libertad de movimiento a que se refiere Gadamer, implica además, que este movimiento ha de tener la forma de automovimiento que es característica de lo viviente en general: lo que está vivo lleva en sí mismo el impulso de movimiento, es automovimiento (Aristóteles: *enérgeia*). El juego aparece entonces como el automovimiento que no tiende a un final o a una meta sino sólo al movimiento como tal, es un fenómeno de exceso.

⁵⁵ Gadamer, Hans-Georg. Op. cit. pp. 57-64. La palabra *Anbild*, es una expresión alemana en desuso en la que Gadamer encuentra que se pueden concentrar, la visión de la imagen y la imagen misma: "Pues lo cierto es que, en un mismo proceso, extraemos con la vista, por así decirlo, la imagen de las cosas y nos figuramos su imagen de ellas. Y así, es la imaginación, la facultad del hombre para figurarse una imagen, la facultad a la que se orienta sobre todo el pensamiento estético".

Habrà de tomarse en cuenta esto en relación a la teoría que, sobre la "producción de presencia", desarrolla Hans Ulrich Gumbrecht (Véase en Introducción y en Conclusiones de esta tesis).

⁵⁶ *Ibidem*. p.58

Pero lo particular del juego humano (a diferencia del juego en otros seres vivientes) estriba en que el juego también puede incluir en sí mismo a la razón: “el carácter distintivo más propio del ser humano consiste en poder darse fines y aspirar a ellos conscientemente”, de tal manera que ordena y disciplina sus propios movimientos de juego como si tuvieran fines; por ejemplo, observa Gadamer, cuando un niño va contando cuántas veces bota el balón en el suelo antes de escapársele: eso que se pone reglas a sí mismo en la forma de un hacer que no está sujeto a fines es propio de la razón, es propio del juego humano. Muy importante para el desarrollo de la teoría de Gadamer es su observación de que inclusive el espectador que observa al niño y la pelota no puede hacer otra cosa que seguir mirando, y así, el acompañamiento en el juego por parte del observador “no es otra cosa que la *participatio*, la participación interior en ese movimiento que se repite”, de manera tal que el espectador es claramente algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él: en tanto que participa, es parte del juego. Aquí no se está hablando del juego del arte, aclara Gadamer, pero del juego humano en general al juego del arte hay apenas un paso, cuando ciertas formas de juego en un contexto cultural pasan a otras entendidas como representación (el teatro), o cuando en las artes plásticas su función expresiva y ornamental creció. Una cosa se transforma en otra, un juego se transforma en otro tipo de juego.⁵⁷

En relación al arte, Gadamer señala que la cuestión de la participación del espectador es algo significativo, más aún en el caso del arte actual que tiene como uno de sus impulsos fundamentales el buscar una mayor participación del espectador a favor de una “implicación como co-jugador”; pero la cuestión aquí es si esto quiere decir que la obra ya no existe, pues así parecen creerlo algunos artistas y teóricos del arte, observa Gadamer.⁵⁸ Esta es una cuestión importante para los fines de la tesis puesto que se busca precisamente saber si la participación del espectador hace que la obra dependa totalmente de su participación, de su subjetividad: este es pues el tema sobre la identidad de la obra de arte (entiéndase bajo el sentido más general que se propone en esta tesis: aquél producto cultural que suscita en algo una experiencia estética). Para responder a esta cuestión, Gadamer recurre a las observaciones hechas en relación al juego humano en donde se puede ver ya una primera experiencia de racionalidad relacionada con la obediencia a las reglas que el juego mismo se plantea, y en la cual está ya en juego algo así como “la identidad de lo que se pretende repetir” (se trata de ciertos fines que se plantean de manera consciente, de manera razonada; no se trata de cualquier movimiento, de cualquier ocurrencia, sino de un movimiento en cumplimiento a un fin determinado). Pero en el caso del arte la identidad hermenéutica de la obra de arte tiene un fundamento mucho más profundo, el cual se refiere a que “...incluso lo más efímero e irreplicable, cuando aparece o se le valora como experiencia estética, es referido a su mismidad”: algo “está” ahí, lo cual es lo que se quiere identificar, lo que se quiere juzgar y comprender. Por ello es un error creer que la unidad de la obra signifique su clausura frente al que se dirige a ella (su anulación frente al espectador). ¿Cómo es que una “obra” posee su identidad como obra? ¿Qué es lo que hace de su identidad una identidad hermenéutica? Lo aclara Gadamer: La identidad “consiste precisamente en que hay algo ‘que entender’, en que pretende ser entendida como aquello a lo que ‘se refiere’ o como lo que dice; este es un desafío que sale de la ‘obra’ y que espera ser correspondido, que exige una respuesta, la cual sin embargo sólo puede dar quien haya aceptado el desafío; y esta respuesta tiene que ser la suya propia, la que él mismo produce activamente: “El co-jugador forma parte del juego”.

⁵⁷ Gadamer, Hans-Georg. Op. cit. pp.68-69.

⁵⁸ *Ibidem*. pp.72-77.

Uno participa desde el esfuerzo de comprensión y construcción de lo que está frente a sí, de esa identidad de la obra que se dirige a nosotros: la identidad de la obra no es una identidad arbitraria cualquiera, sino que es dirigida y forzada a insertarse dentro de un cierto esquema para todas las realizaciones posibles. Piénsese en la literatura, por ejemplo, en donde la palabra literaria o poética dice cosas tuyas muy precisas que hay que comprender y construir, pero cada quien las construye de forma diferente (las imagina diferente). En esto radica el sentido principal del concepto de juego propuesto por Gadamer en relación a la pregunta por la clase de verdad que se da en el arte y en la estética: una verdad –identidad– que sale de la obra como desafío de entendimiento (entender la obra), pero que se pone en juego en cada jugador que acepta el desafío y corresponde con su respuesta.

Gadamer ofrece un ejemplo en ocasión de la novela *Los hermenos Karamazov* que resulta muy ilustrativo con respecto a la identidad que posee la obra de arte y que no puede quedar diluida nunca en la multiplicidad de interpretaciones en las que se pone en juego: “Ahí está la escalera por la que se cae Smerdiakov. Dostoievski la escribe de un modo por el que se ve perfectamente cómo es la escalera. Sé cómo empieza, que luego se vuelve oscura y que tuerce a la izquierda. Para mí resulta palpablemente claro y, sin embargo, sé que nadie ve la escalera igual que yo. (...) He aquí el espacio libre que deja, en cada caso, la palabra poética y que todos llenamos siguiendo la evocación lingüística del narrador”.⁵⁹

En las artes plásticas ocurre algo semejante, se trata de un acto sintético: “Tenemos que reunir, poner juntas muchas cosas. Como suele decirse, un cuadro se ‘lee’, igual que se lee un texto escrito. Se empieza a ‘descifrar’ un cuadro de la misma manera que un texto”. Esto de la necesidad de descifrar un cuadro podría parecer evidente en el caso del arte moderno, pero inclusive en la pintura figurativa quien vea únicamente de manera descriptiva lo que hay en el cuadro no lo ha visto verdaderamente, porque de lo que se trata es de “construirlo como cuadro, leyéndolo, digamos, palabra por palabra, hasta que al final de esa construcción forzosa todo converja en la imagen del cuadro, en la cual se hace presente el significado evocado en él”. Por tanto, concluye Gadamer: “siempre hay un trabajo de reflexión, un trabajo espiritual. (...) El trabajo constructivo del juego de reflexión reside como desafío en la obra en cuanto a tal”.

Es por ello entonces que la identidad de la obra de arte no está gobernada por ninguna determinación previa, sino que se hace efectiva en el modo en que nos hacemos cargo de la construcción de la obra misma como tarea. Si esto es lo importante en la experiencia artística (estética), observa Gadamer, podremos entender la demostración de Kant de que “no se trata aquí de referirse a, o subsumir bajo un concepto, una confirmación que se manifiesta y aparece en su particularidad”.

R. Argullol (en la introducción de la versión en español del texto a que aquí se alude) amplía el sentido de lo anterior expuesto en relación al concepto del juego: habrá que dejar la comprensión del arte como obra cerrada y consolidada para dirigirse a otra comprensión, dinámica, “en que la obra es entendida como proceso de construcción y reconstrucción continuas. Desde este punto de vista la obra de arte nunca *ha sido* sino que *es*, en continua transición, tanto para creadores como para receptores”. La obra, producto del juego, deja siempre un espacio que hay que *rellenar*: lo estético que proporciona el arte es, precisamente esta posibilidad de *relleno*, nunca acabado, del espacio del juego. Aquí es donde se sucede la consecuente y necesaria confusión de planos [el de la obra y el del sujeto que la enfrenta, que la aprecia] a la cual Gadamer alude con la noción de *no-distinción*: en la identidad hermenéutica, “es la no-distinción entre el modo particular en que la

⁵⁹ Gadamer, Hans-Georg. Op. cit. p.75.

obra se interpreta y la identidad misma que hay detrás de la obra lo que constituye la experiencia estética”.⁶⁰

Ya se ha hecho mención en esta tesis del señalamiento de Ma. A. González Valerio en relación a que el concepto de “juego” es el concepto clave de la estética de Gadamer, puesto que éste funciona como un contraconcepto a la categoría de sujeto presente en Kant: el juego es el modo de ser de la obra de arte y no algo atribuible al sujeto o que siquiera dependa de él.⁶¹

“Cuando hablamos del juego en el contexto de la experiencia del arte, no nos estamos refiriendo con él al comportamiento ni al estado de ánimo del que crea o del que disfruta, y menos aun a la libertad de una subjetividad que se activa a sí misma en el juego, sino al modo de ser de la propia obra de arte” (*Verdad y método*, p143).

P. Krieger así lo considera también cuando señala el concepto de juego como un principio esencial en la estética de Gadamer: “en el acto de recepción visual de la obra de arte se comprueba la libertad de movimientos en el juego, y así se abre el espacio de juego necesario para activar el potencial epistemológico de las artes”. Así, el concepto de juego permite captar el desafío intelectual de la obra de arte más allá de otras formas discursivas como la propia filosofía.⁶²

Además del concepto de juego, Gadamer va a utilizar el concepto de símbolo⁶³ para explicar a mayor profundidad la clase de desafío que sale de la obra: su dimensión hermenéutica.

El concepto de símbolo se explica primeramente en base a lo que significaba para los griegos como “tablilla de recuerdo”, la llamada *tessera hospitalis* que un anfitrión regalaba al huésped: rompía una tablilla en dos, conservando una mitad y regalándole al huésped la otra mitad, para que al pasar de los años, si un descendiente regresaba, se reconocieran mutuamente. Tal es el sentido originario del símbolo: “algo con lo cual se reconoce a un antiguo conocido”.

Gadamer observa que en el *Banquete* de Platón hay una indicación todavía más profunda de la clase de significatividad que tiene el arte para nosotros. Se trata de una historia sobre lo que es la esencia del amor en la cual se relata que los hombres eran originalmente seres esféricos pero, al portarse mal, los dioses los cortaron en dos mitades formando un nuevo ser que entonces busca su complemento. Así, “cada hombre es, en cierto modo, un fragmento de algo; y eso es el amor: que en el encuentro se cumple la esperanza de que haya algo que sea el fragmento complementario que nos reintegre”. Gadamer dice que esta profunda parábola de encuentro de almas y de afinidades electivas puede transferirse a la experiencia de lo bello en el arte en la cual también es manifiesto que “la significatividad inherente a lo bello del arte, de la obra de arte, remite a algo que no está de modo inmediato en la visión comprensible como tal”.

Esta conclusión lleva a Gadamer a plantearse la pregunta sobre la tipo de remitir que se da en la significatividad propia de lo bello en el arte, punto éste crucial para explicar la clase de significatividad (de verdad) que se da en el arte. A diferencia de lo que sería la función propia del remitir que señala hacia otra cosa –en la que de ser así, la clase de remitir del símbolo sería como una especie de alegoría en la que se usa una cosa para decir otra–, Gadamer se ha apoyado en la concepción griega de símbolo puesto que en ella no se remite a otra cosa sino que el símbolo “se

⁶⁰ Argullol, Rafael, “El arte después de la muerte del arte”, En: Gadamer, Hans-Georg. Op. cit. pp.9-23.

⁶¹ Ma. A. González señala que J. F. Zuñiga (*El dialogo como juego. La hermenéutica filosófica de H. G. Gadamer*, Granada, 1995) señala explícitamente que con el concepto de juego Gadamer intenta que el arte no sea tomado como un objeto que sirva para despertar nuestras vivencias personales. (González Valerio, María Antonia. Op.cit. Nota 8 en pág. 25).

⁶² Krieger, Peter. “Las exigentes preguntas de Hans Georg Gadamer (1900-2002)”. Revista: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Núm. 78. 2001.

⁶³ Gadamer, Hans-Georg. Op. cit. pp.84-99.

representa como un fragmento de Ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él”; con esto lo que se quiere decir es que la significatividad del arte se hace presente en el propio símbolo, es decir, en la propia obra de arte.

Gadamer se apoya en este punto crucial para esclarecer el equívoco que existe en la definición que daba Hegel con respecto de lo bello en el arte en el sentido de “la apariencia sensible de la Idea”, definición en la cual se considera que la Idea, que sólo puede ser atisbada, se hace presente en la manifestación sensible de lo bello: esta es una seducción idealista en la que la obra aparece como portadora de un mensaje (de la Idea) y no como lo que la obra misma es, como es también una seducción idealista el tener la expectativa de que el contenido propio de la obra de arte pueda alcanzarse en el concepto, que en la figura del concepto y de la filosofía se pueda y se tenga que alcanzar “todo lo que nos interpela de modo oscuro y no conceptual en lenguaje sensible y particular del arte”. Esta idea queda refutada en cualquier experiencia artística, en particular en el arte contemporáneo el cual nos impide explícitamente esperar de él la orientación de un sentido que se pueda comprender en la forma de un concepto. Lo simbólico en el arte (de todo arte, incluso el figurativo) descansa sobre un insoluble juego de contrarios de mostración y ocultación: “En su insustituibilidad, la obra de arte no es un mero portador de sentido, como si este sentido pudiera haberse cargado igualmente sobre otros portadores. Antes bien, el sentido de la obra estriba en que ella está ahí”.

Para evitar falsas connotaciones y seguir en su análisis de lo simbólico, Gadamer propone sustituir la palabra “obra” por la palabra “conformación” porque ésta proporciona una idea más clara de lo que es la obra de arte: la conformación “‘está’, y existe así ‘ahí’, ‘erguida’ de una vez por todas, susceptible de ser hallada, (...)de ser conocida en su ‘calidad’”; por tanto, la obra de arte entendida como conformación se distinguirá por su unicidad e insustituibilidad. Con el uso de este término, lo que se quiere hacer ver es que el sentido que se da en la obra de arte no es una mera revelación de sentido sino que el sentido está en la estructura misma de la conformación: no es un remitir a otra cosa sino que su sentido está en ella misma.

Gadamer lo explica a más detalle: la definición de Hegel acerca de lo bello en el arte como la apariencia sensible de la idea presupone que “se puede ir más allá del tipo de apariencia, más allá del modo de representación, y que el pensamiento filosófico, que se dedica a pensar la idea, es la forma más alta y adecuada de verdad”; pero, si ello fuera así, la obra de arte “podría acceder a una satisfacción semántica estable, de tal modo que entonces comprenderíamos de una vez por todas la totalidad de su sentido y, por así decir, lo haríamos posición nuestra. (...) La obra de arte sería un mero portador de sentido, algo parecido a una carta o una crónica del periódico que dejamos de lado una vez que hemos comprendido la noticia, una vez que hemos alcanzado el final del sentido”. Sin embargo, está claro que nuestra comprensión del arte no es de ese tipo; el sentido de una obra no se puede transmitir, una obra de arte tiene que estar *ahí* presente: los portadores de sentido pueden sustituirse, la obra de arte no. Gadamer recuerda que Heidegger ya se había dado cuenta de que la obra, más que un objeto transmisor de una idea, es un acontecimiento que presenta un mundo propio: Heidegger se dio cuenta de la tensión que caracteriza a la obra de arte, puesto que exhibe un mundo y a la vez se recoge y se hace fuerte en su “conformación” estable. En este doble movimiento, que implica el desvelar y el ocultar (pues junto al desvelar está también el ocultamiento como rasgo fundamental de la finitud del ser humano), consiste la resistencia de la obra frente a la pretensión de pura integración de sentido: la comprensión experimenta en el ser-ahí de la obra la profundidad e insondabilidad de su sentido.⁶⁴

⁶⁴ Dutt, Carsten. *En conversación con Hans-Georg Gadamer: Heremeneutica, Estética, Filosofía práctica*. Ed. Tecnos, Madris, 1998.

Gadamer recuerda también el concepto de lo simbólico según lo entendieron Goethe y Schiller: Lo simbólico “no sólo remite al significado, sino que lo hace estar presente: representa el significado”. Y el concepto de “representar”, aclara Gadamer, “no quiere decir que algo esté ahí en lugar de otra cosa, de un modo impropio e indirecto, como si de un sustituto o un sucedáneo se tratase. Antes bien, lo representado está ello mismo ahí” (lo presenta en sí mismo). Por ello es que, a diferencia de las demás realizaciones productivas humanas en las que se desarrollan aparatos o utensilios para nuestra vida práctica que sirven como medio o herramienta y son sustituibles, por el contrario, la obra de arte es irremplazable.

¿Qué es pues lo que hay en la obra de arte que se vuelve irremplazable, incluso, irreproducible? Gadamer señala que la Antigüedad dio una respuesta a esta pregunta: en toda obra de arte hay algo así como *imitatio*; pero mimesis no quiere decir aquí imitar algo previamente conocido “sino llevar algo a su representación, de suerte que esté presente ahí en su plenitud sensible”. El uso original de la palabra fue tomado del movimiento de los astros: “las estrellas representan la pureza de las leyes y proporciones matemáticas que constituyen el orden del cielo” (porque ellas mismas lo efectúan). Por ello es que la tradición concebía el arte como ‘mímesis’, esto es, “lleva algo a su representación”.

Así pues, en el arte “algo” queda representado, “condensado cada vez en una conformación que sólo así, por única vez, ha llegado a configurarse significativamente como la prenda de un orden, por muy diferente que nuestra experiencia cotidiana sea de lo que se nos brinda” (en alusión al anterior concepto de juego, como el modo de ser del arte).

Es de esta característica que surge la tarea que el arte nos plantea: “Es la tarea que consiste en aprender a oír a lo que nos quiere hablar ahí, y tendremos que admitir que aprender a oír significa, sobre todo, elevarse desde ese proceso que todo lo nivela y para el cual todo se desoye y todo se pasa por alto”. Y entonces, ¿qué es lo que se expresa propiamente en la experiencia de lo bello y del arte? Gadamer concluye que, “...no se puede hablar de una transmisión o mediación de sentido sin más” (no es un mero portador que se refiera a “otra” cosa), de ser sí, se englobaría de antemano lo experimentado “en la expectativa universal de sentido de la razón teórica” (de ser así y ya una vez alcanzado su sentido, ya no habría nada más que preguntar); el error de la estética idealista está en que no ve que precisamente el encuentro con la manifestación de lo verdadero sólo tiene lugar en la particularización en la cual se produce ese carácter distintivo que el arte tiene para nosotros: sólo lo particular de la experiencia, “que se resiste a una comprensión pura por medio de conceptos, sale el arte al encuentro” (sale su verdad al encuentro), de ahí que la esencia de lo simbólico, dice Gadamer, “...consista precisamente en que no está referido a un fin con un significado que haya de alcanzarse intelectualmente, sino que detenta en sí su significado”: en lo simbólico tiene lugar una paradójica remisión que a la vez materializa en sí mismo el significado al que remite: en la representación que es una obra de arte, “no se trata de que la obra de arte represente algo que ella no es; la obra de arte no es, en ningún sentido, una alegoría, es decir, no se dice algo para que así se piense en otra cosa”, sino que sólo en ella misma puede encontrarse lo que ella tenga que decir. La conclusión que se obtiene de todo es que el arte “exige siempre en nosotros un trabajo propio de construcción”.

Ahora que en el trabajo propio de construcción, reconoce Gadamer, sí puede haber tal vez en juego “...una coordinación secreta con la *palabra*” en el que los intérpretes del arte están tentados de encontrar “tales puntos de apoyo o, por llamarlo así, los últimos restos de conceptualidad”. Esto es así porque, al contemplar el arte, no podemos olvidar que en la vida cotidiana lo que miramos son objetos y que escuchamos o vemos el arte con los mismos oídos y ojos con que intentamos entender palabras u objetos en todo lo demás de nuestra vida común; es así como entre el lenguaje sin palabras del arte “...y el lenguaje de palabras de nuestra propia

experiencia de hablar comunicativo, sigue habiendo un nexo incancelable”; debido a esto es que se puede enfatizar “el impulso comunicativo que el arte exige de nosotros y en el que todos nos unimos”.

Gadamer se detiene en hacer ver la situación en que se encuentra el arte moderno, al menos desde comienzos del siglo XIX, fuera ya de la obvia comunidad en la que había contenidos totalmente evidentes y obligatorios de modo que cualquiera los podía conocer: En el arte moderno, “el artista ya no pronuncia el lenguaje de la comunidad, sino que se construye su propia comunidad al pronunciar-se en lo mas íntimo de sí mismo”; sin embargo, el artista moderno “se construye justamente su comunidad, y su intención es que esa comunidad se extienda a la *oikumene*, a todo el mundo habitado, que sea de verdad universal”. Propiamente, concluye Gadamer, “todos deberían –éste es el desafío del artista creador- abrirse al lenguaje de la obra de arte, apropiárselo como suyo” [tratar de comprenderlo]. Sea que la configuración de la obra de arte se sostenga en una visión del mundo común y evidente que la prepare, o bien, sea que únicamente enfrentados a la conformación, “...tengamos que aprender a deletrear el alfabeto y la lengua del que nos está diciendo algo a través de ella, queda en todo caso convenido que se trata de un logro colectivo, del logro de la comunidad potencial”.⁶⁵

⁶⁵ Gadamer menciona con anterioridad una referencia de Kant que guarda relación con esta misma idea: “El gusto es comunicativo, representa lo que, en mayor o menor grado, nos marca a todos. Un gusto que fuese sólo subjetivo-individual resultaría absurdo en el ámbito de la estética”. (Gadamer, H. G., Op.cit. p.61)

1.2. Noción de verdad en estética.

En uno de sus textos más recientes sobre el campo específico del arte y de la estética⁶⁶, Gadamer recuerda que el interés de su trabajo hacia las ciencias del espíritu está también (y sobre todo, según ha señalado Ma. A. González) orientado al arte, debido a la participación especial de la receptividad y sensibilidad artística “en la administración del legado metafísico de nuestra tradición”, de aquello que no es saber objetivo. Aunque los conceptos sobre el juego y el símbolo han mostrado ya la clase de verdad y saber que existe en el arte y en toda producción estética, se plantea aquí analizar dicho texto debido a su importancia en relación a la profundización que se hace sobre el tema del arte como “declaración de verdad”. El tema es desarrollado por Gadamer mediante un análisis que, aunque se centra en el arte de la palabra y el arte de la imagen, tiene la intención de abarcar más allá de la diferenciación clásica entre la poesía y la pintura (presente ya en Lessing⁶⁷), puesto que el “arte” hoy día, no puede restringirse a esa contraposición clásica: también en otros géneros como la música, la danza, el teatro, se plantea la pregunta por la verdad. Gadamer señala que la respuesta a esta pregunta debería abarcar incluso a aquellos géneros en los que sus obras se subordinan a otros fines de la vida práctica o la investigación científica, como puede ser el arte de la arquitectura, según él mismo lo señala. Es por estas mismas consideraciones que la lectura de este análisis debe atenderse bajo la óptica de que cuando se habla del arte esto mismo se refiere también, en su sentido amplio, a la condición artística de la arquitectura, es decir, su condición estética según se ha planteado ya en esta tesis (sea que se presente con una finalidad así intencionada o que ésta resulte simplemente al suscitar en algo y en alguien una experiencia estética).

Cabe aquí adelantar (con el objeto de no perderse en los profusos y conceptuales análisis que se siguen) que Gadamer se apoyará principalmente en el concepto aristotélico de *enérgeia* para explicar que la verdad que se da en el arte no se trata del ámbito de la verdad del enunciado (lo ya dicho) sino de una verdad que esta en movimiento: porque surge de la participación, porque surge de la experiencia; es como el ver o el pensar, una especie de diálogo (“juego”) que se da con lo que ahí se contempla y que hace emerger lo que hay en la obra de arte.

⁶⁶ Gadamer, Hans.Georg: “Palabra e imagen (*‘tan verdadero, tan siendo’*)”. En: Parte IV. Artículo 20, de: *Estética y hermenéutica*. Madrid: Ed. Tecnos, 3ª edición, 2006.

Artículo publicado por primera vez en el tomo 8 de la colección de sus *Obras Completas*: Vol. 8 “Gasammelte Werke. Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage”, 1993. Pp. 373-399.

⁶⁷ Vease: *Laocoonte*, de G. E. Lessing, 1766.

La verdad del arte es en la ejecución: “Tan verdadero, tan siendo”.⁶⁸

H.G. Gadamer inicia su análisis (sobre a clase de verdad que se da en el arte) haciendo ver que lo que distingue a todo arte –cualquier arte, sea de la palabra o de la imagen- es “su inmediata actualidad y su superioridad sobre el tiempo”: esto es, por ejemplo en el caso del arte de la palabra, que una obra nos habla por encima de cualquier distancia temporal con tal de que estemos familiarizados con la lengua en que se exprese; asimismo, en el caso de una imagen artística, ésta tiene el poder de alcanzarnos de modo inmediato.

Para explicar esta característica del arte Gadamer aborda uno de los conceptos fundamentales de la filosofía moderna; se trata del concepto de lo absoluto. El concepto de lo absoluto, que procede del último neoplatonismo antiguo, no significa otra cosa que “lo desatado, lo desligado”, y en latín clásico se opone al concepto de lo relativo: quiere decir la independencia de cualquier condición restrictiva. Hegel habla del espíritu absoluto “como del que se es siempre plenamente actual a sí mismo”. Así pues, es propia del arte una actualidad intemporal, dice Gadamer, “en la medida en que está desligado y es independiente de todas las condiciones históricas y sociales” (igual por ejemplo, que la religión y la filosofía, la cual se plantea preguntas por las cosa últimas y es “simultanea” a nosotros): el arte afirma su derecho a la absolutidad porque su alcance es más allá de las diferencias históricas en el tiempo, más allá del pensar histórico; el arte, con su presencia, puede tender puentes más allá de las barreras y los espacios, por encima incluso, de la “conciencia histórica” que se ha desarrollado en el último siglo, pues no es ésta la inmediatez de la presencia en la experiencia del arte.

A partir de estas consideraciones, Gadamer trata de profundizar para encontrar en qué se basa esta pretensión del arte de ser superior al tiempo a pesar de todas las restricciones. ¿Qué es lo que hace de una obra, una *obra de arte*, de modo que posea ese presente absoluto más allá de la conciencia histórica y su saber histórico acerca de la obra? Para resolver esto, Gadamer parte de observaciones lingüísticas. Primeramente se analiza la palabra *poiesis* que en griego tiene 2 sentidos; el primero se refiere al “hacer”, es decir, producir algo que no existía antes (desde la artesanía hasta un producto industrial); el segundo sentido se refiere al significado distinguido de arte poético: un hacer también, pero un hacer que se refiere al texto (poético) que hace que a partir de la nada puedan abrirse mundos enteros, que el no-ser llegue a ser; la palabra creativo es aquí característica. Se analiza también la palabra “obra”, la cual se encuentra primero en el contexto de lo que en griego se llama *techné*; con ello no se quiere decir el hacer y producir mismo sino la capacidad espiritual de idear, planear, es decir, el saber que guía el hacer; se podría decir que todo producir produce una obra (*érgon*), más en un caso semejante apenas decimos “obra”, apunta Gadamer, cuando no se trata de arte, no se habla de obra sino de “artesanía” o producto industrial; la diferencia estriba en que en éstas sus productos no existen para sí sino que tienen una función de servicio, de uso, en cambio el artista produce algo para ser contemplado.

A partir de estas observaciones lingüísticas Gadamer confirma que hablar del desligamiento y de la absolutidad del arte tiene un sentido preciso y literal porque una obra es creada a partir de la nada: surge y existe, llega a ser algo nuevo, algo que, además, no esta ligado a una función de uso. Esta observación semántica de las palabras griegas tiene su paralelo en el valor que ha adquirido en la Época Moderna la palabra “arte”, que se deriva del latín *ars*: “El camino que ha recorrido el uso de la palabra describe por su objeto el camino desde el uso y utilidad de un determinado producir hasta un producir del que no resulta nada útil ni debe servir a ningún uso”. Es así mismo en esta “libertad” en lo que consiste la distinción más propia de lo bello, por eso se utilizaba al

⁶⁸ Frase de Goethe, que Gadamer usa para hacer ver la clase de verdad que hay en el arte: una verdad que es en su ejecución, que es en la interpretación.

principio la expresión de “bellas artes” (sinónimo de artes libres): Bello es algo que no atañe a ninguna finalidad; no viene al caso la pregunta de ¿para qué existe? Tal es la oposición conceptual entre lo útil y lo bello.

Ahora bien, es cierto que en griego el concepto de lo bello esta íntimamente ligado al concepto de lo bueno, así lo muestra la expresión de *Kalokagathía* como concepto ideal de excelencia humana. Sin embargo, Aristóteles hacía la distinción de que lo “bueno” tiene que ver con la praxis y lo “bello” en cambio con las cosas inmutables (con los números y la geometría); esto es importante en principio porque en ello se anuncia la relación entre el campo de la *poiesis* y el campo de lo bello y verdadero: lo bello aparece cercano al reino del saber y el conocer, el saber verdadero, lo teórico; se trata aquí, señala Gadamer, del concepto de lo bello en toda su amplitud.

Pero, ¿en qué sentido se está hablando aquí de “lo verdadero”? Gadamer lo explica más a detalle. Platón distinguía la matemática pura de la praxis: en la praxis, lo importante es el “acierto, puntería, tino”, el arte de acertar; este es el paso que da Platón frente a los pitagóricos al complementar a la antigua oposición de límite e ilimitado con un 3er género de ser al que llama “devenir al ser” con el cual trata de superar la separación real de dos mundos: un mundo de las ideas y un mundo de los fenómenos. Para acentuar más la unidad entre el ser y el devenir, Platón varía la expresión y habla del “ser devenido” para superar la oposición aparente entre el ser y el devenir.

Platón ya no apunta aquí a la pureza matemática como modelo de saber (por su exactitud y su verdad) sino que apunta a que “tanto en la estructura del mundo como en la práctica de la vida, lo que se presenta es lo mezclado, y es en ello donde se debe buscar acertar con lo ‘exacto’”; sólo el mundo de los números y las medidas sigue enlazado con el concepto de saber puro. Así entonces, el devenir deja de ser visto como un mero no-ser: el ser surge del devenir. Gadamer analiza y explica esto: Aristóteles sólo tuvo que dar un paso más allá de Platón cuando convirtió en tema el ser del devenir e introduce el concepto de *enérgeia* para fundamentar su *Física*. Este concepto y otros en Aristóteles hacen referencia a la ejecución y no a un *érgon* (producción ya acabada, algo ya hecho): la ejecución tiene su ser culminado en sí misma, por lo que *enérgeia* no se refiere al mero movimiento (*Kínesis*) que no esta culminado.

Gadamer señala que en lo que al arte se refiere no hay todavía apoyo en lo anterior visto para acercar al arte al concepto de verdad, pues Platón fundamentaba el arte con el concepto de copia. Tampoco en la Edad media se hablaba del elevado rango ontológico del arte en el sentido actual, puesto que su “sitio en la vida” era algo obvio para el mundo antiguo y su orden de lo sacro y estaba tan firmemente consolidado en el marco eclesiástico y seglar de la metafísica cristiana que al orden del universo, o mejor dicho, al orden de la Creación, era a lo que se le asignaba el elevado rango de obra de arte; lo cual cambio con el humanismo. ¿Cuál es entonces la verdad que se muestra, o emerge, en el arte?

Lo primero que se explica es que, con lo que en el arte se muestra se hace una experiencia, pero este “hacer” no se refiere al actuar o al obrar, sino “a lo que se nos abre cuando comprendemos algo correctamente”: Así pues, no se trata de que con la lectura pongamos algo que no esta ahí, antes bien, con la lectura sacamos lo que hay dentro, de tal modo que emerge. Ahora que, la experiencia del arte tampoco es mera recepción de algo puesto que se trata de una especie de diálogo con lo que ahí emerge (lo cual vale tanto para el ver una imagen como para el leer un poema, según plantea el propio Gadamer), un diálogo de intenso intercambio que no tiene plazo para terminar sino que dura hasta que es llevado a su fin. Por ello es que ni el crear ni el recibir son un mero producir sino algo más, se trata de que la obra salga bien, de que sea correcta, una corrección que es imposible de conceptualizar pero que va más allá de la conciencia subjetiva del que crea o del que recibe: cuando decimos “eso está bien”, quiere decir que “algo” ha emergido:

se capta que algo ha sucedido, que algo dice lo que se busca. Lo que hay en la obra de arte es pues una declaración que no constituye ninguna frase enunciativa, pero que es lo que más dice; es como un mito, como una leyenda, precisamente porque tanto retiene lo que dice como, a la vez, lo brinda”.⁶⁹

La pregunta es entonces, hasta qué punto se puede atribuir verdad a una sabiduría semejante: ¿Acaso la ciencia moderna puede conocer algo así? ¿Puede expandir su modo de pensar de tal manera que lo verdadero se sitúe junto a lo bello y lo bueno, tal y como lo admitían los griegos? Ciertamente, dice Gadamer: en el ámbito del arte se habla también de que algo es verdadero, o de que es correcto tal como es; pero cuando encontramos que una obra de arte es “correcta”, no queremos decir “correcto” en el sentido de la verdad de un enunciado (lo ya dicho). Por tanto, de lo que se trata es de “cambiar el modo en que se plantea la pregunta por lo que propiamente quiere decir verdad, *alétheia*, desocultamiento”, concluye Gadamer.⁷⁰ Para esto ayuda el concepto de *enérgeia*, pues con él no nos movemos en el ámbito de la verdad del enunciado (lo ya dicho) sino en el ámbito al que se refería Aristóteles: a un moverse sin camino ni meta, a la vivacidad misma, como el ver, como “el pensar”; a todo esto Aristóteles le llama “pura *enérgeia*”. Para entender mejor esto se hace referencia a la similitud que existe en el modo de vida de los dioses: el dios de la metafísica aristotélica, como motor inmóvil de todo, lleva una vida semejante de pura *enérgeia*, es decir, de puro contemplar ininterrumpido, siempre actual, siempre atento; el modo de vida de los dioses tiene su culminación pues en ese contemplar, que es *teoría*; aquí el sentido originario de la palabra griega *theoría* es importante debido a que se refiere a la participación en un acto festivo, al estar presente en él. Por tanto, “contemplar, pues, no es ser mero espectador; quiere decir ‘estar totalmente imbuido en ello’, es decir, una suma actividad y realidad”; realidad porque quien participa así en un culto, “deja también ‘emerger’ a lo divino”, que está ahí como manifestación corporal. Así también en la manifestación del arte, se dice que “así es”, asentimos a lo que emerge, “no porque sea una copia exacta de algo, sino porque en cuanto imagen, es como una realidad superior. (...) Así, la obra de arte está ahí, y es ‘tan verdadera, tan siendo’. Tiene en la ejecución su ser culminado”.⁷¹

Se habla de que algo “emerge”, pero un emerger de constitución peculiar: una obra de arte se presenta en tanto que se oculta. “‘Algo’ emerge porque está adentro y, en cierto sentido, es algo oculto que tiene que emerger”; el desocultamiento de lo que emerge está guardado en la obra misma y no en lo que digamos sobre ella, sigue siendo la misma obra aunque emerja de un modo propio en cada encuentro, en cada experiencia; y esto es así porque lo que en la obra emerge, “no es precisamente un producto que quede listo después de haberse hecho un trabajo; no es un objeto al que sea posible acercarse con un patrón para medirlo”, nada de lo que pueda ser medido es lo que distingue al arte. No es el caudal de información un patrón para medir el valor artístico de una obra de arte.

Gadamer recuerda que se viene diciendo que algo emerge y que hay algo dentro, “¿pero qué y cómo, qué es lo que emerge ahí?, es algo que no puede decirse”. El pintor puede decirlo con su cuadro e intentar que le salga bien, y el que lo contemple estará al otro lado con concentrada fuerza. Acaso encuentre que “algo emerge” o que “algo hay ahí dentro”, sin embargo no será lo copiado lo que sale, no es ésa la declaración del cuadro, por ejemplo; lo que “emerge” es antes bien algo que no se había visto nunca antes; incluso cuando se trata de un retrato, uno no ve ahí

⁶⁹ Gadamer, H. G. Op. cit. p.295.

⁷⁰ *Ibidem*. p.296.

⁷¹ *Ibidem*. p.297

tanto a la persona retratada, como “al cuadro y su grandeza”, que hace que uno abandone cualquier referencia a una copia. En el caso de la poesía, cuando se lee un poema, cuando se atiende a su dictado, hay en él toda suerte de cosas por comprender que se han hecho totalmente presentes: “Un verdadero torrente de imágenes y sonidos le llena a uno, que al final se dice: ¡qué bonito!”. O bien en el caso de la música, todo está ahí, repetición, variación, inversión, becuadrado, y le está prescrito a uno directamente.⁷²

Esto que se ha descrito, dice Gadamer, es “la grandeza de la imagen en las artes plásticas y la dictadura del texto en la ‘literatura’; en ambos casos se trata de un poder normativo”. Y como toda norma “sólo es alcanzable por diversos grados de aproximación”, aunque esto es lo que se dice cuando se reflexiona posteriormente sobre ello, porque en la ejecución, es diferente: “entonces, está ‘correctamente ahí’, el cuadro, el poema, la canción. Ha emergido”, ya luego vienen las ponderaciones y comparaciones propias del crítico y del profesionalista. En la ejecución, que es *enérgeia*, no preguntamos cómo es propiamente tal ejecución (cómo empieza, cuánto dura, etc.); ciertamente es un “rato” en el que uno no pregunta este tipo de cosas, pero un rato que no mide nadie: “El tiempo lleno, cumplido, no dura ni pasa. Y sin embargo, ahí acontece de todo”.⁷³

Al modo en que acontece ese acontecer, ese suceder, Gadamer le llama, tanto en el cuadro como en el libro, “leer”: “Se sabe lo que significa leer y no ser analfabeto, lo cual, desde luego, no es más que el primer paso hacia la competencia que exige una obra de arte”; es preciso, más bien, “aprender tanto el mirar como el escuchar música”. “Leer” viene del latín *legere* que quiere decir coger, escoger, y tiene múltiples resonancias como el cosechar; la cosecha recogida que alimenta y permanece; esta cosecha es el todo de sentido que se construye: “una conformación de sentido a la vez que una conformación de sonido” (o de imágenes, según sea el caso). Las formas, las palabras, las frases, son parte de la gramática o esqueleto de la obra, pero no de la figura de la forma, que es lo que emerge gracias a estos medios, los cuales construyen la figura en el flujo (*enérgeia*) de su juego conjunto, en la ejecución: la ejecución es la interpretación.

Ahora bien, Gadamer reconoce que hay una polémica contra la interpretación, y una justificada crítica a ella, “cuando se pone violentamente por delante de la obra de arte y se distancia de ella”; sin embargo, el que se señale algo así es consecuencia de un concepto de ciencia totalmente prendado de objetivación: todo lo que se pueda concebir en una obra de arte por medio de objetivación y método científico no deja de ser necesariamente secundario, porque la metodología científica no le permite a la obra de arte aparecer en su propia luz: La obra de arte tiene su ser en la ejecución, en la interpretación, en la experiencia de sentido; que ilumina en exceso. Gadamer explica que la ejecución no es un comportamiento cognoscitivo objetivante, sino “la multiplicidad fundida en la ejecución” (una síntesis particular); esto es lo que Aristóteles llamaba *enérgeia*, con la cual distinguía la matematización del universo, de la música del universo: la naturaleza y la *phýsis* es, por encima de todo, lo vivo en movimiento. El recorrido de un cuerpo por un trayecto de espacio y tiempo hace calculable y fabricable el movimiento; “pero no es ésa la *enérgeia* de lo vivo, del modo que lo es el ver y la vigilia del que piensa”. Por ello, el arte está más cerca de la naturaleza –en la que hay una unidad orgánica, viva-, que de la fabricación planificada de productos: “la obra de arte está ahí para sí misma y es, en su modo de ser, pura *enérgeia*”.⁷⁴ La obra de arte no es fabricada como una mercancía (aunque sea llevada como mercancía); en la contemplación de un cuadro o la lectura de un poema hay una praxis suprema, tal como la *theoría* griega (participación): “El arte es en la ejecución igual que la lengua en el conversar” (para ello es

⁷² Gadamer, H. G. Op. cit. p.299.

⁷³ *Ibidem*, p.300

⁷⁴ *Ibidem*, p, 303.

el arte: se puede analizar científicamente, pero ello no es su objeto). La obra de arte no acaba de agotar en toda su dimensión, ni mucho menos, lo que tenemos que abarcar al verla, al escucharla, en la ejecución del arte: Sólo la ejecución hace emerger lo que hay en la obra (y nunca acaba por completo, porque no es preciso y determinante su decir, sin desbordante, en exceso).

Gadamer toca incluso el tema de la arquitectura⁷⁵ para aclarar como es que ésta, a pesar de que se encuentra subordinada a fines de índole práctico, es ocasión de la verdad que es propia del arte (lo cual confirma el señalamiento de la tesis en el sentido de que se está hablando incluso de la condición de arte que puede estar presente en la arquitectura, su condición estética): la arquitectura, a pesar de que sirve a un fin y no es sólo para ser contemplada, es arte porque “despierta la memoria y da a uno que pensar”, emerge como obra de arte porque, “en medio de su uso, resplandece, por así decirlo, como todo lo bello”; sin embargo, ello no quiere decir que se olvide su fin, antes bien éste es parte de la ejecución misma de la obra de arquitectura como arte; ello es así aunque en ocasiones y por momentos, la referencia a la finalidad “pasa a segundo plano, de modo que lo representativo de la obra arquitectónica, nos llena completamente. Es como música callada”. Así pues, señala Gadamer, la arquitectura representa la permanente tarea de realizar lo que las artes “libres” pueden realizar en virtud de su propio poder formador, a saber: “atraer hacia sí y actuar sobre la configuración de toda ejecución vital”.

Gadamer explica finalmente que en el arte moderno se ha impuesto una relevancia filosófica que ha significado que el arte pierda su sitio en la vida y se vuelva problemático, pero ello no ha sido siempre así pues tanto la arquitectura como las artes decorativas permanecían inseparables del conjunto de la configuración de la vida. En el arte moderno y actual, la pretensión de absolutidad del arte se ha impuesto al distanciarse expresamente de toda función de finalidad; pero en verdad, dice Gadamer, “algo de este distanciamiento pertenece a toda manifestación de lo bello”. Esto se entendía de suyo y no era problema alguno en el mundo antiguo, pues sus esculturas, por ejemplo, estaban ligadas a un orden de vida sagrado y cultural dentro del cual irradiaban, e irradian, solemnidad: “lo cual no hace sino señalar hacia la absolutidad y simultaneidad de todo arte por la que hemos preguntado”. Este distanciamiento, presente en la experiencia del arte de la antigüedad o presente en la manera más explícita del arte moderno, es el que permite definir la experiencia estética por la que se pregunta en esta tesis. Se verá también que la idea del distanciamiento puede muy bien relacionarse con la explicación de la experiencia estética como una percepción no habitual que será expuesta en adelante en esta tesis, en la teoría sociológica elaborada por Niklas Luhmann.

⁷⁵ Gadamer, H. G. Op. cit. pp.303-307.

1.3. Precisiones desde la teoría hermenéutica.

Dada la importancia de la teoría estética hermenéutica en relación a los propósitos de la tesis, se plantea aquí como necesaria una profundización sobre la teoría hermenéutica en general del propio H.G. Gadamer, ya que ésta se dirige no sólo al campo específico de la estética sino a todo el campo de las ciencias sociales.

El tema particular sobre el cual se plantea la profundización es el referente al concepto de verdad que es posible para el campo de las ciencias sociales, puesto que en este tema se encuentra contenida la pregunta por la objetividad que se ha perseguido en esta tesis para el más específico campo de la estética. Es por ello que no deberá ser difícil llevar a cabo una lectura y comprensión de la teoría hermenéutica en general para ver que en ella misma se está tratando y resolviendo la pregunta por la objetividad para el caso de la estética.

El problema específico sobre el que se quiere seguir profundizando es el que se refiere a que, si fue la teoría hermenéutica la que dio el importante paso para el reconocimiento de una verdad vinculada a la situación del sujeto comprensor, ¿porqué se dice entonces que ésta teoría hace énfasis en la verdad como objetivo último de la comprensión en el campo de las ciencias sociales?

Ma. A. González⁷⁶ confirma la preocupación central del trabajo de H. G. Gadamer sobre el tema de la verdad y el método para las ciencias sociales: tras la crisis de la razón iluminista y su categoría de “sujeto” que funcionó como pilar de la filosofía moderna, Gadamer se propuso “criticar al subjetivismo moderno y con él las ideas de verdad y método que le subyacen para, a partir de ahí, fraguar o fundar otra idea de verdad que permita, en última instancia, otra experiencia del ser”. Por su parte, Mauricio Beuchot⁷⁷ subraya también lo significativo del tema para hoy, al afirmar que Gadamer ha sabido poner de relieve lo contingente de la interpretación y, sin embargo, también lo que tiene de duradero e imperecedero: en la línea de su maestro Heidegger (*Ser y tiempo*), Gadamer señala un punto de entrecruzamiento entre el tiempo y el ser, lo histórico y lo ontológico, lo temporal y lo permanente que se da en la interpretación, “que depende sí de la época y del contexto, pero que a pesar de que su historicidad significa propiamente que será superada, es posible que la interpretación se eternice de alguna manera”. Es ésta una forma de universalización, una forma de detener el tiempo en el ser, de hacer ontología en medio de la historicidad, ya que exige ampliar nuestros horizontes de sentido (para que se pueda dar la fusión de horizontes).

⁷⁶ González Valerio, María Antonia. *El arte develado*, México: Herder, 2005. p.24.

⁷⁷ Beuchot, Mauricio. Prólogo a: Ma. A. González Valerio, *El arte develado*. (Ibídem).

Toda comprensión es interpretación.

H.G. Gadamer⁷⁸ recuerda que ya en la época del Romanticismo, Schleiermacher y F. Schlegel habían mostrado que toda comprensión es siempre una interpretación, es decir, que los conceptos interpretativos no se presentan después de la comprensión, como si se aplicaran a conveniencia a lo ya comprendido, sino que la comprensión adviene por la interpretación en un mismo momento. Pero no es sino hasta nuestro siglo en que Heidegger, siguiendo la línea de Dilthey, dio el paso decisivo para mostrar que en toda comprensión hay un tercer momento de autocomprensión: no sólo el comprender y el interpretar forman parte del proceder hermenéutico, “sino también el aplicar, el comprenderse a sí mismo”; la aplicación en el entender no es en absoluto un acto posterior sino que el entender quiere decir aplicar un sentido a nuestra situación y a nuestra interrogación.

Así pues, no existe en primer lugar una comprensión pura y objetiva del sentido que luego pudiera adquirir una significación especial al ser aplicada a nuestras propias preguntas, al contrario, en todo intento de entender nos incluimos ya a nosotros mismos de tal manera que entender y aplicar es lo mismo. Esto se ilustra en el ejemplo contrario de no entender: cuando no podemos entender un texto o una obra, la razón es que no nos dice nada o no tiene nada que decirnos a nosotros; por eso no hay que extrañarse de que el entender tenga resultados tan diferentes en distintas épocas y en distintos individuos; al estar motivados por distintas preguntas, el entender no es una actitud meramente reproductiva, sino, por incluir la aplicación, es siempre productivo: por ello es que se “entiende de otra manera” si es que se entiende realmente algo.⁷⁹

Gadamer recuerda que fue Heidegger el primero en entender el hecho de que en el asunto de la comprensión nos las hemos de ver con el concepto de ser, es decir, el comprender como un existencial. Sin embargo, el objetivo de Heidegger no era el de desarrollar una teoría de las ciencias del espíritu, razón por la cual quedaba pendiente hacer válida esa innovación filosófica para la comprensión de las “ciencias del espíritu”. De aquí que Gadamer se de a la tarea de mostrar que “el concepto de método como instancia legitimadora de las ciencias del espíritu es inadecuado”: las ciencias del espíritu se diferencian de las ciencias de la naturaleza no sólo por sus modos de proceder sino también “por su relación precedente con las cosas, por su participación en la tradición”. De esta manera es que Gadamer propone completar el ideal de conocimiento objetivo que domina nuestros conceptos de saber, ciencia y verdad, con el de participación, puesto que este es el “auténtico criterio de la riqueza o de la pobreza de los resultados científico-espirituales”, lo cual no quiere decir que no haya método alguno en las ciencias del espíritu. En su caso, las ciencias naturales se cultivan porque de lo que se trata es de valernos por nosotros mismos, de orientarnos en el mundo que nos rodea, de dominarlo mediante la medida, el cálculo y la construcción. Pero las ciencias del espíritu no tienen que ver nada con el dominio del mundo histórico, sino que, por su modo de participación, introducen algo que no es “saber de dominio” sino un saber que se reconoce como “cultura”. Se trata pues de una reflexión de las ciencias

⁷⁸ Estas explicaciones provienen de una entrevista que se le realizó en 1993, en donde Gadamer hace una exposición de los aspectos más relevantes que se refieren a su teoría hermenéutica en general, la cual, a pesar de que dichos aspectos ya están comprendidos en su magna obra *Verdad y método*, resultan particularmente importantes debido a que ésta se hace a la distancia en tiempo que se ha establecido desde la aparición de dicha obra, lo cual es oportunidad para enfatizar y explicar más a detalle los aspectos más fundamentales de su teoría hermenéutica, incluso para despejar malentendidos en críticas y oposiciones actuales: he aquí la importancia de atender esta profundización para los actuales fines de la tesis. (Dutt, Carsten. Op. cit. pp. 21-62)

⁷⁹ Gadamer, H. G. *GW I*, p.302. Citado en: Grondin, J. Op. cit. p.168

espirituales sobre su propio contenido que relativiza el concepto de método, más no que lo supera. Más importante que los métodos, que son siempre buenos como instrumentos, es saber dónde utilizarlos con aprovechamiento; lo importante pues no es ya el dominio del método de su especialidad, pues eso también lo hace quien nunca produce una interpretación esclarecedora, sino la “fantasía hermenéutica”, que es “sentido para lo cuestionable y para lo que lo cuestionable demanda de nosotros”. Gadamer señala que incluso es posible hablar de una hermenéutica en el ámbito de las ciencias naturales, en donde la teoría del conocimiento tampoco puede eludir la crítica hermenéutica de que lo dado no es disociable de comprensión: “en toda constatación protocolaria, en la llamada ‘percepción’ misma actúa la comprensión hermenéutica”, que es el comprender-algo-como-algo.

Gadamer ofrece una explicación más a detalle sobre esta teoría de la participación como un tercer momento de la comprensión (pues observa que no ha sido falta de réplicas y de malentendidos): “La Ilustración radical declaró la guerra a todo prejuicio”, mediante ello, consiguió una especie de liberación, una emancipación del espíritu. “pero uno se equivoca si de ahí saca la conclusión de que puede hacerse transparente él mismo o soberano en su pensar y actuar. Nadie se conoce a sí mismo. Todos traemos ya una determinación y nadie es una página en blanco”. Nuestras determinaciones, entre ellas nuestros prejuicios, abren y delimitan nuestro horizonte: “quien parece estar cierto de su falta de prejuicios, en tanto que confía en la objetividad de su proceder y niega su condicionamiento histórico, ése experimenta el poder de los prejuicios, que lo dominan incontroladamente” (*Verdad y método*). Así es la ingenuidad de la fe en el método en la que cae “aquel que cree poder prescindir de sí mismo en la comprensión”. Toda reflexión, toda comprensión, se hace desde una situación histórico-efectiva determinada en la que uno se encuentra, independientemente de que uno sea o no consciente de ello; por ello es que el esfuerzo auténtico de interpretación exige elaborar tal conciencia de la situación hermenéutica: “sólo así puede ilustrarse eso que fundamenta nuestro interés y responde de nuestros planteamientos”, tarea que es infinita, porque “no se puede lograr una claridad total sobre los propios intereses y preguntas”; por tanto, hay que sustraerse a la ingenuidad objetivista y destruir el fantasma de una verdad desligada de la posición del comprensor”.⁸⁰ Sin embargo, así como la conciencia hermenéutica sabe que lo que aparece ante ella como objeto de interpretación no es un objeto al que el progreso de la investigación vaya descubriendo poco a poco en su ser mismo, así también, el merito de la conciencia hermenéutica está en no encubrir la tensión entre lo que se investiga y la propia situación con asimilaciones precipitadas, con interpretaciones precipitadas.⁸¹ Por todo esto es que la situación hermenéutica de las ciencias del espíritu está siempre entre la mera objetualidad de lo que intenta comprender y la pertenencia a ello: el conocimiento científico-espiritual siempre tiene en sí algo de auto-conocimiento. Es en este último sentido que Gadamer señala que no puede haber nunca una comprensión definitiva: todo encuentro con lo que se intenta comprender es siempre otro, “...se comprende de otro modo cuando se comprende siquiera” (*Verdad y método*). Este es pues el proceso comprensivo entendido como fusión de horizontes de donde surge siempre algo nuevo, pues “los horizontes no son fijos, sino móviles, están en movimiento porque nuestros prejuicios se ponen a prueba constantemente”. Importante en la precisión sobre la tarea del comprender es la aclaración de Gadamer en relación a que una de las peculiaridades de una fusión de horizontes realizada bajo requisitos de cientificidad es que contiene “un elemento hermenéutico reconstructivo”, es decir, una tarea

⁸⁰ Esto aclara las pretensiones del cientificismo: por ejemplo el pretendido por P. Bourdieu.

⁸¹ Esto aclara las pretensiones de la teoría hermenéutica, que no niega la tarea de investigar lo más posible el objeto de la investigación, el objeto de la comprensión y del saber. (En aclaración a P. Bourdieu).

reconstructiva del horizonte que investiga el científico del espíritu y que se quiere comprender, el cual es un “momento en el transcurso de la comprensión” que no se queda atrás sino que “es recuperado por el horizonte personal de comprensión del presente” (*Verdad y método*). Señala Gadamer (por ejemplo, para el caso de la interpretación de la historia): “un interprete con experiencia histórica distingue el horizonte de la tradición a investigar, del horizonte-tiempo personal, pero su comprensión incluye de hecho la mediación de ambos horizontes”; sin embargo, el diseño o re-construcción de ese horizonte (histórico) se supera en la comprensión, de modo que es en ésta donde se produce “la adquisición de un nuevo horizonte histórico”: esto es, interpretación.⁸²

Gadamer ha comparado la forma de llevarse a cabo la fusión de horizontes con la forma de llevarse a cabo del diálogo, pero ello no ha sido aceptado así sin más, sobre todo que el punto de partida de tal diálogo este del lado de la tradición, que sea la tradición la que interpele.⁸³ (Se refiere al caso de la interpretación de la historia; pero ello también puede entenderse para el caso de la estética en donde es la obra la que interpela –con su declaración, según se ha visto-). Lo aclara Gadamer: en el encuentro con la tradición se nos dice algo; este es un diálogo porque lo que nos sale al encuentro nos plantea una pregunta a la que hemos de responder, algo nos interpela; ¿qué es lo que despierta nuestro interés?, esto es precisamente lo primero; “al comienzo de todo intento de comprender hay un sentirse aludido... como por una pregunta a la que hay que responder, que coloca en lo incierto el saber del interprete”; es por ello que en todo diálogo auténtico, hemos de tomar en serio el encuentro con el otro y no aferrarnos a nosotros mismos (de aquí la necesaria reconstrucción de ese horizonte histórico). Y, para responder, señala Gadamer, el aludido comienza a su vez por preguntar: “La comprensión no aparece al final de la investigación científico-espiritual de un objeto: está ya al comienzo y domina, paso a paso, el todo”. Las ciencias del espíritu no ocupan un lugar eminente precisamente porque sean ciencia; como tal, “no cuentan con métodos mejores que las demás ciencias”; ocupan tal lugar, “mas bien porque en ellas hay algo que siempre se nos escapa”, algo de lo que en absoluto sabíamos que queríamos saberlo.

Así pues, toda comprensión es interpretación, y va ligada al lenguaje, añade Gadamer: cuando se habla de un diálogo hermenéutico con la tradición no es una manera de hablar metafórica sino que el diálogo es la descripción exacta de que la comprensión se realiza en medio del lenguaje: “el lenguaje no es un suplemento de la comprensión. Comprensión e interpretación van ya entrelazadas mutuamente. La interpretación lingüística lleva a la comprensión a identificarse expresamente, es la concreción de sentido que se comprende”.⁸⁴

Debido a que el encuentro con el otro horizonte se da por el diálogo es que Gadamer ha colocado el diálogo en el centro de la hermenéutica. Y el diálogo es algo en lo que uno entra, en lo que uno se implica, algo de lo que no se sabe de antemano que “saldrá”, y algo que no se corta con violencia, puesto que siempre queda algo por decir: A diferencia de las ciencias de la naturaleza,

⁸² Se puede ofrecer un ejemplo en relación a los fines de la tesis: Si se quisiera comprender la arquitectura y estética del modernismo, por ejemplo, es necesario primero reconstruir la situación histórica propia de esa arquitectura, pero sólo como una parte del proceso completo de la comprensión, cuya otra parte necesariamente está en la aportación de sentido que se da desde el horizonte actual del intérprete, del comprensor.

⁸³ Observa Carsten Dutt en entrevista realizada a H. G. Gadamer (Dutt, Carsten. Op. cit.)

⁸⁴ Gadamer, H. G. (Citado por: Dutt, Carsten. *Ibidem*. p.47). Aquí está un punto de gran relevancia que se tratará de mostrar en relación a los resultados y conclusiones que se generan en la tesis: toda comprensión se hace por medio del lenguaje, por ello la importancia de la relación entre lo percibido estéticamente – comprendido estéticamente– con el lenguaje (verbal).

enfatisa Gadamer, las ciencias del espíritu no obtienen resultados “garantizados” que dejemos sin más tras de nosotros sino que aprendemos continuamente cosas nuevas de ese horizonte que queremos comprender, para lo cual se necesita una auténtica disposición a la experiencia: “así conseguimos algo distinto que las meras descripciones, que los meros hechos, los meros datos”. La experiencia viva de ese horizonte a comprender es un proceso hermenéutico sin fin y siempre más allá de toda fórmula funcional; en las ciencias del espíritu, el método no agota la verdad, no la deja cerrada ya, es sólo un instrumento entre otros que se puedan crear para acceder a la verdad.

El lenguaje a partir del diálogo.

H. G. Gadamer describe la hermenéutica de la aplicación como la dialéctica entre pregunta y respuesta: todo entender está motivado por preguntas que determinan (abren) de antemano las perspectivas del entender: Un preguntar no motivado, tal como lo imaginó el positivismo, no afectaría a nadie por lo que carecería de interés científico. Es por ello que el entender se define como relación y, más precisamente, como diálogo: el “diálogo que nosotros somos”. Este carácter hermenéutico del diálogo, cuya realización consiste en la dialéctica de pregunta y respuesta, es la característica universal de nuestra experiencia lingüística del mundo. (*Verdad y Método*)

J. Grondin observa (también) que la hermenéutica del lenguaje de Gadamer es la parte más frecuentemente mal interpretada puesto que hay ocasiones en que no existe una diferenciación conceptual precisa en términos como los de lenguaje y diálogo, sin embargo lo que aquí cabe preguntarse, opina J. Grondin, es más bien por qué el lenguaje y el diálogo pueden convertirse en magnitudes intercambiables: ¿contra quién se dirige la insistencia en el carácter dialógico del lenguaje?⁸⁵

La respuesta que encuentra es que ésta acentuación de Gadamer es sin duda una protesta contra el predominio de la lógica proposicional en la filosofía occidental, esa fijación del pensamiento filosófico en el logos teórico, es decir, en la proposición demostrativa (tanto en lenguaje propiamente dicho, como en el tipo de conocimiento, la comprensión, que se obtiene en el campo de las ciencias sociales y la estética: la comprensión de una obra estética es producto de un diálogo): pretender fijar el lenguaje en sus enunciados teóricos significaría un estrechamiento de su ámbito puesto que el lenguaje no se realiza en proposiciones sino como diálogo. Contra la lógica proposicional, donde la oración constituye una unidad de sentido autosuficiente, la hermenéutica de Gadamer quiere recordar que una proposición nunca puede separarse de su contexto motivacional, por eso es que Gadamer se pregunta: ¿existen tales proposiciones puras? El lugar preferente del método está relacionado con el privilegio de la proposición en la conciencia moderna occidental. La idea de método adquiere su vigor del hecho de que en los experimentos

⁸⁵ Luego de que se ha expuesto que el entender se realiza mediante nuestras propias preguntas e intereses, que es como un diálogo con lo que se quiere entender (por eso es interpretación), se habla así mismo que para entender lo ya dicho, en el lenguaje, no se puede abordar como si ello fuera algo suelto ya (autónomo): todo enunciado lingüístico “tiene presupuestos que nunca enuncia”. Si al momento no se capta la relación con la estética, vale aquí señalar que esto da explicación a varios niveles: lo estético entendido como algo que comunica, o bien el lenguaje mismo que dice algo de una determinada estética u obra; en ambos casos lo que se muestra o se dice no puede asumirse o entenderse sin el trasfondo que existe con respecto a lo que se quería decir o mostrar. Una interpretación que no puede quedar fijada plenamente (sino que siempre está en constante juego, que es “siendo”): no puede haber comprensión alguna que no se pueda entender como respuesta a una pregunta.

se pueden aislar determinados ámbitos o sucesos⁸⁶ para hacerlos dominables, “...pero este aislamiento significa una violentación cuando se trata del lenguaje, porque entender el lenguaje no se reduce a la comprensión intelectual de un contenido objetivable y aislado por parte de un sujeto, sino que es el resultado también de la pertenencia a una tradición en proceso, es decir, de un diálogo como único lugar desde el que lo enunciado obtiene su consistencia y cobra sentido para nosotros”, explica Grondin; en este diálogo, no hay proposiciones, sino preguntas y respuestas que a su vez provocan nuevas preguntas. Dice Gadamer: “no hay proposición alguna que se pueda captar sólo desde el contenido que presenta, si se la quiere comprender en su verdad (...). Toda proposición tiene presupuestos que no enuncia. Sólo el que piensa conjuntamente estos presupuestos puede apreciar realmente la verdad de una proposición. Ahora bien, yo sostengo que la forma lógica última de tal motivación de toda proposición es la *pregunta*”. J. Grondin observa que en esto radica el núcleo de la filosofía hermenéutica de Gadamer: “el fenómeno hermenéutico primario de que no puede haber proposición alguna que no se pueda entender como respuesta a una pregunta y que sólo así se puede entender”.⁸⁷ Para explicar esta idea central de la hermenéutica, J. Grondin recurre al señalamiento de Gadamer en relación a la antigua doctrina del *verbum interius*: esa “palabra interior” no pronunciada pero que resuena en toda expresión del lenguaje. Sin embargo, advierte que no hay que ver la doctrina del *verbum interius* en Gadamer como la recaída en un mentalismo ingenuo, o como una mística de lo inefable, sino como crítica a la lógica proposicional orientada a la dominación metodológica: Esta doctrina ilustra que las palabras que estamos usando en un momento dado porque se nos ocurren, no pueden agotar lo que tenemos “en mente”, es decir, el diálogo que somos: “La palabra interior ‘detrás’ de la pronunciada no significa otra cosa que este diálogo, el arraigo del lenguaje en nuestra existencia interrogativa y cuestionable por sí misma, un diálogo que ninguna proposición puede reproducir del todo: ‘Lo que está expresado no es todo’” . (GW II) De lo que se trata aquí es de una teoría hermenéutica del *lenguaje* y no de alguna mística. Lo que se quiere decir es que para abordar el lenguaje mismo correctamente sin pasarlo por alto o traicionarlo, “es preciso tener también en cuenta lo no dicho, el diálogo interior”. No obstante, captar esto significa que la hermenéutica del lenguaje tiene su punto de partida en el límite del lenguaje, mejor dicho en la proposición, señala J. Grondin: el lenguaje encarna el único vehículo para ese diálogo interior que somos para nosotros mismos y que también somos los unos para los otros. Por eso Gadamer se permite formular una frase como ésta: “El ser que se puede entender, es lenguaje”.⁸⁸ J. Grondin hace énfasis en el “puede”: el entender que siempre tiene también

⁸⁶ Obsérvese la similitud que ofrece esto en relación con el apartado de la tesis que trata sobre el pensamiento sistémico (más adelante).

⁸⁷ Gadamer, H.G., GW II. (Citado por: Grondin, Jean. *Introducción a la Hermenéutica filosófica*, Barcelona: Herder, 1999. p.172).

⁸⁸ Desde una lectura propia de la tesis, se ofrece el señalamiento de que esto sería lo verdaderamente central de la hermenéutica: la posibilidad de expresar mediante el lenguaje tanto las preguntas como el entender que se obtiene en respuesta a ellas, así como la posibilidad de expresar lo entendido. Para comprender mejor la relación de tal explicación en relación a la estética, no habrá que dejar de observarse que, cuando se habla de la “búsqueda de un lenguaje para lo que tenemos en el alma y queremos exteriorizar”, se hace referencia por supuesto al lenguaje verbal con el cual nos comunicamos y nos damos a entender, pero ello también puede aplicarse (Gadamer mismo lo ha hecho) a otro tipo de “lenguajes” sin palabra como lo pueden ser los estéticos y artísticos. Sin embargo, también se puede sacar la conclusión en el sentido de que la lingüicidad (oral y escrita) es el único vehículo por el cual podemos exteriorizar, así mismo, lo percibido y entendido de lo estético de una obra (de arquitectura, o de arte, etc.). es por ello que saber expresar eso que percibimos y entendemos en el interior al estar frente a una obra, – encontrar las palabras más adecuadas, las más precisas–, se vuelve tarea importante y crucial en estética.

forma de lenguaje y se dirige al lenguaje, debe estar en condiciones “de hacerse cargo de todo el contenido del lenguaje para acceder a ese ser al que ayuda a expresarse”.

Así pues, el carácter esencialmente lingüístico del entender (pues cabe recordar que no todo lo que existe debiera ser expresable en forma de enunciados; que toda experiencia del mundo sólo se produzca hablando y en el lenguaje) no se manifiesta tanto en nuestros enunciados como en nuestra búsqueda de un lenguaje para lo que tenemos en el alma y queremos exteriorizar, de manera que lo importante es “el hecho de que el entender se constituye en el incesante proceso de la ‘integración en la palabra’ y de la búsqueda de un lenguaje comunicable, y que debe ser concebido *como* este proceso. Porque en este proceso –del tener siempre presente también la palabra interior- se basa la universalidad de la hermenéutica”.⁸⁹

Sin duda encontramos palabras acertadas y comunicables, señala J. Grondin, pero estas palabras son en cierto modo sólo el cabo visible de un deseo interminable de lenguaje o comprensión: “Siempre hay un querer decir, una intención que van mas allá o pasan de largo de lo que, expresado en el lenguaje real y en las palabras, alcanza al otro. Un deseo insatisfecho por la palabra acertada, tal vez es esto lo que constituye la vida y la esencia verdadera del lenguaje”. (*Grenzen der Sprache*). Y en este deseo se manifiesta nuestra finitud, es decir, que en el lenguaje o en el concepto no nos es otorgada la posesión definitiva de nosotros mismos: en la palabra interior, explica J. Grondin, “que consiste en el deseo de entender y de hablar y que constituye el universo de nuestra finitud, arraiga la universalidad de la filosofía hermenéutica”.

En relación al campo de la estética más precisamente, la palabra interior (*verbum interius*) a que se hace referencia con respecto del lenguaje tendría su equivalente para el caso de las manifestaciones estéticas en el sentido de que habría que tener en cuenta lo no dicho en la propia obra, el *verbum interius* que busca darse a entender por medio de una obra perceptible estéticamente en este caso.

Verdad y universalidad de la hermenéutica.

Ya se ha hecho énfasis en que el tema central que ha ocupado el desarrollo de esta tesis es el relacionado con la pregunta por la verdad para el caso de la estética, es decir, la pregunta por la posibilidad de un manejo no meramente subjetivo en la interpretación estética; sin embargo, se ha visto que la comprensión que es posible en el campo de las ciencias sociales, la estética incluida, no es una comprensión pura y definitiva, desligada de la posición del sujeto comprensor, puesto que en todo intento de entender estamos ya incluidos nosotros mismos debido a la obligada implicación de nuestros propios intereses y preguntas. Pero entonces la pregunta nodal que presenta es la que se plantea ésta misma tesis: ¿como encaja esta afirmación con la pretensión de verdad para ámbito de las ciencias sociales y de la estética?, “¿acaso no destruye el

⁸⁹ Grondin, J. Op. cit. p.174-178. Para evitar malos entendidos, J. Grondin ofrece una explicación respecto del uso de la palabra “universal” en relación a la hermenéutica, más aún cuando se habla de la tesis hermenéutica primaria de la historicidad de todo entender: Se trata siempre de la universalidad de una “dimensión” y no tanto de la universalidad de una determinada filosofía. La dimensión universal de la hermenéutica señala primeramente que la búsqueda de la comprensión y el lenguaje no es sólo un problema metodológico sino un rasgo fundamental de la facticidad humana. Así, la universalidad del lenguaje o del entender es nuestro particular *universo* en donde el lenguaje se distingue precisamente por su capacidad de buscar expresiones *para todo*: Esta es la formulación de una “universalidad de lenguaje” que va al paso con la universalidad de la razón. (*Verdad y Método*).

concepto de verdad si se lo piensa hasta el final?”. Dicho en otros términos: si el horizonte cultural ha de ser determinante para la vida, ¿cómo se puede diferenciar o criticar una concepción válida frente a otra que no lo es?; esto es lo que se pregunta J. Grondin⁹⁰ como motivo para un profundo análisis del problema, el cual servirá de base para resolver este crucial problema a que se ha hecho referencia desde el comienzo de la tesis.

Ya se ha mencionado que el problema de partida de H.G. Gadamer en *Verdad y método* es la pregunta por la comprensión que es posible en las ciencias del espíritu —el problema de la verdad—, problema que asume a partir de Heidegger puesto que ya a él no le era desconocido: en opinión de Heidegger, el retorno a un entender según un método era el intento desesperado de encontrar un “respaldo firme” ante la historicidad que se había hecho patente en el siglo XIX, por eso es que Heidegger pretendía problematizar la idea de semejante punto de apoyo y con ello desenmascarar los presupuestos metafísicos implícitos, pues la pretensión de un fundamento último y atemporal procedía de la huida del ser humano de su propia temporalidad: “la idea de que exista una verdad absoluta surgiría así de la represión o el olvido de la propia temporalidad”. En lugar de ello, Heidegger recomendaba situarse al nivel de la finitud y de elaborar la propia estructura del prejuicio como rasgo ontológico positivo del entendimiento para percibir nuestras propias posibilidades. Es así como Heidegger supera el planteamiento epistemológico del historicismo, según observa J. Grondin, al hacer ver que en lo relacionado al entender no se puede tratar de un ilusorio respaldo general, descendiente del positivismo y por tanto de la metafísica, sino que el ser-ahí consiga percatarse de las posibilidades que están a su disposición. Esta discusión con el historicismo que Heidegger toca de manera marginal es la que Gadamer convierte en su tarea principal; el punto de partida de *Verdad y método* es el problema de la correcta comprensión de sí mismas de las ciencias del espíritu frente a las ciencias de la naturaleza: contra la idea de buscar un método propio para las ciencias del espíritu (presente en los esfuerzos de Dilthey, Droysen y del neokantismo), Gadamer cuestiona este punto de partida y se pregunta si la exigencia de métodos que por sí mismos garantizan una validez general son realmente adecuadas para las ciencias del espíritu.

Gadamer lleva a cabo una crítica a fondo de la obsesión metodológica y su preocupación por la cientificidad de las ciencias del espíritu. La tesis inicial de Gadamer es que las ciencias del espíritu se pueden comprender mejor desde la tradición del concepto de “formación” que desde la idea de la ciencia moderna; según Gadamer, esta tradición era aún muy viva antes de Kant hasta que fue desplazada por el predominio del concepto de método. Por eso Gadamer se pregunta cómo es que “...la pretensión de verdad gnoseológica de las ciencias del espíritu llegó a someterse al criterio, ajeno a su esencia, del pensamiento metodológico de la ciencia moderna”. Gadamer ve la respuesta en la fatalidad de la estetización de los conceptos básicos del humanismo, especialmente de la facultad del juicio y del gusto a los cuales anteriormente se les había atribuido una “función cognoscitiva”, lo cual se debía al efecto de la *Critica de la facultad de juicio* de Kant que subjetivó y estetizó el gusto y, por lo mismo, le negó su valor cognoscitivo: “Aquello que no basta a los criterios de las ciencias naturales objetivas y metódicas se separó como meramente ‘subjetivo’ y ‘estético’ del reino del conocimiento”. Puesto que la subjetivación kantiana desacreditaba cualquier otro conocimiento que no fuera el científico natural, “obligó a las ciencias

⁹⁰ Grondin, Jean. *Introducción a la hermenéutica filosófica*. Barcelona: Ed. Herder, 1999. (El texto fue publicado originalmente en alemán. En sus traducciones al francés y al inglés fue publicado bajo el título: *L’universalité de l’herméneutique*. Presses Universitaires de France, Paris, 1993).

del espíritu a apoyarse en los principios metodológicos de las ciencias naturales". (GW I, p.47. Citado en p.161)

El historicismo se encontraba en una aporía básica cuando, a pesar de admitir la historicidad del saber humano, no deja de apuntar a algo semejante a un saber absoluto de la historia. Esta obsesión sólo se terminó con la revaloración de Husserl del mundo vivencial y con los principios de la hermenéutica de la facticidad en Heidegger, los cuales son precisamente base para el desarrollo de la segunda parte de *Verdad y método* en la que se procede a la recuperación de la especificidad hermenéutica de las ciencias del espíritu. El punto de partida es el descubrimiento de Heidegger de la estructura ontológica de la circularidad hermenéutica: " todo entender esta determinado por una motivación o un prejuicio". Pero tal determinación, y esto es lo importante (en respuesta al problema que se ha venido planteando), no debe verse como una limitación, sino como un principio del entender. En opinión de Gadamer, fue una ilusión del historicismo el pretender eliminar nuestros prejuicios con métodos seguros para conseguir algo así como una objetividad de las ciencias del espíritu, posición que procedía de la Ilustración y que era a su vez un prejuicio del metodológico siglo XIX "...que creía poder alcanzar la objetividad sólo por la vía de una destitución de la comprensión situacional de la subjetividad".⁹¹

Así pues, al quedar desenmascarado el ideal cientificista del conocimiento se puede llegar a una concepción adecuada de las ciencias del espíritu que ponga como base para la determinación de su objetividad la preestructura ontológica del entender: el reconocimiento de los prejuicios y de su labor interpretadora. Por ello, señala J. Grondin, Gadamer encuentra que la elaboración de los propios proyectos previos debe ser la tarea crítica primordial de la interpretación para que su objeto de comprensión pueda hacerse valer frente a ellos; ya que el entender puede guiarse por concepciones previas erróneas, y nunca escapa del todo a ese peligro, debe esforzarse en desarrollar principios adecuados de comprensión desde una situación propia: "La tarea constante del entender es la elaboración de los proyectos correctos y adecuados que, en tanto proyectos, son anticipaciones que sólo pueden confirmarse 'en las cosas'" (VM). J. Grondin observa que esta cita encaja mal con la imagen corriente que se tiene de Gadamer pues, debido a la estructura del prejuicio del entender, no se esperaría ninguna "confirmación desde la cosa misma"; sin embargo, observa J. Grondin, la "rehabilitación" de los prejuicios por parte de Gadamer lleva a la advertencia crítica "de tener presentes los propios prejuicios para que el texto mismo se manifieste en su diferencia y tenga así la posibilidad de poner en juego su verdad objetiva frente a la propia opinión previa".⁹²

Así entonces, explica J. Grondin, Gadamer no se adhiere al llamado positivista de negar la estructura del prejuicio para hacer hablar las cosas mismas despojadas de todo enturbiamiento subjetivo (ya que la cosa u objeto sólo puede llegar a hablar por medio de proyectos subjetivos del entender e incluso por medio del propio hablar subjetivo); sin embargo, Gadamer reclama un entender críticamente reflexivo que procure "no simplemente llevar a cabo sus anticipaciones, sino hacerlas conscientes para controlarlas y obtener así la comprensión adecuada de las cosas", lo cual muestra que Gadamer se mantiene en el punto medio entre la autoanulación positivista y el perspectivismo universal de Nietzsche. ¿Cómo se logra esto? Ello es el punto central y la "cuestión propiamente crítica de la hermenéutica": ¿cómo, en la medida en que podemos hacerlos conscientes, podemos distinguir los prejuicios correctos de las opiniones falsas que

⁹¹ Gadamer, H. G. En: Grondin, J. Op. cit. p.162.

⁹² "...para que el texto mismo se manifieste en su diferencia": Ver en esta aseveración, la relación que es posible con los postulados teóricos de N. Luhmann que se analizarán adelante en esta tesis.

llevarán a malentendidos?, ¿existe un criterio para ello?⁹³ La respuesta sencillamente es que no existe un criterio para ello, si hubiese algo así como un criterio todas las preguntas de la hermenéutica estarían resueltas.

Ahora bien y ante el llamado por ver las propias motivaciones y prejuicios no como una limitación sino como un principio del entender (esto es, concebir la propia estructura del prejuicio como rasgo ontológico positivo del entendimiento para percibir nuestras propias posibilidades), Gadamer aclara que ello, la aplicación que esta implicada en todo entender, no es necesariamente un acto consciente porque también está sometida por la “historia de la transmisión”, pues el entender-aplicar no es el acto de un sujeto autónomo sino un “integrarse en el acontecer de la transmisión, donde lo pasado y presente se encuentran en una mediación constante”. Fue un error del historicismo poner como condición de la objetividad la anulación del sujeto que interpreta porque la verdad, entendida aquí como el desvelar del sentido, sólo puede producirse en el curso de la aplicación dentro de la transmisión histórica: La definición del entender como un integrarse en el acontecer de la transmisión significa entonces que “la subjetividad no es plenamente dueña de su aceptación de sentido o de sinsentido de las cosas”, explica J. Grondin; esto es algo que ya había visto Heidegger, “la historia de la transmisión es antes ser que conciencia o, en términos hegelianos: mas substancia que subjetividad”.⁹⁴

La historia de la transmisión no está bajo nuestro poder o nuestra disposición, al contrario, estamos sometidos a ella hasta un extremo que escapa a nuestra conciencia: siempre que nos proponemos entender algo, está obrando la historia de la transmisión como horizonte que no podemos interrogar hasta el punto que podamos obtener una clarificación definitiva acerca de aquello que para nosotros pueda tener sentido o parecernos cuestionable, por ello, la historia de la transmisión adquiere las funciones de una instancia que opera como soporte o resulta determinante para cualquier acto de entender. La historia de la transmisión determina el trasfondo de nuestras valoraciones, concepciones, e incluso de nuestros juicios críticos, por eso, concluye Gadamer, “los prejuicios del individuo son la realidad histórica de su ser, en una medida mucho mayor que sus juicios”.

Así entonces, el ser consciente de nuestra historicidad significa por un lado que nuestra conciencia actual esta marcada y constituida desde una determinada historia de la transmisión, es decir que fue “efectuada” por la historia (obsérvese: social), pero también por otro lado, caracteriza una conciencia acerca de este estar efectuada que se debe conquistar siempre de nuevo, lo cual significa a su vez 2 cosas: la exigencia de un esclarecimiento de nuestra historicidad, de nuestra situación, pero también que nos percatemos de los límites impuestos a ese esclarecimiento. Ahora bien, como ya se ha mencionado, el reconocimiento de la limitación humana no comporta una paralización de la reflexión sino más bien lo contrario, comporta una ganancia para la reflexión, lo verdaderamente inhibitorio habría sido la idea historicista del entender en relación a un ideal cognoscitivo metafísicamente condicionado. El objeto de la hermenéutica de la finitud es pues el carácter específicamente hermenéutico de toda nuestra experiencia en el mundo, lo cual es por tanto una situación universal.

⁹³ Aquí está la pregunta fundamental: ¿Cómo distinguir las interpretaciones falsas de las correctas?

⁹⁴ Grondin, J. Op. cit. p.169.

El *verbum interius*.

En la resolución al problema que enfrenta la teoría hermenéutica con respecto a la pretensión de verdad aún a partir del reconocimiento de un entender que no puede ser puro ni absoluto (debido a la implicación de las propias preguntas y prejuicios, debido a las propias limitaciones y finitud del ser humano), J. Grondin ofrece una explicación de la respuesta que se contiene en la propia teoría hermenéutica de H. G. Gadamer a partir precisamente de las principales críticas a que ha sido sometida esta teoría, particularmente el deconstructivismo de J. Derrida.⁹⁵ (Recuérdese la aclaración que se venía dando en relación al lenguaje, en donde la palabra exterior es sólo el cabo visible del *verbum interius* o palabra interior, cuyo querer decir nunca se alcanza del todo). Uno de los principales cuestionamientos surgidos de la confrontación que presentó J. Derrida hacia H.G. Gadamer se refiere precisamente a la posibilidad de hablar en general de una comprensión de la “verdad”. Según la idea común, un signo debe “querer” decir algo, sin embargo Derrida hace ver que no se puede averiguar nunca del todo qué es lo que se quiere decir (en un signo), de modo que la presencia exigida de sentido siempre queda “diferida”, por lo tanto, todos los signos están animados por una *différance* nunca alcanzada. En relación a estas objeciones, J. Grondin reconoce que la teoría hermenéutica se acerca en este punto, de la *différance*, a la posición de Derrida, puesto que su concepción de una participación en la verdad y el reconocimiento de la dependencia constante del diálogo son prueba de la imposibilidad de dar con un sentido objetivado tal como podría sugerirlo la metafísica de la presencia [en el objeto] y la filosofía clásica del lenguaje. La filosofía hermenéutica sostiene que nunca se puede alcanzar del todo una palabra de la aspiración interior del alma: ninguna palabra o signo (símbolo) puede tomarse como la presencia definitiva de un sentido; es simplemente señal, *différance*, si se quiere, o el diferir hacia algo otro; la *différance* entre lo que se quiere decir y la palabra o el signo [recuérdese la aclaración que presenta Gadamer en relación al tipo de remitir que se da en el símbolo]. Sin embargo, apunta J. Grondin, sería fatal si se sostuviera que la aspiración interior del alma de que en la palabra (o en un símbolo, o en una obra) se alcance lo que se quiere decir no existe, para quedarse entonces tan sólo en la idea de Derrida de que los signos siempre remiten los unos a otros sin dirección y sin querer decir jamás algo que se pueda verificar, o sea, sin *vouloir dire* alguno [querer decir]: Hay que ver que las palabras o signos quieren decir algo; “...son el resultado o, en el mejor de los casos, el testimonio de un diálogo acontecido antes de ellas, que necesita esta verificación posterior comprensiva”. Tomar la voz o las palabras en su pura existencia y disponibilidad como hechos últimos (es decir sin un sentido que contengan) significa una caída en la lógica proposicional de la metafísica, según la cual las proposiciones o palabras reproducen el contenido de manera instrumentalista, como si a cada palabra les correspondiera una representación. Es por ello que hay que tener presente el *verbum interius* para poder ver la propia vitalidad y densidad del lenguaje, y asumir que nuestro hablar depende de palabras previas para poder expresar un sentido, el cual sin embargo, jamás puede agotarse en los signos o palabras disponibles: fijar el lenguaje a una escritura que una vez realizada ya no se puede interrogar, significa reducir el alcance del *lógos* de manera positivista; si se entiende el *lógos* como un conversar y, por tanto, como una dependencia recíproca, entonces el centro del *lógos* tiene su lugar verdadero en el diálogo, y principalmente, a partir del diálogo consigo mismo del alma, como

⁹⁵ Grondin, J. Op. cit. pp.192-200. Se menciona el hecho de que en 1981 se estableció un encuentro entre Gadamer y Derrida que representaban las 2 corrientes predominantes de pensamiento: el deconstructivismo francés y la hermenéutica alemana. En los años posteriores, Gadamer precisó su teoría hermenéutica escribiendo contestaciones al desafío deconstructivista: no así Derrida.

Platón gustaba de llamar al pensamiento (Teeteto, 184 e; Sofista, 263 e, 264 a.): En este diálogo se basa la hermenéutica.⁹⁶

En relación a las “palabras” o “signos” por medio de los cuales se dice algo en lo estético de una obra de arquitectura, habría que ver que, si ni siquiera el lenguaje verbal puede agotar del todo lo que se quiere decir a través suyo, mucho menos el “lenguaje” de la estética por medio de lo cual se transmite un sentido: lo cual no quiere decir que no se pueda decir algo a través suyo y que ello no se pueda verificar; aunque reconociendo que no de manera definitiva, absoluta, total, debido a la temporalidad y finitud de la comprensión, en el caso de esta tesis, de la comprensión que se produce en el encuentro o la experiencia con lo estético de una obra de arquitectura, la comprensión que se produce en la percepción estética de la arquitectura.

J. Grondin recuerda, finalmente, que la discusión que en su momento presentó J. Derrida reivindicó la universalidad del perspectivismo tal como Nietzsche lo impuso al pensamiento filosófico; pero la pregunta que deja esta situación es, entonces, ¿para qué sirve el esfuerzo de comprensión si todo está condicionado perspectiva e históricamente? J. Grondin observa que, a menudo, se pudo ver en Gadamer mismo un defensor del relativismo histórico, como queda patente en su afirmación de que no se puede entender mejor sino sólo de otra manera; pero entonces, ¿cómo habría de tomarse este entender-de-otra-manera?, ¿acaso no destruye el concepto de verdad si se lo piensa hasta el final? La respuesta que ofrece J. Grondin es la siguiente: “Pese a las apariencias, sería un malentendido histórico identificar este entender-de-otra-manera con un relativismo nihilista. Porque la fórmula de un entender-de-otra-manera está pensada desde una perspectiva exterior”. Si se tienen en cuenta los numerosos enfoques interpretativos que ha habido históricamente, parece que siempre y en todas partes sólo se ha entendido de otra manera; pero para la perspectiva interior, la que es adoptada para nosotros mismos aquí y ahora, esto sólo vale en una medida limitada. Podemos hacer la concesión de que algún día podríamos ver de otra manera lo que ahora tenemos por verdadero; pero esta óptica no es la que corresponde a la concepción de los que aspiran a entender y consiguen ser entendidos; cualquiera que entienda busca algo verdadero. Esto se puede demostrar fácilmente en sentido negativo, en el hecho de que todo el mundo sabe lo que son la mentira y la falsedad. Definir la verdad positivamente es algo más difícil, observa J. Grondin, no obstante, “cuando entendemos, aspiramos a la verdad, y por verdad entendemos simplemente una información coherente, que está en concordancia con las cosas”.

Pero entonces cabe preguntarse, ¿cómo se puede armonizar semejante aspiración a la verdad con el entender-de-otra-manera? Lo explica J. Grondin: Entendemos de otra manera porque en cada caso hacemos hablar de nuevo a la verdad cuando aplicamos algo verdadero (una afirmación acertada, una crítica, una opinión plausible) a nuestra situación. Sin duda que hacemos esto en cada momento y cada individuo a su propia y ‘otra’ manera”.⁹⁷ Todo intento de entender aspira a una verdad sobre la que tal vez se podría discutir, “pero sería un error histórico declarar como relativista esta verdad que se capta cada vez de otra manera”. Continúa explicando J. Grondin (basándose en Gadamer y R. Rorty): “Nunca se ha defendido en serio un relativismo entendido comúnmente como la opinión de que cualquier parecer sobre una cosa o sobre cualquier cosa valga lo mismo, al menos no desde la hermenéutica. Es cierto que la hermenéutica defiende que las experiencias que hacemos con la verdad están implicadas en nuestras situaciones y esto significa: en el diálogo interior que llevamos constantemente con nosotros mismos y con las demás. Pero precisamente por eso no se puede defender un relativismo en el sentido de un

⁹⁶ Grondin, J. Op. cit. p. 196

⁹⁷ *Ibidem* p.198.

anything goes extremo. Nadie está dispuesto a aceptar todo como igualmente válido y legítimo, porque el diálogo interior de nuestra alma, que sólo se puede pensar como situacional, se resiste a la contingencia o arbitrariedad de las interpretaciones". Son más bien los adversarios de la hermenéutica los que conjuran el fantasma del relativismo. Así, en la discusión filosófica actual, el relativismo opera como un ogro aceptado a favor de las posiciones fundamentalistas, como pretexto para hacer abstracción del diálogo interior del alma.

Si se quisiera obtener una verdad absoluta y ya no discutible, esta verdad debería ser no finita, no temporal, de manera que se negara la finitud, negación que es característica de la metafísica, que es la superación de la temporalidad. Pero, ¿tenemos acaso acceso a una verdad absoluta?, se pregunta J. Grondin, y responde: nada sería más grato para el alma, pero ello implicaría la supresión de la propia temporalidad, la autonegación de la finitud (recordar el señalamiento de Heidegger): es propio de la finitud el que siga siendo finita, aunque y precisamente cuando aspira a la infinitud. Una verdad no relativa debería ser absoluta, continua J. Grondin, "pero de la falta de una verdad absoluta no resulta que no haya verdad alguna": exigimos "constantemente la verdad, es decir, la coherencia de un sentido que esté en concordancia con las cosas tal como podemos experimentarlas y para las que se puedan movilizar argumentos, pruebas, testimonios y constataciones. Negarlo sería una extravagancia sofista". Las verdades en las que podemos participar y las que podemos defender legítimamente no son ni arbitrarias, ni aseguradas de manera absoluta; "fue el cartesianismo de la Edad Moderna el que pretendió equiparar la verdad con la aseguración metódica del saber. Pero también este método, del que el desarrollo de la ciencia pudo sacar mucho provecho, no era absoluto, es decir, desvinculado de los intereses humanos", sino fue consecuencia de la aspiración del ser humano a un grado mayor de verificabilidad en algunos campos de conocimiento, sobre todo en las ciencias dedicadas a la naturaleza exterior. Este modelo, gracias a su éxito, quedó desligado de su origen para convertirse en criterio de todo conocimiento general. "Y desde él, sin duda, todo parece irremediamente relativista". En particular, fue el historicismo el que asumió como principio determinante este modelo –que pretendió equiparar la verdad con la aseguración metódica del saber, que tenía la aspiración del ser humano a un grado mayor de verificabilidad en algunos campos de conocimiento -, por el cual todo lo que no fuera verificable sería entonces relativo. Pero la conclusión errónea consistió en considerar el diálogo histórico que cualquier alma lleva consigo misma y que continúa en todo conocimiento del mundo como obstáculo para la verdad. Sólo la hermenéutica descubrió en la historicidad el eje hablante de todo esfuerzo de entender: la historicidad ya no es una determinación del límite de la razón y sus pretensiones de comprender la verdad, sino representa más bien la condición positiva para el conocimiento de la verdad; por lo tanto, la argumentación del relativismo histórico pierde todo fundamento real: "exigir un criterio para la verdad absoluta se revela como un ídolo abstracto y metafísico y pierde toda relevancia metodológica. La historicidad ha dejado de invocar el fantasma del relativismo histórico".⁹⁸

Uno de los logros más importantes de la hermenéutica, concluye J. Grondin, fue el haber señalado al pensamiento filosófico el camino fuera del marco de ese planteamiento tan oblicuo de la pregunta, después de que la filosofía desde Hegel se hubiera quedado estancada en el problema del historicismo. Esto queda señalado en la diferenciación hermenéutica entre verdad y método: "la verdad existe también más acá o más allá del estrecho círculo de lo que se puede someter a método". Ahora que, evidentemente, también más allá del método existe mucha insensatez, reconoce J. Grondin, pero entonces, ¿Se vuelve necesario un "criterio" para distinguir entre lo verdadero y lo falso? ¿Cuál sería? ¿Sería acaso un medio formal y no engañoso que podamos aplicar cómodamente e indistintamente a todas las situaciones? Si así fuera, el método todavía

⁹⁸ Gadamer, H. G. *GW*, p.103. (Citado por: Grondin, J. Op. cit. p.200).

desplaza al alma. Lo que no se percibe es que el diálogo, que nunca dejamos de ser, pueda aceptarlo todo y que al mismo tiempo sea capaz de experimentar la verdad. Esta capacidad crítica y de razón tiene su sede en el *verbum interius*, en el monólogo que cualquier persona es para sí misma. Lo que distingue al ser humano no es el lenguaje, el *lógos* exterior, puesto que también los animales son capaces de emitir señales acústicas, sino que detrás de la voz se desarrolla una reflexión interior (el *verbum interius*). “Ella nos permite ponderar las perspectivas que se nos ofrecen una frente a otra y distanciarnos críticamente de ellas”. El ser humano no está totalmente a la merced de sus instintos o de los sonidos en circulación en cualquier momento: lo que le libera, “es el espacio de libertad del *lógos* interior, el tema primario de la hermenéutica, que desde la antigüedad se llama y promete razón”.

En relación a los propósitos de la tesis, es posible decir que finalmente ha quedado respondida la pregunta de porqué a pesar de que fue precisamente la teoría hermenéutica la que dio el importante paso para el reconocimiento de una verdad vinculada a la situación del sujeto comprensor, esta no se queda en el subjetivismo que conduce a un entendido totalmente relativista sino que confirma su énfasis sobre la verdad como objetivo último de la comprensión: a se ha aclarado lo suficiente que no se trata de una verdad absoluta sino de una verdad finita que es la única posible y al alcance de la condición humana. Se ha visto que en la búsqueda de verdad, dentro del ámbito de la estética y de las ciencias sociales en general, no hay criterio o método seguro para obtenerla; sin embargo, el diálogo interior, es decir la reflexión, es lo que nos permite “ponderar las perspectivas que se nos ofrecen una frente a otra” para encontrar aquellas que ofrezcan una mayor coherencia, una mayor corrección, entendido esto prácticamente como sinónimo de verdad: para lo cual es posible movilizar “argumentos, pruebas, testimonios y constataciones”; de aquí también el necesario recurso de la palabra al que se estará concluyendo en esta tesis.

No habrá que dejar de tomarse en cuenta que la distinción de algo verdadero no es un asunto que se trate de algo meramente individual, puesto que la propia subjetividad está integrada y forma parte de la “historia de la transmisión” según se ha mostrado también: nuestra conciencia actual está marcada y constituida desde una determinada historia de la transmisión, es decir, que fue “efectuado” por la historia. Así pues, la búsqueda de verdad y comprensión no es el acto de un sujeto autónomo sino un integrarse en el “acontecer de la transmisión”: la definición del entender como un integrarse en el acontecer de la transmisión significa, según se ha visto, que “la subjetividad no es plenamente dueña de su aceptación de sentido o de sinsentido de las cosas”. Ello es lo que nos lleva necesariamente al plano o nivel de lo social que será abordado en la siguiente parte de la tesis.



2. Teoría estética sociológica.

Desde la teoría hermenéutica, H. G. Gadamer ha señalado que la aplicación en el entender (para el caso de las ciencias sociales, la estética incluida) no es el acto de un sujeto en aislado sino un “integrarse en el acontecer de la transmisión, donde lo pasado y presente se encuentran en una mediación constante”, lo cual querría decir que la verdad (entendida como el desvelar del sentido) sólo puede producirse en el curso de la aplicación dentro de la transmisión histórica. ¿Por qué? Porque nuestra propia conciencia esta marcada y constituida desde una determinada historia de la transmisión, es decir que fue “efectuada” por la historia.⁹⁹

Con esta conclusión, la propia teoría hermenéutica esta apuntando aquí al nivel de lo social al ser este nivel el que marca y constituye las propias conciencias, y al ser el nivel de lo social el nivel en donde se integran las propias e individuales aplicaciones para ser ahí puestas a consideración: en esta puesta a consideración se juega su posibilidad de obtener algo de objetividad, algo de verdad. Sobre la base de tales conclusiones se plantea aquí trasladar el estudio de esta tesis al campo de la teoría sociológica para poder complementar los propósitos en relación a la fundamentación teórica sobre la objetividad en estética: a qué se refiere y cómo se obtiene tal objetividad. Para tal efecto se plantea aquí recurrir a la teoría sociológica que desarrolla Niklas Luhmann¹⁰⁰ en relación al arte y a la estética, ya que en esta se explica el arte como un sistema que funciona y se organiza como un sistema de comunicación (al igual que otros sistemas de la sociedad, ella misma entendida como un gran sistema): en el nivel de lo social se ha configurado cada vez más y más un sistema social que se aboca, se especializa, en el procesamiento de la percepción estética de las cosas.

⁹⁹ Gondin Jean. Op. cit. pp.166 y 169.

¹⁰⁰ Luhmann, Niklas. *El arte de la sociedad*, Ed. Herder/UIA, México, 2005

Complementariedad de la teoría hermenéutica y la teoría sociológica.

Sobre la propuesta de complementariedad que subyace al planteamiento de esta tesis cuando se propone seguir el análisis de la teoría estética hermenéutica con el análisis de la teoría estética sociológica, cabe no dejar de mencionar que estas dos teorías que provienen de campos teóricos diferentes (la hermenéutica filosófica y la teoría sociológica) han sido comúnmente consideradas más bien como teorías opuestas e incompatibles. Es por ello que sería importante aquí detenerse un momento, antes de abordar la teoría sociológica de N. Luhmann, para esclarecer la supuesta incompatibilidad que presentan de inicio y que en su caso imposibilitaría la relación de complementariedad que en esta tesis se plantea, aunque será con el propio desarrollo de esta tesis que se espera confirmar precisamente la compatibilidad planteada.

Para este propósito específico se plantea aquí hacer referencia a un estudio llevado a cabo por R. Vargas Maseda¹⁰¹ en relación precisamente a la aparente oposición o “antinomía” que existe entre las principales corrientes epistemológicas para el conocimiento de la sociedad y de la realidad en que esta inmersa, puesto que ello es algo que ha obstaculizado la propia obtención de tal conocimiento. En este estudio se explica que el pensamiento antinómico sería “aquel que divide la realidad en dos partes y le otorga la primacía a una de ellas, de manera que la contraparte se convierte en un epifenómeno de la dimensión escogida como la determinante”, quedando anulada así la posibilidad de una noción intermedia. Como consecuencia quedan establecidas falsas oposiciones que vienen a ser divisiones reales del campo sociológico, las cuales son totalmente ficticias y, al mismo tiempo, peligrosas porque conducen a la mutilación del conocimiento de la realidad social. R. Vargas Maseda desarrolla su análisis sobre la base de la teoría sociológica elaborada por Pierre Bourdieu, la cual, según observa, trata de dar cuanta de la falsedad de las posiciones teóricas que se presentan como antinómicas.

En relación a cuál sería la antinomía que tiene mayor presencia y amplitud en el campo de las ciencias sociales, P. Bourdieu señala que esta sería –precisamente– la que corresponde a la oposición entre un enfoque estructuralista, “que tiende a captar relaciones objetivas, independientes de las conciencias y de las voluntades individuales”, y un procedimiento fenomenológico, “que tiende a captar la experiencia que los agentes hacen realmente de las interacciones, de los contactos sociales, y la contribución que aportan a la construcción mental y práctica de las realidades sociales”. En una de las posiciones se otorga la primacía a las estructuras sociales y en la otra a los agentes sociales (al sujeto); en una de ellas se postula como principio rector la existencia de determinaciones exteriores, ajenas a la voluntad y consciencia de los agentes, y en la otra, las interiorizaciones y racionalizaciones que determinan la conducta y la transformación estructural. Esta fundamental antinomía se manifiesta en oposiciones de diversos tipos, pero se destacan en particular las que se refieren a la oposición entre objetivismo y subjetivismo, y estructuralismo y fenomenología.¹⁰² P. Bourdieu engloba estas oposiciones en lo que sería una antinomía “paradigmática” conformada por una *física social* y una *fenomenología social* (donde estaría la hermenéutica): en la lectura de la física social, se concibe a la sociedad “como una estructura objetiva, aprehendida desde afuera, cuyas articulaciones pueden ser

¹⁰¹ Vargas Maseda, Ramón. Tesis de doctorado en sociología. Inédito.

¹⁰² R. Vargas Maseda explica que, además de estas principales oposiciones que se dan bajo un mismo denominador común, existen otros diversos tipos de teorías en los que se manifiesta esta antinomía fundamental: “(...) oposiciones del tipo individuo-sociedad, sistema-actor, estructura-agente, colectivo-individual, individualismo-estructuralismo, estructuras materiales-estructuras de la personalidad, micro-macroanálisis, objetivismo-subjetivismo, estructuralismo-fenomenología...” (Ibidem p. 7)

materialmente observadas, medidas y cartografiadas independientemente de las representaciones de quienes las habitan”; y en la lectura de la fenomenología social, “la sociedad aparece como el producto de las decisiones, actos y acciones de conocimiento de individuos conscientes”.

Para P. Bourdieu, en análisis de R. Vargas Maseda, el error fundamental de la orientación de la *física social* no sería tanto el haber descubierto la dimensión objetiva de las estructuras de la sociedad y su capacidad determinante sobre los aspectos de la acción social, tales como la propia voluntad y consciencia de los individuos, “sino el haber reducido la dimensión subjetiva a un mero epifenómeno de la estructura, a una derivación, a un resultado”. De esta forma, no sólo se descarta como relevante el conocimiento cotidiano que comparten y reproducen intersubjetivamente los agentes en su “mundo de vida” sino también la capacidad que tienen para transformar el contexto estructural en el que viven. La dimensión objetiva de toda formación social constituye un elemento indispensable para la construcción de un pensamiento científico, señala P. Bourdieu, pero también es cierto que ésta “se acompaña siempre de un proceso de interiorización cuya capacidad estructurante es insoslayable de cualquier entendimiento científico de la acción social”; el terreno subjetivo es lo suficientemente amplio y complejo que no se puede suponer que a partir del conocimiento de las estructuras sociales sea posible conocer las estructuras de la personalidad. Por su parte, el principal error de la *fenomenología social* estaría en que ésta tiende a “concebir las estructuras sociales como el producto de una mera agregación de estrategias y actos de clasificación individuales”¹⁰³, por lo que rechazan el descubrimiento fundamental del objetivismo, que es “la preexistencia de configuraciones objetivas que son adquiridas, incorporadas, mediante los agentes en su mundo de vida”. La fenomenología social hizo con las estructuras lo mismo que la física social había hecho con los agentes: si al objetivismo tiende a deducir las acciones y las interacciones de la estructura, el subjetivismo tiende a reducir las estructuras a las interacciones de los agentes; si el objetivismo pecó por inmovilizar al sujeto social, la fenomenología pecará al convertirlo “en un ‘demiurgo social’ capaz de instaurar el orden social sobre el que actúa, o de subordinarlo a sus capacidades racionales, a sus voluntades, intereses, deseos y necesidades. (...) Como si la capacidad racional y la voluntad de los agentes fuesen los únicos responsables de la construcción del mundo social”. Así pues, para una posición lo principal estaría en la configuración de la realidad social y por tanto en su estudio y análisis, en la estructura que subyace y predetermina a los agentes; para la otra posición, lo principal sería la propia capacidad y voluntad del agente social y su libertad en la conformación de la realidad social.

En opinión de R. Vargas Maseda, P. Bourdieu critica ambas posiciones en su sentido y postura antinómica, puesto que hace ver que las dos forman parte de la conformación de la realidad social y que por tanto se deberán atender las dos, aparentemente opuestas, si es que realmente se pretende obtener un conocimiento completo de la realidad social: “...la misma importancia que le atribuimos a la física social por haber descubierto y profundizado en la dimensión objetiva de la sociedad, se la debemos a la fenomenología por haber reconocido la capacidad estructurante de los agentes y la importancia de su saber ordinario en la producción continua de la sociedad”.

¹⁰³ Un apartado de la tesis acerca del pensamiento sistémico, profundizara sobre este punto.

Propuesta de P. Bourdieu para superar la antinomia de las posiciones teóricas.¹⁰⁴

R. Vargas Maseda observa que, ante la disyuntiva de otorgarle la primacía ontológica a una de las dimensiones de la realidad social, P. Bourdieu opta por otorgársela a las relaciones que existen entre aquellas dimensiones aparentemente antinómicas –como son principalmente las que se refieren al objetivismo y subjetivismo o al estructuralismo y fenomenología-, lo cual sería un principio epistemológico de gran importancia ya que el conocimiento científico se encuentra en la relación de las dimensiones aparentemente antinómicas y nunca en alguna de sus partes, como ya Hegel lo habría observado. En su propuesta de análisis de la realidad social, P. Bourdieu parte de principio tanto del estructuralismo como de ciertas variantes de la fenomenología, pero despojando a ambos de su habitual sentido antinómico, observa R. Vargas Maseda, citando al propio P. Bourdieu:

(...) diría que trato de elaborar un estructuralismo genético: el análisis de las estructuras objetivas -las de los diferentes campos- es inseparable del análisis de la génesis en el seno de los individuos biológicos de las estructuras mentales que son por una parte el producto de la incorporación de las estructuras sociales y del análisis de la génesis de estas estructuras sociales mismas.¹⁰⁵

P. Bourdieu establece como base un análisis de las estructuras objetivas de los diferentes campos de la realidad social (análisis estructuralista) que será complementado con el análisis de los individuos, en particular, de sus estructuras mentales, que son en parte consecuencia de la incorporación de las estructuras sociales mismas. Esta es la parte del individuo que se tomará en cuenta en un análisis relacional en el que, aunque de base estructuralista, se toma en cuenta el individuo o agente social puesto que este agente es quien incorpora en sus estructuras mentales las estructuras de su entorno social. Tanto de las estructuras sociales como de las estructuras mentales del individuo será importante para P. Bourdieu su génesis (sus orígenes y evolución), para poder comprender y explicar la conformación y sentido de las objetivaciones dadas en determinado campo de la realidad social.

Para dar cuenta de las relaciones objetivas que se dan en un espacio determinado entre las estructuras sociales y los agentes (sus estructuras mentales), P. Bourdieu desarrolla el concepto de “*campo*”, entendido éste como un sistema (estructura) que abarca a ambas partes. Un campo sería aquella parte de la realidad que es compartimentada para ser estudiada y en la cual se inscriben y circunscriben las acciones de los individuos.

R. Vargas Maseda observa que esta noción de campo es una noción fundamentalmente estructuralista, puesto que la concepción teórica de campo se sitúa “epistemológica, teórica y metodológicamente, en un nivel privilegiado con referencia a los elementos que lo integran”. Ello es así porque, si los sistemas se conforman por relaciones objetivas entre quienes habitan el sistema y los límites del sistema, los casos particulares no son relevantes para el análisis en tanto sus acciones y representaciones corresponden primariamente a este sistema de relaciones y no a sus características propias. De hecho, los agentes insertos en un sistema o campo adoptan sus características propias “a partir de la posición específica que ocupan en éste”, se cita a P.

Bourdieu:

“Cuando hablo del campo intelectual, sé muy bien que, en este campo, encontraré ‘partículas’ (supongamos, por un momento, que se tratara de un campo físico) que

¹⁰⁴ Este apartado permitirá comprender la base sobre la cual despunta P. Bourdieu su análisis más específico sobre las principales teorías en el campo ya de la estética y del arte.

¹⁰⁵ (CD.26). Cita por: Vargas Maseda, Ramón. Op. cit. p.64.

obedecen a fuerzas de atracción, repulsión, etc., como sucede en un campo magnético. Hablar de campo es otorgar primacía a este sistema de relaciones objetivas sobre las partículas propiamente dichas”.¹⁰⁶

Hasta aquí parece observarse que la noción de campo estaría basada plenamente en lado estructuralista de las formas de entender la realidad social, sin embargo, apunta R. Vargas Maseda, aunque su concepto de campo parece reproducir los mismos errores del objetivismo y del estructuralismo al presentar una gran similitud con el concepto de sistema que se quiere superar, habrá que considerar que el concepto de campo busca dar cuenta de las relaciones objetivas que se dan no sólo entre las instituciones sino también entre las instituciones y los agentes, más en específico, entre las instituciones y las estructuras mentales en los individuos: “la diferencia estriba en que el concepto de campo es inseparable del concepto de *habitus*”, el cual comprende el conjunto de disposiciones (así mismo un sistema) que los agentes adquieren “mediante la interiorización de un tipo determinado de condiciones sociales y económicas y que encuentran, en una trayectoria definida dentro del campo considerado, una oportunidad más o menos favorable de actualizarse”.¹⁰⁷

En la concepción de P. Bourdieu, la noción de *habitus* se refiere a la dimensión subjetiva de la realidad social, concretamente, a la “manera específica en que los individuos interiorizan el cuerpo social y lo exteriorizan a través de sus actos y representaciones”. De esta forma, se entiende que el *habitus* no sea tan sólo un recipiente donde se vacía el exterior sino también una respuesta al exterior, lo cual permite que cada individuo o grupo de individuos imprima su particularidad a cada aspecto de la realidad. Sin embargo y para los fines de esta tesis, no habría que dejar de observar el énfasis que tiene esta noción de *habitus* en el sentido de una cierta inercia (predisposición) sistemática, un cierto sistema de respuestas que se va conformando en el individuo como producto de su interacción con las estructuras sociales y no tanto como una respuesta nueva y creativa ante las condiciones sociales que se le presentan.¹⁰⁸ Así se confirma en la cita de P. Bourdieu que refiere R. Vargas Maseda sobre la explicación de lo que se entiende por *habitus*:

“...sistemas de *disposiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente "reguladas" y "regulares" sin ser el producto de la obediencia a reglas y, a la vez que todo esto, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta”.¹⁰⁹

¹⁰⁶ (RAR:71). Cita por: Vargas Maseda, Ramón. Op. cit. p.70.

¹⁰⁷ (RAR:69-70). Cita por: Vargas Maseda, Ramón. (Ibíd. p.69). R. Vargas Maseda explica también que el concepto de *habitus* no es una invención de P. Bourdieu, sin embargo si es su aportación el hecho de usarlo para “escapar a la alternativa entre el estructuralismo sin sujeto y la filosofía del sujeto”, mediante la recuperación de la capacidad participativa y creadora del *habitus* como un agente actuante sobre la propia estructura de la realidad social, pero sin caer tampoco en la reducción de la racionalidad auto-determinable por si misma del agente o sujeto (subjetivismo).

¹⁰⁸ Sobre este respecto cabe apoyarse en la opinión del también sociólogo Sergio Rojas quien observa que en la posición teórica de P. Bourdieu, el sujeto es mas bien el todo del conjunto del campo de producción cultural, de manera que entonces se omite la propia “vivencia” del sujeto individual. (Rojas, Sergio. “Sociología del arte”, en: Xirau, Ramón y Sobrevilla, David. *Estética*. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía. No. 25. Madrid: Ed. Trotta, 2003).

¹⁰⁹ (SP:92). Cita por: Vargas Maseda, Ramón. (Ibíd. p.71)

2.1. La comunicación mediante la percepción.

¿Por qué se plantea desde esta tesis que en la explicación del arte como sistema esta contenida la explicación de la percepción o experiencia estética en general, y por ende, la explicación de la percepción estética de la arquitectura? Esto es algo que, aunque se ha venido tratando ya en esta tesis, cabe aquí aclarar en base precisamente a los propios contenidos de la teoría sociológica que N. Luhmann desarrolla para la explicación del arte, la cual se plantea aquí como crucial en la obtención de los propósitos y fines de la tesis.

La respuesta que se encuentra en la teoría sociológica de N. Luhmann y que permite fundamentar la tesis aquí sostenida (de que en la explicación del arte se encuentra la explicación de lo estético en general) tiene que ver inicialmente con la diferenciación que se hace entre percepción (la percepción general) y comunicación, puesto que es a partir de esta que se podrá hacer ver el tipo específico de comunicación que se da por el medio del arte ya que se trata precisamente de una comunicación mediante percepción. Sin embargo, en esta comunicación no se trata de cualquier percepción, sino de una percepción especial, una percepción que se distingue de la percepción habitual que es aquella por cuyo medio tenemos contacto con el mundo: El arte logra un tipo específico de comunicación “que se sirve de la capacidad de percepción o de la imaginación y que, a pesar de ello, no se confunde con el mundo percibido normalmente”; es decir, que se manejan las percepciones en forma no habitual, en forma ajena a su finalidad cotidiana que es la de construirse una imagen de la realidad que se le presenta; una forma no habitual que por ello mismo se convierte en información.¹¹⁰ He aquí la explicación que aplica por tanto igualmente a la explicación de lo que sería toda percepción estética fuera incluso del específico y definido ámbito del “arte”, puesto que cualquier percepción o experiencia estética se destaca precisamente porque en ella algo llama la atención por la forma perceptible (rendimientos de percepción), más específicamente; esto es, una percepción que se distingue de lo demás perceptible (la percepción habitual), la cual puede ser aprovechada para producir comunicación: toda percepción estética puede ser ocasión de comunicación.¹¹¹

La pregunta de cómo logra el arte su comunicación mediante percepciones es la pregunta que permitirá responder a las preguntas más específicas de esta tesis en relación a cómo se logra la objetividad en estética, para así producir comunicación.

¹¹⁰ Luhmann, N. Op. cit. pp.46-50.

¹¹¹ Por tanto, no será necesaria una constante aclaración a lo largo del estudio y análisis de la teoría sociológica de N. Luhmann en el sentido de que al hablar de la explicación del arte se implica la explicación de la comunicación mediante percepción estética en general, y la de la arquitectura en particular también.

Diferenciación entre percepción y comunicación.

Según N. Luhmann mismo lo indica, la importancia de su trabajo en relación al arte y a la estética se debe en principio a la aclaración de la participación de la percepción y la comunicación: En la Antigüedad se hablaba de comunicación de ideas en el sentido de una mejor representación del mundo natural, luego, con el surgimiento del concepto de estética, se trataba de la representación de un conocimiento sensorial propio, aunque inferior. Todavía estamos bajo la influencia de un entendido en el que se le asigna a la capacidad sensorial, es decir, a la percepción, “un rango inferior al de las funciones reflexivas del entendimiento y razón”, lo cual fue causado por el discernimiento que se hizo del ser humano en base a su diferencia con el animal, que implicó un demérito de las capacidades compartidas con el animal, principalmente, “la capacidad sensoria de percepción”. La percepción, suministraba sólo diferencias objetuales y temporales, “pero no unidades (ideas) sostenibles”; en este sentido, supuestamente, la capacidad de contacto que caracteriza al hombre es la del pensamiento racional. Pero a la inversa, señala N. Luhmann, la comparación muestra “...la prioridad evolutiva, genética y funcional de la percepción sobre el pensamiento”: cualquier ser vivo, dotado de sistema nervioso central, primero es capaz de ver algo “fuera”, para a partir de ahí hacerse su propia referencia, para de ahí pensar.¹¹²

En la teoría sociológica de N. Luhmann el concepto guía para entender el arte es la comunicación (como en todo lo demás que se refiere a la sociedad); pero para ello se requiere primeramente hacer una diferenciación entre percepción y comunicación.

Se explica primeramente que la *percepción* es una competencia especial de la conciencia: La conciencia esta ocupada en cada momento con las percepciones y por medio de ellas está fascinada con el mundo exterior; pero a diferencia de la idea concebida por la tradición en la cual se partía del hecho de que la realidad (mundo exterior) era tal como se presentaba en la percepción, actualmente se sabe que el “mundo exterior” es una construcción propia del cerebro, y que al pasar por la conciencia, lo trata como si efectivamente estuviese “afuera”: el mundo percibido, no es otra cosa que la totalidad de los “valores propios” construidos por las operaciones neuro-fisiológicas. El hecho de que la conciencia esté acompañada de la percepción no excluye que la conciencia se equipe con pensamientos y que con su ayuda “observe qué es lo que percibe”; por lo tanto, queda descartado que el sistema nervioso central sea capaz de percibir: es la conciencia la que percibe (al pensar), aunque a partir precisamente de acoplamientos con el sistema nervioso (que capta las sensaciones y las transmite al cerebro) en forma de inmediatez. En la percepción, de lo que se trata es del procesamiento simultaneo de la pluralidad de impresiones que se le ofrecen, con la posibilidad de que la atención se concentre en puntos centrales sin que queden totalmente fuera los demás (aquí lo importante es el consecuente efecto de exclusión): la obtención primaria de la conciencia consiste en procesar percepciones y regirlas por medio del pensamiento. En este proceso, habrá cosas reconocibles, pero también habrá otras no reconocibles, aquellas variaciones que se perciben en relación a lo que no cambia, lo cual da por resultado una combinación única entre redundancia e información.

Ahora bien, por su parte los sistemas de *comunicación* son sistemas sociales y por tanto no son capaces de percibir; pero sí en cambio podemos comunicar sobre las percepciones: lo que se percibe es lo que puede ser aprovechado por la comunicación, y como los sistemas de conciencia son inaccesibles de una persona a otra, ello explica, en principio, “la necesidad de que exista la comunicación”.

¹¹² Luhmann, N. Op. cit. pp.17-18.

¿Qué es pues la comunicación? La comunicación, cualquier comunicación, “es un tipo específico de establecimiento de formas en el medio del sentido, una realidad emergente que presupone seres vivos capaces de conciencia”. La comunicación opera mediante una sucesión temporal de informaciones la cual requiere de un alto grado en la claridad del sentido para que ésta se pueda dar: se requiere por tanto una alta selectividad (que dispone de sus propias pretensiones de exactitud y tolerancias). Es por ello que la forma de la comunicación por medio del lenguaje, como toda forma, es una “forma-de-diferencia” que se introduce en la conciencia contra la simultaneidad de la percepción, para poder distinguir “lo dicho de lo no-dicho”.¹¹³

La comunicación especial por medio del arte.

En principio, el arte, como cualquier otro objeto, puede motivar y suscitar la comunicación social: se vuelve asunto de la comunicación propia de lo humano, que es la comunicación verbal. Pero de lo que se trata en el arte es que, de una manera especial y sin necesidad forzosa de comunicación verbal, éste sea ocasión de comunicación por sí mismo mediante la percepción de sus formas; que además ello puede ser ocasión para la comunicación verbal es ya otra cosa.

Aquí se recuerda que antiguamente la percepción estaba comprometida tanto con la “lectura” de escritos como de imágenes sin tanta distinción entre una y otra, lo cual cambió en la medida en que el arte se diferenció para poner en juego sus propias formas y llegar así a poder comunicar por sí mismo. Pero entonces, ¿qué es lo que comunica el arte a partir de este momento?

Se aclara primeramente que la comunicación del arte es como esa especie de “comunicación indirecta” que se da en los gestos o expresiones estandarizadas en las personas, las cuales sin embargo están ligadas en gran medida al contexto: son comprensibles tan sólo a partir de la situación. De manera similar a este tipo de comunicaciones indirectas, el arte se diferencia de la comunicación obtenida por el lenguaje verbal al comprometer a los observadores con rendimientos de percepción: el arte logra un acoplamiento estructural entre sistemas de conciencia [percepción] y sistemas de comunicación [sociales].

Pero entonces, ¿por qué la obra de arte creada para la percepción es portadora de comunicación, si se ha visto que los sistemas de comunicación no son capaces de percibir? N. Luhmann lo explica primeramente haciendo ver que ello sucede “*utilizando las percepciones en forma ajena a su finalidad*”, con lo cual se logra “una relación distinta –infrecuente, irritadora- entre percepción y comunicación y *esto es únicamente lo que se comunicará*”: el arte logra un tipo específico de comunicación “que se sirve de la capacidad de percepción o de la imaginación y que, a pesar de ello, no se confunde con el mundo percibido normalmente”; es decir que se manejan las percepciones en forma no habitual, en forma ajena a su finalidad cotidiana que es la de construirse una imagen de la realidad que se le presenta: una forma no habitual que por ello mismo se convierte en información.¹¹⁴

Así entonces la comunicación del arte se realiza a través de una percepción preparada por ella misma con la cual realizará formas particulares de acoplamiento estructural entre conciencia y sociedad: relaciona la percepción (que es individual: conciencia) con la sociedad, estableciendo un modo especial de comunicación; por tanto, la obra de arte será todo menos un “fin en sí mismo”,

¹¹³ Luhmann, N. Op. cit. p.36.

¹¹⁴ Esto es lo que se ha mencionado ya al principio del análisis de esta teoría sociológica de N. Luhmann (inciso 2.1), para mostrar la tesis aquí expuesta de que en la explicación del arte esta contenida la explicación de todo lo estético en general. (Ibidem. pp.46-50).

pues tiene la finalidad de comunicar. Sobre este respecto N. Luhmann añade que la fórmula conclusiva de “fin en sí mismo” oculta el hecho de que el entendimiento funciona de manera comunicativa.

Teoría de la forma entendida como diferencia.

N. Luhmann desarrolla su análisis de la comunicación del arte basándose en los aportes de la teoría de la forma sustentada en la diferencia; lo cual se debe en principio a que, según se ha expuesto, la comunicación es un tipo específico de establecimiento de formas en el medio del sentido, una realidad emergente, una “forma-de-diferencia” que se introduce en la conciencia contra la simultaneidad de la percepción. Esta explicación, a pesar de su alto grado de abstracción, es la base sobre la cual será posible entender cómo se genera la comunicación, cualquier comunicación –cómo se establecen las formas necesarias para producir comunicación-, para luego entender de manera más específica cómo se da la comunicación mediante las percepciones no habituales: percepciones que se “diferencian” de la percepción cotidiana, percepciones estéticas. Lo primero que se aclara es que la teoría del concepto de forma sustentada en la diferencia traslada su punto gravitacional hacia afuera de la forma: ya no es el orden contenido en la forma (*Gestalt*¹¹⁵) sino su diferencia –de lo demás–. Se menciona que, por cierto, esto es algo que en alguna manera ya había sido visto por Kandinsky: “La forma, en sentido estrecho, no es otra cosa que delimitación frente a lo otro: denominación hacia afuera”.¹¹⁶

El concepto de la forma como diferencia está basada en teorías que provienen del cálculo de las formas de Spencer Brown en el campo de las matemáticas, en las cuales el concepto de forma como diferencia presupone al mundo como “unmarked state”¹¹⁷: sin ningún tipo de diferenciación el mundo no es más que un ‘unmarked space’. La forma es entonces una marcación que genera una distinción, una operación que introduce una diferencia y discrimina, de tal manera que, por tanto, sin ningún tipo de diferenciación el mundo no es más que un ‘unmarked space’.

La distinción es una operación que se da a partir de la diferencia que crea y con la cual se establece un “marked space”, un límite, una marcación que establece el espacio de la distinción: se elige una distinción, y a ella se le denomina o se le entiende como forma. La operación del distinguir discrimina, genera una diferencia en tanto sucede, pero sólo si este acontecimiento es observado la diferencia se hará entonces relevante como forma, una forma que será por tanto de 2 lados: un lado interior, el “marked space” (lo diferenciado), y un lado exterior que es lo excluido (“unmarked space”).¹¹⁸

¹¹⁵ La doctrina de la forma ha conceptualizado la forma como un contexto ordenado de elementos, es decir, desde adentro; en un sentido que equivale a *Gestalt*: un “todo orgánico” (U. Eco), que corresponde a la posibilidad de percibir la inmediatez de la forma como unidad, sin recurrir al análisis. (Luhmann, N. Op. cit. p.53).

¹¹⁶ Kandinsky, W. *Über das Geistige in der Kunst* (1912). Citado por: Luhmann, N. (Ibidem., Cita No. 58, en p.54).

¹¹⁷ N. Luhmann refiere que este modelo que explica a la forma como marcación que genera una distinción, proviene del cálculo de las formas de Spencer Brown (*Laws of Form*), la cual trata de la reconstrucción del álgebra de Boole, bajo la condición de que para la aritmética y para el álgebra se utilice un solo operador: “El operador será introducido a través de una consigna: ‘draw a distinction’”. (Ibidem. p.60)

¹¹⁸ Se explica que las formas utilizadas limitarán las posibilidades de creación de formas hacia el lado externo de la forma que subsiste como ‘unmarked space’, puesto que se disminuyen las posibilidades en el

Importante en esta concepción de la forma como diferencia es el hecho de que la forma, entendida como distinción, se contiene completamente así misma ("*distinction is perfect continence*"), ninguna otra cosa la sostiene: es sentido y desenlace reiterado de la operación que la introduce (a la distinción) en el mundo, al dividirlo y hacer observable lo que señala. (En la forma queda marcada, introducida, una diferencia; aunque se reconoce precisamente en relación a lo demás). N. Luhmann enfatiza que con este concepto de la forma como distinción se contradice entonces el concepto ontológico del mundo, pero también se contradice el concepto semiótico que entiende a la forma como un signo que remite a algo diverso –y así justifica su función-: la forma es pues autorreferencia pura (referencia sobre sí mismo), es decir, que se refiere a lo que contiene porque es eso lo que la distingue de lo demás: toda forma es límite que divide 2 lados.¹¹⁹

Ahora bien, cuando las distinciones se marcan como formas se logra, además de poder distinguirlas, el que se puedan reproducir. Esto se explica porque mientras la percepción se las arregla con distinciones no-formadas (no marcadas) la comunicación sí deberá presuponer la elaboración de formas con las cuales establecer su comunicación, según se ha dicho.¹²⁰ Así pues, el sentido de las formas es poner a disposición para operaciones posteriores del sistema de comunicación, distinciones y señalamientos en su lado interno; a esto se refiere N. Luhmann como la *asimetría* de la forma: el empleo operativo de una distinción para describir un lado (y no el otro), es decir, su utilización como forma, a la que se le llama observación.

N. Luhmann profundiza este análisis haciendo ver que "...es ley general de la observación que quien quiera observar *algo*, debe querer observarlo y distinguirlo de lo demás", es decir, debe señalarlo y distinguirlo de todo lo demás: la observación de la forma no puede ser observada como tal, como forma, como unidad, a no ser que se distingue de otra cosa, o del 'unmarked state': lo cual sucede mediante la colocación y utilización de operaciones de distinción en el lado interno la forma (qué es lo que la distingue): la forma señalada se hace observable de tal manera que entonces se pueden seguir colocando operaciones de distinción como producto precisamente de la observación (en qué –más–, o de qué se distingue lo marcado y señalado como forma).¹²¹

'unmarked space': Todo manejo y todo cruce de límites de una forma en un determinado rumbo regeneran el "unmarked space" del mundo en el sentido de restringir otras posibilidades de operar –en dirección al futuro-; sin embargo, esto no quiere decir que lo externo no pueda *re-entrar* en la forma y obtener así un enriquecimiento de sentido y estimular su modificación; ello explica la contingencia de toda forma.

¹¹⁹ A este respecto, obsérvese la similitud en relación con la explicación que da Gadamer sobre el tipo de remitir que se da en la significatividad del arte. N. Luhmann aclara también que si se quisiera utilizar el uso semiótico de la distinción, entonces debería atenderse el hecho de que los significados de la obra de arte, siempre están en la misma obra de arte. (Luhmann, N. Op. cit. p.70). Se entiende entonces que en la teoría de la forma como diferencia, no se remite a otra cosa, sino a lo distinguido en la forma misma.

¹²⁰ Se explica que la comunicación presupone elaboración de formas, en 2 sentidos: (1) Como condición para la concurrencia de diversos sistemas psíquicos (quienes perciben las palabras o los signos como diferencias). (2) Para garantizar la capacidad de enlace de la comunicación: la comunicación recurre a lo ya comunicado y anticipa otras comunicaciones posibles; esto es, la presencia de la recursividad en el momento de cualquier operación comunicativa. Esto debe ser entendido para toda comunicación, y en especial para la comunicación del arte, que se apoya en formas auto-producidas en el ámbito de lo perceptible. (Ibidem. p.55).

¹²¹ Se amplía esta explicación para el caso de la forma/obra de arte. (Ver como esto explica en alguna manera, el proceso de selección y elaboración de formas en el transcurso de la creación de la obra de arte): El sentido de las formas es poner a disposición, para operaciones posteriores del sistema de comunicación, procesamientos, aumentos de la complejidad, en su lado interno, pero no en el externo (esto es *asimétricamente*). Así surgen las formas, como imposición o como acontecimiento. Se ha explicado que el

La forma surge entonces en el medio de una secuencia de operaciones (de distinción) con lo cual se implica un modo de observación radicalmente contingente e histórico: siempre se le puede observar de otra manera en la conciencia de su “carácter único”¹²² (aun así, las observaciones se pueden reconocer como repeticiones cuando se toma como base el mismo esquema de distinción). Por ello es que la observación de la forma como tal se logra sólo si el observador descifra la estructura de distinción de la forma [qué es lo que la distingue de lo demás]: Luego entonces, para entender la percepción de formas como comprensión de una comunicación se hará necesaria la percepción de la percepción; se hace necesario tratar con una dificultad de entendimiento autogenerada con la cual se pueden conectar expresiones abiertas de sentido: lo que es designado en la forma (una observación) es lo que puede servir de punto de partida para aquellas operaciones que la califican (formas positivas o negativas de expresión, de validez, modalizaciones, etc.).¹²³

Crucial es la explicación que ofrece N. Luhmann en relación a que la comunicación, su establecimiento de formas de sentido, se lleva a cabo mediante la organización de la secuencia de informaciones provistas por sus formas en sistemas que tienden a conformarse como autónomos (la comunicación tiende a formar sistemas en la sociedad). Es por ello que la posibilidad de formación de los sistemas radica en la capacidad de conectar y reutilizar recursivamente

concepto de forma como diferencia presupone al mundo como “unmarked state”: cuando una secuencia de operaciones da comienzo a partir de la diferencia que ella misma crea, inicia con un punto ciego; salta, traspasándolo, desde el “unmarked space” (la nada) hasta un estado de “marked space” y establece un límite. La marcación establece el espacio de la distinción: elige, de entre infinitamente muchas, una distinción, para delimitar la construcción posterior de la obra de arte. Con la ayuda de la primer diferencia puede distinguir su lado interno –de lo otro, lo externo-, y así conectar la siguiente operación para el “marked space”: Distinguir sirve para encausar operaciones de enlace, las cuales, luego, pueden efectuar distinciones posteriores en la forma/obra de arte. La forma del arte, suspende la homogeneidad de todo aquello que no es, penetrando el ‘unmarked space’ con sugerencias y con la dicotomía logrado/mal logrado según otra fijación de formas. Cada operación introduce una diferencia y discrimina, y a partir de esta operación, se desarrolla una secuencia operativa. Por eso la práctica relacionada con el arte, se comprende tan sólo como creación o eliminación de formas (y no como utilización de principios y reglas). (Luhmann, N., Op. cit. pp.56-59, y p.64).

¹²² Obsérvese la similitud en relación a lo ya expuesto de la teoría de H. G. Gadamer.

¹²³ Esto se podría entender así (planteado desde la tesis): observamos algo y lo marcamos o señalamos como algo (una silla), luego entonces lo designado como forma (forma/silla) es lo que sirve de punto de partida para calificaciones sobre la forma. Luego entonces, para el caso de una forma/obra de arte, se puede entender lo siguiente: Si se quiere poder observar una obra de arte, hay que poner atención a las distinciones hechas en ella: qué es lo que se distingue en ella (en este sentido es que se podría pensar que ayudaría el que se tratara de explicar lo que se esta distinguiendo en la forma, aunque ello mismo no es en absoluto lo propio de la comunicación de la obra de arte(Ver Luhmann, N. Ibídem. p.48). Luego después vendrían los juicios de valoración (observación de 2º orden: se verá enseguida).

Sobre este respecto, N. Luhman explica también que el propio artista debe observar la obra producida de tal modo que reconozca cómo la observarían otros. No puede saber cómo los otros (¿quiénes?) lo asimilarían en su conciencia, pero colocará en la obra misma, el control de las expectativas de los otros y tratará de sorprenderlos. El artista puede equivocarse en este intento, pero no importa porque esto es válido para cualquier comunicación. Lo importante es la organización autopoiética de aquel proceso que, en el marco de su incertidumbre autogenerada, procesa distinciones. Lo decisivo e importante para el éxito de la comunicación tiene lugar cuando la participación de la información se comprende (lo cual después puede llevar a la aceptación o rechazo). Además, la comunicación del arte, no está orientada por el automatismo del entendimiento, está establecida de manera inherentemente ambigua: es lo que los semiólogos llaman polisemia. (Luhmann, N. Ibídem. p.76)

operaciones, acontecimientos (observaciones), los cuales han de organizarse para adquirir duración y conformarse como sistema: los elementos del sistema se producen y reproducen en la red de los elementos del sistema, es decir, con ayuda de la recursividad. Por ello es que la comunicación no se puede dar como fenómeno aislado, como así también la comunicación de una forma/obra de arte no puede darse en aislado: la obra de arte en lo individual no es ningún sistema de comunicación llamado arte sino que su comunicación se genera únicamente al integrarse a la red recursiva de obras de arte: a la comunicación verbal de amplio alcance acerca del arte, a las imágenes reproducidas técnicamente, a las exposiciones, museos, a los edificios, etc. No hay duda, concluye N. Luhmann, una obra de arte sin otras no es posible como es imposible la comunicación sin otras comunicaciones.¹²⁴ En el caso del arte, la obra de arte fija las formas en las cuales se hacen observables designaciones en un juego de combinaciones no arbitrarias con otras distinciones y designaciones; sin la fijación de las formas en la obra de arte, sin la disposición de ser actualizadas por otros observadores, no se generaría este tipo de comunicación (por ello debe ser almacenada como el lenguaje en la escritura); de esta manera es como la obra de arte puede garantizar la observación continua de observaciones.

Se ha aclarado que en el caso de la comunicación propia del arte, la percepción se vuelve disponible para la comunicación fuera de las formas estandarizadas del lenguaje (a su vez, perceptibles): la comunicación mediante obras de arte debe mostrar algo capaz de percepción. A partir de lo anterior visto en el concepto de la forma como diferencia, N. Luhmann se pregunta por cómo es que una obra de arte se hace perceptible al punto de reconocerse como obra de arte y encontrar en ello una oportunidad y una razón para participar en la comunicación, lo cual explica enseguida. Para participar en la comunicación deben cumplirse 2 requisitos evidentes a la percepción: dar a la forma un límite, y (sobre todo) al 'unmarked space' que ha quedado allí excluido. En el caso común de una obra de arte esto sucede por medio de un marco o escenario, en donde la constitución del espacio imaginario de la obra de arte debe constituirse desde dentro hacia afuera, como si se generara un mundo propio detrás del marco o escenario; allí la imaginación debe llevarse más allá de lo mostrado: el marco será visto y al mismo tiempo eliminado, permitiendo así el acceso al espacio imaginario de la obra de arte. Para el caso de la escultura o la arquitectura,¹²⁵ en donde el límite de la atención no lleva a adentro de la obra (como en el caso de la pintura y el teatro) sino hacia afuera, el espacio es lo específico de la obra, sin embargo éste sólo se ve "...cuando se contempla la obra y se pierde cuando uno distrae la mirada sobre las cosas circundantes": cuando uno se aplica, ya no ve uno el límite de la obra —entorno—, sino distinciones de la forma (arquitectónica) desprendiéndose unas de otras. Con respecto al tema más específico de esta tesis, véase pues en esto como, efectivamente, la arquitectura es también considerada dentro de la explicación que da esta teoría sociológica sobre el arte, una

¹²⁴ Luhmann, N. Op. cit. p.95-96. N. Luhmann explica que Las obras de arte conducen a la *autopoiesis* del sistema arte por 2 caminos diferentes, y de este modo la aseguran y la amplían: Por un lado, se pueden observar obras de arte e integrar lo aprendido nuevamente en la forma de la obra de arte (haciendo una nueva versión, mejor), o también se pueden ver estimuladas para emprender nuevos caminos. Comenzar a partir de lo ya gastado. Por otro lado, se puede escribir o hablar sobre el arte, usando el arte y sus obras como tema, como medio de reflexión. Escribir y hablar sobre arte contribuye esencialmente a la estabilización y desestabilización de su autopoiesis; hasta el hecho de que, por ejemplo, la cuestión del concepto de arte y la experimentación de sus límites, influenció el arte de la vanguardia, es decir, la búsqueda de formas en el plano de las obras mismas

¹²⁵ Importante en relación a la tesis, es ver que aquí se ubica o se entiende la estética de la arquitectura precisamente como arte; razón de más para entender que al estar explicando la comunicación específica del arte se abarca incluso el "arte" en la estética de la arquitectura. (Ver: Luhmann, N., *Ibidem*. p.84)

obra de arte se hace perceptible –como forma- cuando, en el caso de la arquitectura, se centra la atención –una percepción no habitual- en la especificidad de las formas propias de la arquitectura, con lo cual se establece un límite a la forma, y (sobre todo) al ‘unmarked space’ que ha quedado allí excluido.

Niveles de observación.

A partir de la teoría de la forma como diferencia se ha visto que toda observación introduce una distinción en el “unmarked space” con la cual se designa algo como distinto de otra cosa. Ahora bien, existe un número ilimitado de posibles formas de observación, sin embargo cuando varios observadores seleccionan la misma distinción se genera una correspondencia fuera de la forma, luego entonces, si esta correspondencia se quiere observar, se requerirá un observador que observe las observaciones: esta es la observación de 2º orden (o bien, se podría entender, se obtiene una forma de 2º orden).

La observación de 2º orden se hace presente cuando se pone atención al uso de las distinciones: cuando un observador selecciona una distinción, el observador mismo y su observación permanecen inobservados, lo cual cambia con la observación de la observación que trata a la observación como una ‘forma’ de observación. Por tanto la observación de 2º orden no excluye la observación de 1er orden sino que la presupone y la sobre-forma, modifica aquello que observa la observación de 1er orden, aquello que al parecer está dado, y le confiere la forma de contingencia. Se explica cómo es el paso de la observación de 1er orden a la observación de 2º orden: El observador de 1er orden se concentra en aquello que observa y vive dentro de un horizonte de relativa poca información (encuentra lo que observa en medio de otras cosas y otros sucesos que juntos conforman el mundo); puede quedar sorprendido y buscar explicaciones, pero esto es más bien una excepción puesto que el observador está adaptado a su capacidad de procesamiento de información, vive un mundo que ‘parece ser real’. En cambio, el observador de 2º orden percibe que la observación de 1er orden es una observación entre tantas otras posibles, a esto es a lo que se refiere N. Luhmann con la improbabilidad de la observación de 1er orden. El observador de 2º orden percibe que la observación primera es una construcción de la conciencia –según se ha expuesto ya- y la observa: observa las distinciones con las que el observador de 1er orden realiza algo para designarlo, con lo cual se da cuenta de que, por consiguiente, los ‘valores propios’ del mundo toman la forma de *contingencia*. Es así que la observación de 2º orden modifica el contacto inmediato con el mundo al darse cuenta de que la observación de 1er orden es una entre muchas, infinitas, formas de observación; y así, el observador de 2º orden enlaza formas de observación y con ellas produce comunicación.

La observación de 2º orden hace visibles pues, órdenes de posibilidad que de otra manera serían invisibles; crea formas que de otra manera no existirían, crea tipos de comunicación que no serían posibles sin ella: el arte en su sentido actual es un ejemplo de ello.

En el caso del arte, el estímulo inicial para un modo de observación poco cotidiano parte de las propias formas de arte (obras) y reside en el hecho de que la obra ha sido *elaborada*, es decir en su artificialidad. La creación de la obra de arte tiene el sentido de introducir en el mundo formas específicas para la observación de observaciones; por ello es que la obra de arte logra para el ámbito del arte el acoplamiento estructural entre observación de 1er y observación de 2º orden: la observación de 1er orden propuesta en una obra de arte es utilizada como tema de comunicación en la observación de 2º orden en la cual se relaciona con otras distinciones externas

de la obra de arte. Así entonces, las formas que se integran en la obra de arte son comprensibles en su sentido sólo si se advierte que fueron creadas para la observación: establecen un modo de observación (el ser-creada de la obra de arte sin ninguna finalidad externa notoria, da al observador la primera señal de que esto es lo que exige). Es por ello que en sistema del arte, un observador de 1er orden debe primero identificar una obra de arte como objeto frente a todas las demás cosas, lo cual plantea de inicio un problema (sobre todo para el caso del “arte”, después del surgimiento del “arte contemporáneo”¹²⁶) que se puede resolver sólo mediante la observación de las distinciones establecidas en la obra de arte, para a partir de ahí, ser utilizada como tema de comunicación. Sin embargo, esto no es suficiente para el observador de 2º orden quien necesita sustraer un hilo conductor para las observaciones adicionales de la misma obra de arte y verificarlas, para lo cual se requiere de otras distinciones externas de la obra de arte; es por ello que la obra de arte sólo se puede registrar como pluralidad, es decir, en relación a lo otro, a otras formas de arte: la obra de arte se hace observable “como serie de distinciones entrelazadas” [con respecto a otras obras de arte]. Por lo tanto, la obra de arte nunca será totalmente distinguible del todo, como ‘unidad’, puesto que su distinción se va operando.¹²⁷

En el caso del arte (implícito el caso de la percepción estética de la arquitectura según se ha planteado), su particularidad es que la observación de 2º orden se produce en el plano de lo perceptible, siempre se trata de cosas o de cuasi-cosas (cosas reales o imaginadas, objetos estáticos o de secuencias de acontecimientos); se trata de una fijación cósmica de formas, se trata de decisiones sobre las formas que han quedado integradas en las cosas, con lo cual se asegura la posibilidad de observar observaciones *en el mismo objeto*: “la mismidad de la cosa sustituye la concordancia de las opiniones” (surge una forma cósmica), -aunque se ha mencionado que un observador puede llegar a juicios completamente distintos-. Las obras de arte se convierten en un medio de comunicación desde el momento en que contienen directrices de observación que pueden ser abordadas por distintos observadores: su observabilidad no tiene otro sentido que la comunicación de un orden de formas que no sucede por sí mismo; un orden que es creado y que se distingue de lo demás. Por tanto, para entender la percepción de objetos como comprensión de una comunicación se hace necesaria la percepción de la percepción, es decir, la percepción de este orden: se hace necesario tratar con una dificultad de entendimiento autogenerada (en la forma), sobre la cual se generará comunicación. Y como los sistemas sociales se forman tan sólo a través de la comunicación, el sistema reconoce sólo un único operador: la comunicación, sólo cuenta su objetividad (si no sería sólo algo que un observador congrega bajo aspectos arbitrarios de selección).

Se ha explicado que la observación de lo que se presupone como mundo cambia con el paso de la observación de 1er orden a la de 2º orden: recuérdese, un observador de 1er orden encuentra lo que observa en medio de otras cosas y otros sucesos que juntos conforman el mundo (para este observador el mundo es una cosa); en cambio, el observador de 2º orden, observa las distinciones con las que el observador de 1er orden realza algo para designarlo, con lo cual se da cuenta de que los ‘valores propios’ del mundo cambian y toman la forma de *contingencia*. Es por ello que la observación de 2º orden modifica el contacto inmediato con el mundo al analizar la observación de 1er orden y tratar de comprender “cómo y por quién se produce el conocimiento y cuánto

¹²⁶ Ya se ha hecho mención de la diferenciación que existe entre el arte moderno y el arte contemporáneo, en donde éste último se diferencia del anterior arte moderno por ser un arte más conceptual y donde las señales estéticas disminuyen. (Ver: Arthur C. Danto, Y. Michaud)

¹²⁷ Ver similitud a teoría de H. G. Gadamer: *tan verdadero, tan siendo*.

durará -la ilusión-“. Y ante la tarea de saber cómo y por quién se produce el conocimiento, la teoría de sistemas que observan (constructivismo) plantea que todas las distinciones (construcciones) se pueden analizar sin problema, si se pregunta por qué precisamente esas distinciones (y no otras) distinguen y designan algo específico (qué es lo que se está observando, distinguiendo, en tal o cual forma); ello por el contrario de los presupuestos que buscan en la ‘materialidad’ de los objetos algo previo que deba tan sólo de ser descrito. Sin embargo, observa N. Luhmann, cabe la pregunta de si existen distinciones (construcciones) que resistan mejor que otras.¹²⁸

N. Luhmann ha planteado que actualmente la teoría de los *sistemas autorreferenciales* tiene algo que ofrecer en relación a esta pregunta: La distinción entre sistemas y entornos, es decir, entre sistemas autorreferenciales operativamente clausurados y entorno excluido precisamente por esa distinción, hace posible reformular la distinción propia de la lingüística “texto/interpretación”. La materialidad de la obra (del texto) pertenece siempre al entorno y no puede convertirse nunca en componente de la secuencia operativa de un sistema, no obstante, “son las operaciones del sistema las que determinan cómo habrán de ser identificados, observados, y descritos los textos” (las obras): el sistema produce las referencias como operaciones propias, lo cual sólo es posible si el sistema distingue entre autoreferencia (interna al sistema) y heteroreferencia (externa al sistema), por tanto si es capaz de determinar qué se refiere a sí mismo u otra cosa (para el caso: qué se toma como arte y que no); luego con un paso adicional, se debe determinar el tipo de operación mediante el cual se reproduce el sistema. Así pues, señala N. Luhmann, una teoría general de los sistemas sociales debería reconocer y no negar la existencia de observadores en el mundo; por lo tanto, debe aprender cómo observar a los observadores asumiendo la perspectiva de cómo surgen las cosas (racionalidad procedimental) en vez de la perspectiva de qué son (racionalidad de substancia).

Medio y forma.

Se ha explicado que un *observador* del suceso del arte puede utilizar distinciones muy diversas para designar aquello que observa, de él depende, naturalmente está obligado a hacer justicia al objeto y a sus distinciones inherentes: si es de mármol se equivocaría en decir que es de granito. Pero ¿por qué hacer la distinción mármol/granito y no otra distinción como caro/barato?, es precisamente por ello que se requiere de justificación.

La distinción entre medio y forma es de utilidad para explicar el uso de las distinciones para el caso de la comunicación en el sistema del arte. En esta distinción, el concepto de medio se refiere básicamente a la condición de posibilidad de las formas, de las observaciones, de las distinciones; recuérdese, la forma es el resultado del paso del ‘*unmarked space*’ al ‘*marked space*’ mediante la marcación de una distinción (S. Brown: ‘*drawing a distinction*’), por tanto, el medio se refiere al ‘*unmarked space*’ como condición de posibilidad para la configuración y delimitación de una forma (para el caso del arte las formas que conforman la obra de arte divergen dependiendo del medio de percepción o figuración utilizadas).

N. Luhmann explica que frente a lo señalado y determinado en la obra de arte, como forma, existe siempre, al mismo tiempo, otro lado; sólo así lo determinado se hace visible como determinado frente a lo indeterminado, el ‘*unmaked space*’, que se hace indispensable como el lado que señala las infinitas posibilidades y desde el cual se pasa al ‘*marked space*’, a la forma como limite. Es por

¹²⁸ Pregunta clave para los propósitos de la tesis (¿cómo saber qué distinciones están mejor hechas?).

eso que el otro lado de la forma es condición de posibilidad para la forma: es el medio que hace posible la forma. Ahora bien, la determinación de la forma en su lado interior no determina al medio, sin embargo sí lo afecta y lo limita en cuanto a ‘unmarked space’: si algo está dispuesto como forma artística, esta designación no sólo se señala a sí misma sino que también hace una indicación para la búsqueda y fijación de lo que aún no está decidido en el todavía ‘unmarked space’ (o “atmosfera”¹²⁹). Cada fijación de forma es también una irritación con decisiones de conexión todavía abiertas y cada avance de una forma a otra es un experimento que puede lograrse o malograrse; por ello es que el sistema del arte se genera en relación a lo que puede ser un código binario de adecuado/no adecuado de las formas a elegirse.

Todo esto conduce a la afirmación de que el medio del arte está presente en cualquier obra de arte –y sin embargo de manera siempre invisible- como atractor de las observaciones adicionales en el lado aún no señalado: el arte es el medio que hace posible la creación de formas (de arte), además de volverlas improbables, porque siempre mantiene a disposición otras posibilidades y pone así de manifiesto que todo lo que se fija es contingente. Tal improbabilidad se enfatiza más cuando se excluyen los fines y la utilidad de la vida cotidiana como hilos conductores de la observación, con lo cual la obra de arte “orienta la atención del observador hacia la *improbabilidad del surgimiento*”. N. Luhmann explica que de lo que se trata esto es de la fascinación del observador por permanecer en la obra y, mediante una secuencia de operaciones, el intento de descifrarla (las observaciones propuestas en la obra).

Se menciona además que se supone que la secuencia (medio->forma->medio->forma) debería conducir a una delimitación cada vez mayor de lo posible, o sea, a una mayor redundancia (porque en teoría, se van agotando las posibilidades); la posible improbabilidad de la composición debe por tanto apartarse de esta tendencia con lo cual se convierte en fin propio no sólo la obra de arte sino también su propia improbabilidad (como desafío a esta aparente reducción de posibilidades progresiva). El medio se identificará todavía debido a que conserva una referencia a la historia del arte que perpetua desde su estado actual el sistema del arte con formas nuevas y más arriesgadas: se puede seguir intentando ampliar el concepto de arte, precisamente creando obras de arte. En conclusión, el arte es el medio que resulta de “aquella improbabilidad estructural (desencajada de lo cotidiano) de combinar formas artísticas –lo cual remite a que el observador observe al observador-.”¹³⁰

¹²⁹ N. Luhmann se refiere también al ‘unmarked space’ en el sentido de “atmosfera”: La atmosfera se genera porque la ocupación de un lugar crea un entorno; el cual por tanto se debe a la cosa determinada. La atmosfera es lo que no son las cosas, es el otro lado de la forma; por consiguiente, la atmosfera desaparecería si las cosas se fueran (pues sería atmosfera de qué). Esto explica lo ‘inasible’ de la atmosfera y su dependencia con lo dado, como ocupación del espacio. La atmosfera se genera porque la ocupación de un lugar crea un entorno (el cual por tanto se debe a la cosa determinada); por ello, la atmosfera es la circunstancia que logra hacer visible la unidad de la forma como diferencia. (Luhmann, N. Op. cit. p.188). Ver también posible relación con el concepto de “semiosfera”, desarrollado por I. Lotman (más adelante en esta tesis).

¹³⁰ En relación a la aplicación de los límites del arte, N. Luhmann refiere a T. Parsons, quien menciona que cualquier medio requiere de ‘activos reales’ que se puedan incrementar con la confianza, pero, se aclara, no se puedan sobrecargar arbitrariamente. El concepto de arte no establece límites, sin embargo, se puede saber que la dinámica medio-forma “requiere de limitaciones y que las tendencias desorbitadas conducen a la inflación. El grado de inflación que soporta el arte es cuestión empírica”. La sanción se situará como pérdida de interés por la observación de la observación. (Ibídem, p.215)

Toda estas explicaciones en relación a la generación de formas específicas de observación para el caso del arte se ilustra muy bien para el caso de la poesía, en la cual se trata de la producción de formas especiales de palabras para obligarlas a revelar un sentido inusual: en el lenguaje cotidiano se trata de ser lo más comprensivo posible, por eso se orienta hacia la reducción del contenido del sentido y de las frases; por eso también se intenta producir denotaciones del modo más inequívoco posible, lo cual se alcanza mediante nombres, conceptos, ideas. La poesía en cambio (se puede inferir también: todo el arte) opera en sentido contrario, refleja el uso del idioma como si el lenguaje fuera una cosa que existiera en el mundo y por ello no utiliza las denotaciones sino las connotaciones: presupone las palabras como medio dentro del cual se generan connotaciones como formas específicas de observación. Estas connotaciones se enlazan con el sentido ya conocido de las palabras pero requieren de una desconexión con la referencia normal del sentido de las palabras; a esto contribuye la cualidad ornamental de las palabras y su forma de organización, la cual se refiere a su cualidad sonora, pero también de las relaciones de brevedad, longitud, repetición, ecos, estereotipos y contrastes; medios estos que están dirigidos a la percepción¹³¹ y no al pensamiento. Así pues, concluye N. Luhmann, sólo en el difícil plano de la conspiración entre lo simbólico y lo sonoro (entre el significado y el ritmo), los poemas quedan referidos a sí mismos desde el momento en que crean formas.

Para el caso específico que en esta tesis compete, cabe aquí mismo tratar de entender esta última explicación con respecto al caso de la estética (del arte) de la arquitectura, lo cual podría expresarse así: se trata de la producción de formas especiales para obligarlas a revelar un sentido inusual, un sentido propio; se trabaja con las formas propias de la arquitectura que son resultantes de una función y un recurso constructivo (algo que ya existe en el mundo) como medio a partir del cual se generan connotaciones como formas específicas de observación. Estas connotaciones se enlazan con el sentido funcional o constructivo, pero requieren de una desconexión con dicha referencia normal. A esto contribuye la cualidad ornamental de las formas de la arquitectura y su organización (relaciones de brevedad, longitud, repetición, estereotipos y contrastes), medios estos que están dirigidos a la percepción y no al pensamiento.

Desde una lectura propia de esta tesis y en relación a lo hasta aquí visto en la teoría estética sociológica de N. Luhmann, se puede concluir que en el arte (que incluye lo estético –arte– de la arquitectura) se da un acoplamiento estructural entre la observación de 1er orden y la observación de 2º orden, por medio del cual las percepciones que realiza la conciencia (individual) son llevadas al nivel de lo social y así producir comunicación. Se podría decir que la observación de 1er orden es una primera observación (valga la redundancia), es decir que será una observación personal; la observación de 2º orden en cambio, es aquella que observa qué es lo que observan las observaciones de 1er orden y porqué, y las relaciona; se podría decir que ésta es una observación por tanto social.

Entonces, el arte (como sistema social de comunicación) se da necesariamente en el nivel de observación de 2º orden, el cual requiere sin embargo de la observación de 1er orden, que es la observación (percepción) individual, por tanto subjetiva, propia del artista (o creador, o diseñador, o arquitecto, según el caso): es ésta observación primera que es el material de base para su observación por parte de otros observadores en la observación de 2º orden que es donde se

¹³¹ Ver el énfasis que hace H. U. Gumbrecht (citado en “Introducción” de esta tesis) sobre lo que produce la propia presencia –perceptible– de las cosas, además del significado, además de lo que dan a pensar. (Gumbrecht, Hans Ulrich. *Producción de presencia: Lo que el significado no puede transmitir*, México: Ed. Universidad Iberoamericana, 2005).

genera la comunicación y donde puede generarse un cierto grado de objetividad al producirse una cierta estabilización de la observación de 2º orden dada.

Como se había anticipado en esta tesis, la explicación teórica ofrecida por N. Luhmann para el caso de la comunicación del arte, aplica directamente a la explicación de todo lo estético en general, puesto que se habla de que en el arte su particularidad es que la observación de 2º orden se produce en el plano de lo perceptible: siempre se trata de cosas o de cuasi-cosas (cosas reales o imaginadas, objetos estáticos o de secuencias de acontecimientos), se trata de una fijación cósmica de formas, se trata de decisiones sobre las formas que han quedado integradas en las cosas, con lo cual se asegura la posibilidad de observar observaciones *en* el mismo *objeto*.

2.2. La conformación del arte como sistema.

Cómo ya se ha hecho mención, la explicación del “arte” como sistema interesa a los fines de la tesis bajo la premisa de que en ello mismo está contenida de forma inductiva la explicación sobre la comunicación que se produce mediante la percepción estética en cualquier otro ámbito de producción cultural, entre lo cual estaría comprendida la propia comunicación que se da mediante la percepción estética de la arquitectura, que por tanto deberá ser entendida también como sistema, según planteamiento de esta tesis.

Ahora bien, la explicación del arte como sistema se vuelve importante para los fines de la tesis no sólo porque en ella se encuentre contenida la explicación teórica y conceptual que se ha estado persiguiendo en relación a la objetividad y el tipo de conocimiento que se genera en la percepción estética, sino porque en el sistema del arte mismo están los orígenes de la conformación del sistema más específico que trata la percepción estética de la arquitectura; razón por la cual se ve aquí como necesario el atender el propio surgimiento, funcionamiento y organización del sistema del arte en específico –aunque los propósitos de la tesis estén dirigidos no al arte en general sino a la estética de la arquitectura en particular-.

La teoría sociológica de N. Luhmann lleva a cabo su explicación sobre la base de una comprensión de la sociedad en general como un sistema de comunicación en el cual se generan a su vez diversos y especializados sistemas de comunicación, el arte comprendido como uno de ellos. Esta premisa teórica –en el sentido de un sistema de comunicación de la sociedad– es la que permite comprender el sistema del arte no en la manera de una “institución” arbitraria conformada para atender sólo a sus miembros de afiliación o pertenencia (a la manera en como lo deja entender la teoría sociológica de P. Bourdieu), sino como el estado mismo de lo social en donde interactúan y son llevadas todas las percepciones estéticas que se dan en la sociedad, y en la cual participamos en mayor o menor medida todos.

Se verá pues que la estética de la arquitectura es también un sistema de comunicación social que tiene sus orígenes en el sistema del arte y que a partir de éste se ha venido conformando como un sistema a su vez propio y específico que en su funcionamiento y evolución ha ido aumentando cada vez más la variación y la complejidad de su comunicación: su capacidad estética.

La función del arte y su proceso de diferenciación.

Lo primero que habría que tomar en cuenta para adentrarse en la explicación que desarrolla N. Luhmann en relación al arte como sistema, es la premisa inicial de que la sociedad moderna se distingue por un aumento en su diferenciación funcional: se orienta por funciones específicas que sirven de 'atractor' evolutivo para organizar y formar sistemas específicos ('parciales'), dentro del sistema de la sociedad en general, los cuales son autónomos en sentido operativo; es decir, sólo ellos desempeñan su función: el arte es una consecuencia precisamente de esta capacidad de la sociedad por especializarse en una determinada función. Importante también es la aclaración de que con el concepto de función se hace referencia a la operación que se desata como respuesta a un problema dado de la sociedad y no a la 'finalidad' de las operaciones (como se suele hacer). Véase entonces y desde los fines de la tesis, que el arte (como sistema de la sociedad) es una respuesta precisamente a un problema o situación dada en la sociedad.

Es importante también de inicio la aclaración de que mucho del arte histórico que se conoce fue producido más bien como apoyo de otras funciones, como adorno, y no en relación a lo que sería una función propia del arte; su función, la función del arte, es más bien el resultado de una evolución histórico-social que proviene desde los contextos habituales y que ha alcanzado una función específica como 'atractor' de su propia elaboración de formas: este fue el caso por primera vez en la Grecia clásica, y luego, de nuevo, en el Renacimiento.

¿Cuál es entonces esa función específica del arte y en qué dirección corre su propia dinámica? N. Luhmann lo explica haciendo ver que la función del arte se encuentra en un segmento muy específico del entorno de la comunicación: la comunicación mediante percepción. La función del arte sería entonces la de integrar lo incomunicable por principio (lo que se percibe por la conciencia) al contexto de la comunicación de la sociedad: "el arte concede a la conciencia que percibe realizar su propia aventura al observar obras de arte, al tiempo que mantiene disponible como comunicación la selección de la forma que da pie a ello"; esto es, un acoplamiento estructural entre conciencia y comunicación, con el cual se obtiene un mayor margen de libertad en de la propia comunicación (por la participación de la conciencia).

En esta función o propósito de integrar lo que percibe la conciencia a la comunicación de la sociedad, el arte crea una realidad propia, una realidad distinta de la habitual (una realidad imaginaria y ficticia), con la intención de observar la realidad del mundo desde su propia realidad. Por tanto, de lo que se trata la función del arte es de realizar "intentos por descubrir posibilidades de realización (con un muy alto grado de libertad) tomando distancia de ese orden de realidad dado previamente en lo rutinario" (una realidad o percepción fuera de lo habitual). Ahora bien, no sólo el arte establece una diferencia entre 2 realidades, el sistema de la religión también la hace, por ello es que N. Luhmann aclara que el sentido específico de la función del arte, a diferencia de las formas de la filosofía y la religión, es buscar una relación distinta con la cotidianidad puesto que no se empeña en localizar campos de seguridad sino que el arte agudiza la diferencia entre lo real y lo posible para demostrar que también en el ámbito de lo posible se encuentra un orden; por ello es que la arbitrariedad se desplaza hacia el 'unmarked space', más allá de los límites del arte, y entonces, dentro del 'marked space' del arte, empieza a dominar la dicotomía consecución/mal logramiento de los trazos siguientes con un sentido de la correspondencia que obedece a una lógica propia. Por tanto, el sistema del arte puede observar con cada vez mayor amplitud, la mirada sobre las formas que son posibles (en la construcción del mundo).

En relación a la pregunta por la especificidad del arte, N. Luhmann se da cuenta de que ésta se formula desde la antigüedad bajo la idea de que la obra de arte se diferencia de lo útil, de lo cotidiano, sin embargo, N. Luhmann advierte que el rechazo a la utilidad tiene la desventaja de

que se excluye de los juicios estéticos la inteligencia cognitiva y la razón; por ello es que plantea llevar el problema al lenguaje teórico de la información para escapar de la distinción útil/inútil o de formulaciones como las de 'fin en sí mismo'; entonces se podrá ver que la obra de arte se caracteriza por la "*mínima probabilidad de su surgimiento*", es decir, un acontecimiento demostrativamente improbable: debe existir la empresa del arte, que es el marco donde se prepara la disposición de observar lo sorprendente como arte.

Además de haber distinguido al sistema del arte de otras cosas u acontecimientos, N. Luhmann recurre a los recursos analíticos ya expuestos en su desarrollo teórico para ampliar la especificidad de la función del arte como sistema autónomo. Se explica primeramente que los sistemas sociales y psíquicos forman sus elementos operativos (percepciones, pensamientos, comunicaciones) en forma de sucesos de duración muy corta, una vez presentados se desvanecen de inmediato, y esta es la razón por la cual los sistemas deben organizarse para darles duración a estos acontecimientos: se deben condensar y confirmar. Se explica esto: por un lado se deben producir las identificaciones que hagan posible observar lo mismo en diferentes situaciones, para lo cual el sentido se debe condensar en "formas" de utilización múltiples; luego, por otro lado, condensaciones de este tipo deben adecuarse a situaciones nuevas, y en la mediada que se logra, se confirma la condensación; cuando esto sucede, el resultado entonces será susceptible de ser utilizado, manejado, en el sistema mismo (que presupone por tanto un 'conocimiento implícito'), cuando esto sucede se da la comunicación.¹³² Es por ello que las formas de observadas y señaladas deben trasladarse y moverse al sistema en autonomía y ahí, la observación será procesada secuencialmente.

N. Luhmann ha explicado esta condición de clausura operativa del sistema como *autonomía* 'autopoiética' (R. Maturana), con lo cual se quiere decir que su operatividad y producción (*autopoiesis*) funcionan sólo dentro de sus propios límites: el sistema, si es sistema, produce él mismo sus elementos y dentro de sus propios límites. N. Luhmann observa que es característico de los 'sistemas autopoiéticos' la disposición de un tipo único de operación que utilizan con una doble función: producir operaciones adicionales y construir estructuras. Las estructuras sirven de programas de dicho proceso productivo y también para diferenciar lo que pertenece al sistema de lo que no pertenece: un sistema autopoiético reproduce su reproducción y las condiciones de su reproducción. Se explica también que el entorno (del sistema) no puede tomar parte de la

¹³² En otro apartado previo, N. Luhmann ha señalado lo siguiente: Se ha atribuido a los objetos una función primera de sujeción al tiempo, dado que la realidad de la experiencia y de la acción se establece sobre secuencias de acontecimientos, es decir, sobre su autodisolución continua. Además, habrá que ver que puesto que el operar real del otro permanece en principio como algo inaccesible, si se quiere alcanzar la comunicación, la experiencia de lo otros se puede simbolizar mediante la identificación de objetos (estabilización). Desde otro punto de vista, se puede pensar que los objetos son "comportamientos propios" de los cálculos recursivos: los objetos que resultan de aplicar recursivamente comunicaciones a comunicaciones ayudan en mayor grado a abastecer a los sistemas sociales de redundancias necesarias (mas que cualquier tipo de normas o sanciones). Hay objetos que se inventan para esta función específica; son "Cuasi-objetos" que se pueden entender tan sólo desde su función. Estos absorben suficiente redundancia y reconocimiento en situaciones cambiantes, con lo cual conservan su carácter de objeto aun en situaciones cambiantes, en el sentido de excluir del 'unmarked space' todos los demás sucesos o estados. Las obras de arte son en este sentido "cuasi-objetos"; su carácter individual esta en relación a la exclusión de todo lo demás, porque su ámbito de regulación social siempre esta incluido en las reflexiones acerca de su sentido como objetos (las obras de arte se deben observar intensamente en el objeto). Únicamente de esta manera es que se presenta el regulativo social; por ello es que la referencia al objeto sirve para diferenciar los contextos recursivos de observación. (Luhmann, N. Op. cit. pp.85-87).

reproducción del sistema en el sentido de que no puede crear dentro del propio sistema sino sólo afectarlo; el propio sistema es el que procesa tales afectaciones, debido a que están presupuestos acoplamientos estructurales entre sistema y entorno: sin ellos el sistema mismo no existiría. (Recuérdese la mención sobre la teoría de los sistemas autorreferenciales que ofrece la distinción entre sistemas y entornos, es decir, entre sistemas autorreferenciales operativamente clausurados y entorno excluido precisamente por esa distinción).¹³³

Por tanto y bajo el presupuesto de que se ha iniciado ya la *autopoiesis* en un sistema, existen o se desatan umbrales de evolución que catapultan el sistema hacia niveles de mayor complejidad: a mayor evolución, a mayor complejidad; mayor sensibilidad también, mayor capacidad de ser estimulado, y una mayor cabida de ser conmovido por parte de las condiciones del entorno.¹³⁴ La historia de la diferenciación del sistema siempre acontece sobre la base de rendimientos (operaciones, distinciones) del propio sistema: la evolución presupone un centro, construido por ella misma, de autonomía autopoietica que luego, sólo en retrospectiva, reconoce y utiliza como tal; es decir, la evolución es un cambio de estructuras que crea y reproduce sus propias condiciones previas.¹³⁵ La diferenciación de un sistema parcial de la sociedad (en este caso, el del arte) se reconoce sociológicamente por la limitación y especificación de ciertas relevancias del entorno, determinadas relaciones con el entorno cobran más relevancia que otras: el sistema parcial determina lo que es decisivo.

En relación ya específicamente al sistema del arte, N. Luhmann observa que la diferenciación del arte como sistema no se dio en base a una transición directa del arte mágico hacia el arte autónomo. El arte de la antigüedad se apoyaba en otros contextos funcionales: en la época clásica y su concepción de armonía del cosmos, la función del arte era la de transmitir –no crear– la imagen de perfección del mundo creado (el ornamento entendido como imagen –no como maquillaje–); luego la época cristiana avanzó hacia la diferenciación del arte en el cambio de una utilización mágica de imágenes a una utilización educativa (las obras de arte se destinaban a destacar significados religiosos o sociales, a hacerlos notorios y asegurar su vivencia), pero aquí el arte todavía no se juzga en autonomía de otros contextos funcionales de interpretación. Quien en la historia de Europa ofreció condiciones excepcionales para el comienzo de la diferenciación y autonomía fue la Italia del siglo XVI, donde se revalora el prestigio de la bellas artes: se reclama para el arte (tratado de Alberti) la jerarquía de las artes liberales –lo cual exigía la presentación y evaluación de sus habilidades–, con lo cual se produce una *diferenciación de rango* que marca límites hacia abajo, en donde quedarían las artes mecánicas. Sin embargo es hasta la 2ª mitad del siglo XVIII donde se alcanza la idea del “arte” como un sistema con esa disposición específica respecto de la distinción entre realidad y ficción; aunque habrá de verse que la transición hacia un sistema de arte autónomo no se da de igual forma en todos los tipos de arte: los segmentos menos fuertes acaban siendo afectados por los procesos de difusión y de esta manera, se estimulan para experimentar sus propias posibilidades.

¹³³ En lo que respecta al “sistema de comunicación denominado arte”, N. Luhmann explica que los conceptos como ‘observador’, ‘espectador’, ‘artista’, ‘obra de arte’, se entenderán como solidificaciones del sistema, como sedimentos de una comunicación permanente que, con ayuda de recursiones establecida, encuentran el camino para ir de una a la otra. Estas solidificaciones del sistema tienen la función de estructura dentro de la autopoiesis del sistema del arte: concentran expectativas. Por eso no son tan efímeros como los acontecimientos de base de la comunicación, y por eso garantizan a la comunicación que opera como acontecimiento, la posibilidad de anticipar o retornar.

¹³⁴ Se observa desde la tesis, que esto podría explicar el fenómeno de la dinámica de las “modas” estéticas.

¹³⁵ Tomar en cuenta esto en relación con el concepto de la “semiosfera” desarrollado por I. Lotman: más adelante en esta tesis.

Auto-organización del sistema.

En relación a la explicación sobre la conformación y funcionamiento de los sistemas de la sociedad, se observa que una capacidad importante para el funcionamiento de los sistemas autónomos es la de auto-organización, que es la capacidad de un sistema operativamente clausurado de utilizar operaciones propias para construir sus estructuras, según se ha visto. Para explicar mejor esta capacidad, N. Luhmann cree importante hacer una distinción entre codificación y programación: una sería la estructura de base y otra la forma de operar del sistema. El código es la estructura fundamental que se produce y reproduce por medio de las operaciones del sistema. Con el concepto de código (a diferencia de su uso en la lingüística) se hace referencia a un esquematismo binario de 2 valores: el código debe traducir la función del sistema en una diferencia directriz con la cual se opere (hacia afuera de manera selectiva y hacia adentro de manera informativa) mediante la distinción de un valor positivo de uno negativo. Los códigos son pues distinciones, es decir, formas con que se equipa la observación.

Cuál sería el código con el cual se maneja el sistema del arte, cuáles sus valores positivo/negativo. Lo explica N. Luhmann: en el Renacimiento y el Romanticismo los valores del código del arte se designaron como bello/feo; sin embargo actualmente, es cada vez más difícil conservar esta distinción como el código del arte porque éste se limita al plano figurativo y no abarca todas las operaciones de observación para una obra de arte. La Tradición pensaba que las obras de arte o eran bellas o no eran obras de arte, por eso se hablaba de 'bellas artes'; en cambio, si en la actualidad se quisiera conservar la semántica bello/feo, esta "no debería expresar otra cosa que el juicio abreviado sobre la conformidad (o disconformidad), con el añadido de una alta complejidad, esto es, con el añadido de todas aquellas dificultades autogeneradas"¹³⁶ (piénsese en el arte "contemporáneo"¹³⁷). Esto demuestra la necesidad de diferenciar la estructura positivo/negativa de los valores del código, de los criterios (programas) que guían la selección correcta hacia uno u otro valor del código: habrá de diferenciarse la codificación de la programación.

Antiguamente los programas del arte iban precedidos del milagro del re-conocimiento en las formas: una forma es reconocible primero cuando aparece en la naturaleza y después cuando aparece como forma artificialmente creada (un bisonte sigue siendo bisonte aun cuando se proyecte en una caverna); de esta manera el arte lograba la condensación y la confirmación de la forma, confirma el orden oculto del mundo al mirar y re-conocer lo esencial de las cosas en sus diversas formas (fijaciones) de manifestación¹³⁸, de forma tal que se obtiene la posibilidad de establecer distinciones en el nivel de lo general y así generar conocimiento (*epistème*, Platón): el arte de distinguir. Por ello, durante mucho tiempo de lo que se trataba el arte (la programación del arte) era de asegurar el mundo en la re-conocibilidad de sus formas, la *imitatio* como finalidad del arte: la diferenciación del arte vistas así las cosas, no tenía ningún sentido.

Esto cambia con la valoración de la técnica artística, al preguntarse por el cómo ha sido lograda la obra de arte: la separación entre codificación y programación comienza cuando la *novedad* se considera indispensable como requerimiento de las obras de arte, es decir, cuando se impide copiar. Cuando se abandona la discusión de la distinción tiempo/lo eterno (que busca asegurar la esencia en un presente continuo, eterno) se abre un espacio para la novedad, demandante de sentido y de selección (*maraviglia*): ahora además, la novedad se mantiene como condición de

¹³⁶ Luhmann, N. Op.cit. p.324.

¹³⁷ En relación a esto, véase: Danto, Arthur C. *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós, 2005.

¹³⁸ Lo esencial de las cosas en el sentido de los griegos: el concepto de las cosas

que algo guste (y esto sirve para que el arte se delimite, pues ni la religión, ni la política, gustan).¹³⁹ Sin embargo, así como se formula una preferencia del arte por las novedades contra las copias (*imitatio*), así también se excluye la posibilidad de que todo el arte quede codificado por la designación antiguo/nuevo, pues se anularía la totalidad del arte existente –el cual se colecciona ya con fervor-. La solución que observa N. Luhman se encuentra en una diferenciación entre codificación y programación: el código como esquematismo binario se puede mantener estable (por ejemplo: logrado/malogrado), mientras todo aquello que cumple la función de programa en la asignación correcta de los valores del código puede abandonarse al cambio, al espíritu de la época, al imperativo de lo nuevo en este caso.

La codificación distingue entre valor positivo y negativo, pero es en el plano de la programación donde se debe distinguir además entre la atribución correcta o falsa de los valores del código. La siguiente pregunta sería: ¿cómo puede efectuarse esto? La respuesta que encuentra N. Luhmann es señalando que toda obra de arte es su programa y que ésta se presenta como algo logrado y nuevo cuando llega a demostrarlo.

En la formulación Kantiana la auto-programación de la obra aparece como libertad del observador al permitir que su capacidad de conocimiento se ponga en juego sin una dirección precisa impuesta por los conceptos: el arte se distingue del conocimiento fijado conceptualmente. Esta versión registra ya (aunque no formula) lo que aquí se ha llamado como auto-programación (de la obra de arte), pero cuando en ese tiempo (y aún hoy día) se habla de libertad, ésta se define principalmente en forma negativa postulando la ausencia de obligación; sin embargo, observa N. Luhmann, siempre debe preverse un entendimiento cognitivo de la libertad, “el cual bajo condiciones que aún tienen que aceptarse, constituye el espectro de las posibilidades de selección”.¹⁴⁰

En este sentido y dependiendo de la capacidad y fuerza imaginativa, el trabajo en la obra de arte es el que genera principalmente las libertades de decisión con las cuales trabajar: la obra constituye sus propias posibilidades de decisión. Sin embargo –y esto es importante-, N. Luhmann señala que el concepto de auto-programación no significa el que la obra de arte individual pueda ser considerada como un sistema *autopoietico* que se genera a sí mismo: la obra de arte misma no es un programa, sino el pre-establecimiento de formas con las cuales, o contra las cuales, se puede trabajar en el sistema del arte. Desde el empirismo histórico se ha descubierto (en la observación de contextos más amplios) que las obras de arte influyen en el surgimiento de obras posteriores, que se puede estimular la evolución con las propias obras de arte individuales: el arte, después de haber probado unas posibilidades cambia a otras. (La obra de arte individual, ella misma, no constituye un programa, por sí sola: es el sistema del arte el que puede o no asumir lo propuesto en la obra de arte –su propia auto-programación–, como un programa para la totalidad del sistema del arte –aunque contingente-).

¹³⁹ N. Luhmann comenta que con el desplazamiento hacia el ‘gusto’ se tiene un concepto de correspondencia individual, pero no de cualquier individuo, sino del que está informado, con los criterios, para distinguir lo nuevo (siglos XVII y XVIII).

¹⁴⁰ N. Luhmann refiere que Schiller, siguiendo a Kant, también formula que las leyes con las que se rige la sensibilidad no se pueden representar y no aparecen como límites porque no hay nada que se les oponga; sin embargo, aun Schiller reconoce la existencia de límites para el arte: “la fuerza imaginativa aun en la libertad de su juego se rige por límites”.

Evolución.

N. Luhmann entiende el concepto de cultura en el sentido de “una elevada esfera de la realidad donde todos los testimonios de la actividad humana se registran por segunda vez”, se comparan con otros testimonios culturales (una especie de observación de 2º orden): desde que es posible comparar de manera amplísima, existe cultura. En esta comparación, las obras de arte, igual que obras y productos de otros ámbitos, aparecen como interesantes. Por ello, en cuanto cultura, el arte (igual que otros ámbitos) “se presenta como *condición universal* de la sociedad humana”: las obras de arte son creadas precisamente para la comparación, lo cual tiene la consecuencia de que se haya perdido la ingenuidad, “ya no se entenderían acertadamente si de manera ingenua uno se deja impresionar, ¿o sí?”, pregunta N. Luhmann.

La historiografía del arte, que ha acumulado mucho conocimiento a partir de que las formas artísticas perdieron su fuerza de vinculación y dejaron de servir de modelos (siglo XVIII), se sirve precisamente de esta diferenciación y logra distinguir al menos entre arte como observación y arte como cultura (para la comparación). Sin embargo, a diferencia de la historiografía que estudia horizontes de tiempo que en el presente se deben encontrar como si fueran nuestro pasado, N. Luhmann ve necesario un análisis teórico-evolutivo de la historia que persigue otros fines y ordena el material de diversa manera: un análisis que busca saber cómo se da el cambio desde un estado de indefinición, y cuál la explicación del surgimiento de la complejidad (estructural y semántica): el despliegue de la paradoja de la probabilidad de lo improbable.¹⁴¹

La distinción que va a utilizar la teoría de la evolución es la de “*variación/selección/reestabilización*”; y la pregunta de su investigación es la siguiente: “si los sistemas *autopoiéticos* están dispuestos de modo que sus estructuras se producen a partir de sus propias operaciones –lo cual presupone el enlace de una operación con otra, por tanto, estructura-, entonces, ¿cómo es posible la construcción de complejidad estructural, si eso en primer lugar es improbable? ¿Qué es pues lo que la hace probable?” ¿Cómo además, es que la sociedad puede hacer su propia improbabilidad firmemente estable, es decir: seleccionar algo de entre incontables posibilidades y mantenerlo fijamente referido, preservado? Este es pues el despliegue de la paradoja de la probabilidad de lo improbable –lo improbable, que es inaceptable por los estadísticos-. (Qué es lo que origina al arte ya como sistema, cómo surge; es lo que se persigue aquí).

A partir de estas premisas de la teoría de evolución, N. Luhmann se ha propuesto saber si puede haber una evolución propia de los sistemas parciales de la sociedad, como es el caso del sistema del arte, para lo cual habría que probar cómo y bajo qué condiciones los sistemas parciales se clausuran *autopoiéticamente* y llegan así a diferenciar su propio modo de operación, es decir, a tomar los acontecimientos del entorno como accidentes que estimulan la variación y selección de sus propias estructuras internas.

Ya se ha expuesto que sólo en lo particular de la obra de arte se hace claro cómo la improbabilidad del surgimiento se transforma en probabilidad de la preservación. Sin embargo, N. Luhmann explica que sólo en la evolución del sistema del arte se hacen presentes los mecanismos de la evolución y que sólo aquí se producen las condiciones sociales para hacer posible la creación de las obras de arte: “si el fenómeno del arte no estuviera suficientemente diferenciado, no habría libertad para dar inicio, ni se tendría la más mínima idea acerca de qué hacer cuando se tratara de

¹⁴¹ N. Luhmann hace la aclaración de que el propio uso científico de la palabra evolución tiene todavía representaciones pre-darwinistas, que la entienden sólo como una descripción de las fases del desarrollo. (Luhmann, N. Op. cit. p.352)

crear o contemplar una obra de arte". A diferencia de las explicaciones en donde es un individuo genial (Kant) quien introduce la variación (a través del gusto –que es una selección-), la teoría de evolución voltea la variable: los 'genios' son producto, no causas de la evolución. (Obsérvese esta crucial explicación en relación a los fines de la tesis, puesto que entonces la individualidad o "subjetividad" del creador, su capacidad de entendimiento y creatividad, ella misma es consecuencia de la evolución que le antecede y enmarca).

La teoría de la evolución soluciona la paradoja de la probabilidad de lo improbable mediante la distinción: *variación/selección*; pero añade además un 3er nombre, *estabilización* (o más bien, *re-estabilización*): cuando la variación sucede y se ofrece como posibilidad para una selección positiva/negativa, entonces se interpone la pregunta por las condiciones estructurales de la reproducción del sistema *autopoietico*: ¿cómo puede sostener un sistema su reproducción cuando admite variación? Lo explica N. Luhmann: los problemas de estabilización no son sólo consecuencias problemáticas de la evolución que se vienen después de la variación/selección, sino que más bien el sistema tiene que ser lo suficientemente estable como para admitir variación; la teoría de sistemas tiene para esto el concepto de *estabilidad dinámica* (obsérvese desde la tesis, la relación de este concepto con la pregunta por la objetividad para el arte). Se explica a más detalle: la masa increíble de operaciones permite la existencia de una gran cantidad de variaciones insignificantes que normalmente se desvanecen de inmediato y sólo ocasionalmente se les reconocerá valor de estructura (de otra manera la presión por la variación de las estructuras sería demasiado grande); entonces vendrá la pregunta por la selección, lo cual dará pie a la puesta en peligro del sistema, al presionarlo y obligarlo a adaptarse a sus problemas. Un sistema capaz de evolucionar debe estar organizado de manera 'ultraestable' como para poder localizar y tolerar el cambio de estructuras.

Para poder llevar a cabo un análisis de la evolución del sistema del arte, N. Luhmann señala que se debe primero determinar la operación desencadenante de las variaciones: la operación que soporta al propio sistema. De las bases sistémico teóricas expuestas existe tan sólo una posibilidad: "la observación que se orienta por la obra de arte" como punto de partida que demandará la aprobación o desaprobación (codificación binaria) de las distinciones hechas en la observación de la obra: El surgimiento, en la sociedad, de un ámbito de evolución específico llamado arte, "tiene lugar en el momento en que en la obra de arte debe decidirse si algo armoniza (bello) o desarmoniza (feo) -para lo cual no hay ningún punto de referencia externo". Este comienzo fue posible en las incipientes distinciones de la ornamentación; un tipo de observación en donde la mirada y las manos se entrenan para un tipo de comunicación social y, más tarde, al remitirse a esa habilidad, se dará como resultado un sistema auto-circunscrito, delimitado.¹⁴² El patrón usual en la evolución pide precisamente variación: un pequeño cambio trae consecuencias que deben ser perseguidas o rechazadas; en este sentido, el arte pudo partir de sus estructuras de ornamentación interna y después dejarse llevar por el gusto, desarrollarse posteriormente mediante distinciones más avisadas que deberán de ser probadas; en un proceso de prueba de lo nuevo, se ve una observación referida al arte como arte y con ello la necesidad de orientación recursiva, necesidad de estructura "...como ocasión de conservar lo sorprendente como algo exitoso –lo mismo para ser repetido como para tomar distancia de él-"¹⁴³: necesidad pues de organizarse como sistema.

Para el caso del sistema del arte, así como en las cuestiones relacionadas con la asignación de sentido, se ha detallado que el problema de la *selección* está en la reutilización del punto de vista de la selección en la observación de las obras de arte, lo cual sucede cuando se produce un

¹⁴² Luhmann, N. Op. cit. pp.356-367.

¹⁴³ *Ibidem*. pp.373-375.

impacto e influyen a otras obras de arte. A diferencia de la evolución de otros sistemas funcionales, en el sistema del arte no se puede partir de criterios de *selección*: si las obras de arte son sus propios programas, entonces convienen hasta después de haber sido realizadas; luego el sistema recogerá las formas (obras de arte) que hayan producido convencimiento y las procesará en su auto-descripción; los problemas de la permanente re-estabilización del sistema en constante cambio evolutivo deberán ser aprehendidos en la auto-descripción del sistema.

N. Luhmann ofrece una explicación más detallada en relación al surgimiento del sistema del arte, la cual es importante para la tesis y su planteamiento de que los orígenes del sistema de la estética de la arquitectura están en el propio sistema del arte. En esta, se señala que el origen del sistema del arte se da en condiciones de *ornamentación*: en un principio no se enfatizaba la diferencia entre cosa y adorno; ‘cosmos’ en el sentido griego significaba las dos (orden-ornamento). El ornamento da la oportunidad de adiestrarse en torno al arte; la base pudo haber sido una técnica artesanal sobresaliente que de manera colateral llega a producir la ornamentación como superposición juguetona sobre lo útil y necesario (como adorno pues), y sobre ésta base se puso en práctica un tipo de observación en donde la mirada y las manos se entrenan para un tipo de comunicación social y, más tarde, al remitirse a esa habilidad, se dará como resultado un sistema auto-circunscrito (delimitado, definido). Si se toma en cuenta que lo que le interesa a la teoría de la evolución es sobre todo (además de aclarar los cambios de estructuras) esclarecer el surgimiento inesperado de la clausura operativa con posibilidades de autonomía *autopoietica*, entonces, la práctica de la ornamentación aparece como un ‘*preadaptative advance*’, es decir, un desarrollo que inicialmente sirve para otras funciones –y al cual se puede incluso regresar en el proceso de diferenciación-. La diferenciación del sistema-arte debió haber cambiado el sentido de la ornamentación cuando le llega a importar sólo la combinación de formas: la armonía y equilibrio de las formas. La distinción forma/ornamentación, que apoyaba la reflexión, se pudo generalizar como teoría y ser acogida en la incipiente diferenciación del sistema del arte. Con la pretensión de las obras de arte de ser reconocidas como artísticas, el ámbito del arte, en formación, se dividió en ornamentación, adorno y más tarde como objetos artísticos de publicidad y obras de arte. Más tarde, el *Cinquecento* aloja todo el problema en el concepto de *disegno*, “...y lo extrapola hasta la imprecisión. Diseño es entonces concepción creativa (comparable con la creación de Dios, naturaleza pues) y, por otro lado, ejecución enteramente artística hecha con ojos amaestrados y mano habilidosa. Por un lado se trata de invención, por otro, de técnica de dibujar; por un lado de bocetos geniales, por otro, de técnica a enseñarse en la academia; por un lado de intelecto (...), por otro, de forma y contorno de la obra misma”. Paralelamente, lo ornamental se devalúa como simple adorno, con lo cual se viene la pregunta de si es necesario el ornamento (simple adorno) en las obras de arte. Y la respuesta fue hacer una distinción entre lo ornamental y la obra de arte, la cual no fue exenta de debate en su decurso hacia y hasta el Romanticismo.¹⁴⁴

Así pues, la evolución del arte no se efectúa mediante intervenciones venidas del exterior, ni por la creatividad del genio, ni por una selección ‘natural’ del entorno social; tampoco se puede aclarar como origen o comienzo: por lo general, la teoría de la evolución está construida de manera circular y no lineal (una relación circular entre *variación/selección/re-estabilización* que requiere de tiempo). La evolución presupone siempre algo previo que (a esto se refiere el concepto de ‘*preadaptative advance*’), como resultado de la evolución, sea lo suficientemente estable como para captar la variación y luego evaluarla: la evolución no se da sin presupuestos, no se da como creación a partir de la nada.

¹⁴⁴ Luhmann, N. Op. cit. pp.356-367.

Para el caso del sistema-arte, N. Luhman menciona que hay razones para considerar que el despegue del sistema (en donde se diferencia como un sistema propio y específico, es decir, autónomo) sucede sólo una vez en la historia del mundo, en la temprana modernidad de Europa. Con esta afirmación, N. Luhmann aclara que no se ponen en tela de juicio, ni es que se valoren desde la perspectiva europea, los altos logros artísticos de la pintura china o la música india: lo que aquí se dice es que en estos caso “...no se puede hablar de evolución, por tanto que no se trata de cambios estructurales dirigidos hacia una más alta improbabilidad. Lo que allí impresiona es más bien la constancia de la perfección alcanzada. Es cierto que en la pintura china hay desarrollos que pueden interpretarse como evolución. (...) Pero apenas se podría decir que este proceso de diferenciación dio por resultado un sistema evolutivo del arte. Más bien esto es prueba de las posibilidades de evolución que se encuentran en la salida de las formas ornamentales del arte”.¹⁴⁵ El resultado de la evolución en el arte es pues la diversidad de formas (que ya no son entendidas como naturaleza, ni como perfección, y actualmente, ni como progreso), diversidad y variación de formas que ya no se motiva tan sólo por la producción sino por las estructuras, que trascienden las obras de arte –las cuales se tendrán por contingentes (elegibles, corregibles, por un observador)-. Como resultado de la evolución del arte ha surgido un sistema autónomo: el sistema del “arte”, el cual, a diferencia de otros sistemas funcionales, muestra una característica particular (parecida a la religión): la entrada es libre; si la inclusión ha de ser activa o pasiva es decisión individual, aunque habrá de considerarse el hecho de la escasa participación, puesto que las dificultades para observar y entender aumentan. (Aunque, por otra parte, habrá de tomarse también en cuenta el hecho de que el sistema del arte ha ampliado al máximo sus límites de tal forma que llega, en la actualidad, a abarcar e influenciar las demás esferas de la cultura en la sociedad¹⁴⁶).

Qué es el arte: auto-descripción.

En la fundamental –y constante– pregunta de qué es el arte (más presente a partir de la existencia del arte contemporáneo), no debe verse algo ajeno a los fines de la tesis (que tratan de la estética en general –no solo de la estética en el “arte”- y de la estética de la arquitectura) sino que esta misma pregunta, al terminar por aclarar el funcionamiento del sistema del arte, termina por aclarar el funcionamiento de la estética de la arquitectura así misma considerada como sistema, según se ha concluido en esta tesis. Por lo tanto, en esta pregunta puede quedar contenida la pregunta acerca de qué o cuándo debe considerarse que una obra de arquitectura alcanza o se le reconoce, en algo, el nivel o condición de estética (o bien, de “arte” en su sentido más tradicional, que sin embargo en esta tesis es considerado en un sentido más amplio de estética). Además, la propia historia y evolución del arte, considerado en su forma tradicional, ha contenido a la propia arquitectura (aunque sí, tan sólo en sus caso más logrados); razón por la cual la pregunta en específico por el arte, por lo qué es arte, abarca ya a la propia arquitectura.

N. Luhmann comienza por señalar a la filosofía de Wittgenstein porque una de sus repercusiones incalculables es la de haber planteado la pregunta de si es posible definir el concepto del arte (en los años 60s), pregunta con la cual se hacia ver la imposibilidad de “...una definición de arte

¹⁴⁵ Luhmann, N. Op. cit. Cita No.78, en p.388.

¹⁴⁶ Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso*. México, FCE, 2003.

correspondiente a su 'esencia' e inequívoca para todo observador".¹⁴⁷ Sin embargo, N. Luhmann observa que este cuestionamiento deja abierta la salida –retomada por el reciente constructivismo operativo- de "dejar la determinación de lo que cuenta como arte al sistema mismo", lo cual quiere decir que todos los observadores deberán remitirse a la observación de 2º orden, deben remitirse "...a lo que el sistema mismo define como arte; por tanto deben permitir al sistema determinar sus límites".

N. Luhmann ha hecho ver que con el concepto de auto-descripción no se hace referencia a una operación constitutiva (como si para empezar el arte fuera necesario saber qué es el arte), sino que se trata más bien de una operación última, posible sólo si se remite a algo anterior: por ello es que todos los productos de las auto-descripciones deben ser considerados como contingentes, y sobre todo, "como selectivos e incapaces de conservar y representar en la memoria la totalidad de lo que sucede en el sistema". Ahora bien, con el hecho de comprobar este estado de contingencia, de aplazamiento y de selectividad de las autodescripciones, no están decididos sus márgenes de plausibilidad; razón por la cual se explica que el problema de qué logran las autodescripciones "se ha transferido tan sólo a otra competencia de la cual se sospecha que por su propio interés puede controlar de mejor manera la arbitrariedad": *dejar la determinación de lo que cuenta como arte al sistema mismo*. N. Luhmann analiza si esto así se confirma (para el caso específico del arte): Lo primero que se requiere es que la obra de arte pueda distinguirse como tal de manera que no se confunda con otro tipo de objetos, más aun en la situación actual del arte en donde se tienen difíciles condiciones de complejidad en constante aumento. Ya se ha hecho ver que para reconocer las obras de arte la sociedad requiere de un contexto recursivo de observación que utilice estructuras identificables, lo cual se logra únicamente mediante el "entramado *autopoietico* del sistema arte". La descripción es un tipo de observación, y como observación, una designación que distingue, de aquí que N. Luhmann se pregunte por cuáles serían las distinciones que emplea el arte para distinguirse a sí mismo, lo cual le lleva a hacer todo un análisis en el que va descubriendo cómo es que el arte surge y busca su lugar propio para determinarse como un sistema parcial de la sociedad, precisamente a la par de las auto-descripciones (distinciones) que se fueron dando al interior del sistema en su proceso de diferenciación y autonomía.¹⁴⁸

N. Luhmann encuentra que la historia de la auto-descripción del arte se trata temáticamente de la determinación de su sentido, y ésta se ha conducido hacia la problematización de todos los límites y a los intentos de escenificar esa superación como obra de arte: se trata de intentos por encontrarse con los límites para incluir lo excluido, intentos de sobrepasar todo lo precedido, o intentos de permitir que todo aquello que no es artístico pueda re-entrar en el mundo del arte. En este proceso de problematización de los límites, el arte contemporáneo más reciente ha llegado a una situación de renuncia de señales perceptuales en la propia obra de arte, lo cual conduce a una mayor supeditación a marcos externos o señalamientos fuera de la obra de arte. Pero entonces lo que sucede es que si la obra de arte no pretende convencer como obra de arte sino tan sólo ser señalada como tal, no faltarán espectadores que rechazan la indicación de considerarla arte y se queden extraviados en las reliquias de las identificaciones convencionales; sin embargo, observa

¹⁴⁷ Desde los fines de la tesis (estética) se podría trasladar la pregunta a la definición de lo bello –que ha sido abordada incluso con mucho mayor anterioridad a la pregunta por el arte (Sócrates, Platón)-: Entonces se vería también la imposibilidad de una definición de lo bello "correspondiente a su 'esencia' e inequívoca para todo observador".

¹⁴⁸ Para los fines de la tesis, cabe señalar que el conocimiento –o recordatorio- de cómo se ha auto-descrito el campo del arte es de importancia, pues las preguntas que por el arte en un momento dado se han producido, son preguntas por las que alguna vez pasa aquél que busca comprender lo estético. (Ver en: Luhmann, N. Op.cit., Cap. VII, "Autodescripciones", Apartados II al V, pp. 407-493).

N. Luhmann, las obras de arte se distinguen precisamente por el hecho de no necesitar someterse a otras pruebas más que a las del arte mismo, por eso es que pueden aprovechar incondicionalmente su propia originalidad y concentrarse en irritar al observador sin responsabilizarse por estos tipos de consecuencias ulteriores: las obras de arte se distinguen de otras cosas por su relación autorreferencial, es decir, de sí mismas sostienen ser obras de arte, lo cual es posible porque se trata de comunicación y no de algo puramente cósmico.

Pero entonces qué ocurre cuando sucede esto. N. Luhmann lo explica diciendo que cuando el sistema cuestiona sus propios límites y cuando la opción por la referencia se maneja como opción propia del sistema, la hetero-referencia se debilita, por lo que la apertura del arte al “todo se vale, sólo la intención decide” provoca la retirada hacia sí mismo, hacia la auto-referencia; por tanto, uno se acerca al límite en que la comunicación del arte ya no ensaya alrededor de la información sino solo alrededor del acto de darla a conocer: se limita a sellar algo y a afirmar que eso es así, lo cual sólo encuentra interés “como elemento de la cadena *autopoietica* de auto-reflexiones y re-descripciones del sistema”. (Obsérvese que, aunque en mucho menor grado que el “arte contemporáneo”, la propia arquitectura contemporánea no está exenta de este manejo en donde el señalamiento se vuelve más importante que las propias señales perceptuales).

En relación a esto, N. Luhmann llama la atención sobre el hecho de que la teoría de la reflexión sobre el sistema del arte se demuestra a sí mismo apoyándose en las obras de arte; de tal manera que si el apoyo está en las obras de arte, se vuelve entonces indispensable incluir a especialistas en el juicio de las obras de arte; el arte sigue siendo un negocio ‘crítico’ dado que el sistema genera más posibilidades de las que puede albergar: “Este mundo de la crítica que se deja influenciar por las obras de arte es la verdadera fuente de todas las auto-descripciones del arte”, este es el filtro que cuida la selección de conceptos y la consistencia teórica sobre el arte. Por ello es que las modas intelectuales actúan sobre el sistema del arte, más sin embargo, los artistas reciben de esto a lo sumo estímulos para emprender trabajos que estén al ‘día’, pero difícilmente reciben de ahí “formas de distinción relevantes”.

Pero entonces cabe la pregunta de si la obra de arte es aún posible de percibirse, o será ya tan sólo un derivado de inteligencia: ¿tiene que suceder esto renunciando al modo específico del arte, ese modo que de alguna manera garantiza que los observadores, por las distinciones integradas en la obra de arte misma tengan la posibilidad de observar la observación? Para N. Luhmann esto es efectivamente posible: el arte puede adaptar su organización y existencia de muy diversas maneras y así arriesgar; habrá que ver si de ahí se desarrolla una severa limitación de lo posible y de la auto-programación de la obra por la obra misma, pero, la simple renuncia a ello como una necesidad auto-inducida no sería suficiente porque con eso no se incluiría a la sociedad en la sociedad, a la forma en la forma; una renuncia a la necesidad, es también una renuncia a la libertad y a la contingencia. Entonces, ¿cuál es la diferencia específica del arte cuando sucede esto? N. Luhmann ha basado sus investigaciones en el supuesto de un sistema operativo que origina esta distinción y que, de este modo, vuelve invisible al mundo: el arte experimenta con distinciones ficticias –aunque reales- para mostrarle a la sociedad que las cosas son posibles de otro modo, aunque precisamente no de manera arbitraria. En el caso de la comunicación a través de las obras de arte, habrá de recordarse que ésta se da en un acoplamiento estructural con la percepción de los individuos, aunque sin embargo, habrá que ver que cuanto más pretencioso sea el problema de las formas, menos probable será la comunicación y en consecuencia más impresionante su logro: “la certificación de realidad que se extiende a la obra procesada en el sistema del arte”.

La sociedad moderna ha diferenciado un sistema específico para el arte, y en él será donde se determine qué es lo que cuenta como obra de arte y cómo juzgarla: la superabundancia de

posibilidades de comunicación que surgen de la obra de arte pueden ser procesadas y traídas a formas sólo en el sistema del arte; pero esto incluye el problema (presente a partir del siglo XX) de cómo se puede controlar la distinción entre lo que es y no es arte. A partir de consideraciones ya expuestas, N. Luhmann explica que, por un lado (fácticamente), la obra de arte ha sido eximida de la responsabilidad única y el problema ha sido desplazado a la red recursiva del sistema del arte; por otro (temporalmente), se puede decir que cada forma de determinación genera una indeterminación que trasciende la forma, y si se quiere retener la forma (en vez de destruirla y empezar de nuevo) ya no puede ser concluida a discreción [con lo cual se da a entender que, cualquier auto-descripción, cualquier obra de arte así propuesta, no depende sólo de su surgimiento para ser retenida: depende de operaciones posteriores en el sistema del arte]. Por eso es que el arte pone de manifiesto el surgimiento causal de un orden, por tanto, las dificultades que surgen cuando se crean formas que se enlazan.¹⁴⁹

N. Luhmann concluye que una descripción externa del sistema del arte, como la sociológica, puede constatar todo esto; pero no dirá nada de cómo el sistema del arte maneja las incertidumbres y las dificultades autogeneradas (el vanguardismo sólo planteó el problema y le dio forma). Entonces, hay que observar cómo el sistema del arte se las arregla con esta auto-provocación: con el aumento de libertad, crecerá la incertidumbre de criterios y de esta manera se volverá más difícil “distinguir entre aquello que se logra y lo que se malogra”. Sin embargo, mientras se conserve la autonomía del sistema, “existirá el medio que motiva para continuar con la búsqueda de formas convincentes. Si todo es posible, entonces la selección de lo permitido tendrá que ser más severa –muy poco satisfaría a la larga si en lugar de selección tan solo se ofrecieran cupones anuales. Sólo la superación de las dificultades vuelve significativo al trabajo: *Hoc opus, hic labor est*”. (Virgilio)

Acotaciones desde la estética de arquitectura.

Desde las consideraciones que se han venido realizando en esta tesis, cabe añadir a lo expuesto por N. Luhmann, el hecho de que la dinámica de la estética de la arquitectura es diferente a la dinámica del sistema del arte, puesto que en la arquitectura el público juega un papel de menor exclusión que en el del mundo del “arte”, por la evidente implicación del usuario que la habita y percibe. Quizás por ello, el sistema mismo, como determinador de lo que cuenta y lo que no, esta compuesto no sólo por agentes especializados (arquitectos, críticos, promotores) sino por el mismo público que no puede por tanto quedar excluido del sistema, a riesgo de que colapse; lo cual no querría decir que el público necesariamente juegue el papel más importante, no sólo porque ese papel lo lleven las otras entidades del sistema (las especializadas) sino por su propia inmersión limitada en las estructuras del sistema desde las cuales se determina lo que cuenta y lo que no.

Habrà que recordarse que en esta inercia de cierta interrelación entre el arte y la estética de la arquitectura (o actualmente del diseño en general), estas se trastocan en sus esferas y ámbitos de acción al llegar a ser considerado como arte cualquier objeto: ya no sólo se considera como arte a

¹⁴⁹ En relación a la pregunta por lo bello, por ejemplo, cabría aquí entender que una cosa es que a alguien le guste algo, y otra que se plantee a la sociedad para ser considerado como bello; allí es donde intervienen las estructuras especializadas que la sociedad ha diferenciado. La decisión sobre los márgenes de plausibilidad se transfiere pues a otra competencia que, por su propio interés, puede controlar de mejor manera la arbitrariedad.

los tradicionales géneros, sino a objetos de uso cotidiano que bajo una ‘mirada’ artística (estética) son considerados como tal y puestos en sus lugares de oficialización (museos). La estética de la arquitectura misma no está excluida de ser considerada desde el actual sistema del “arte”, según se ha ya mencionado, paradójicamente como lo fue en su momento de despegue al contemplar la belleza como finalidad única del arte, aunque ahora en programas que no interesan sólo por la belleza sino por su atrevimiento, por su expresión de la realidad (que no siempre es bella), e inclusive, por sus trasfondos de intelectualidad, conceptualidad y señalamientos hacia la sociedad.

Para confirmar la conclusión respecto a la sistemicidad de la estética de la arquitectura y ubicar un inicio más propio fuera del sistema del “arte” en su sentido moderno cabe referir el momento en que surge la actividad o campo del “diseño”, el cual se separa del “sistema del arte” debido a fines y campos de aplicación distintos a los de su dinámica propia: este inicio tiene su punto de consolidación en la Bauhaus. Y para comprender el sentido de la Bauhaus es necesario a su vez comprender sus antecedentes directos: el movimiento de *Arts and Crafts*, de William Morris, y la *Kunstgewerbeschule* y el *Werkbund* alemán en el siglo XIX. En ellos se ve reflejada la ansiedad de la época por afirmar el carácter social del arte, pero no tanto como un ideal o misión a cumplir sino en el sentido de la naturaleza específica del hecho artístico que es social: se entiende al arte como perfección de un hacer que se cumple en la esfera de lo social. Por tanto, el arte puede ayudar a ello, señala Gropius, apropiándose de los medios de la industria y pasar de ser una especie de artesanía a una fase equivalente a la industria: “En todo el campo del comercio y la industria ha surgido una demanda de belleza y forma externa tanto como de perfección técnica y económica. Aparentemente, el mejoramiento material de los productos no basta por si mismo (...)”.¹⁵⁰ Se busca entre otras cosas, conferir a los objetos de uso una cualidad estética (proveniente del arte). Y la primera de las disciplinas sobre la que actuó el discurso racionalista de la Bauhaus fue la arquitectura, que sería la que integraría el arte y la artesanía; la arquitectura es el vértice al cual concurren todas las experiencias artísticas de Bauhaus; la arquitectura después de la Bauhaus es un fenómeno nuevo: base de la nueva estética moderna de la arquitectura.¹⁵¹

¹⁵⁰ Gropius, Walter. “Recomendaciones para crear un instituto educativo”, 1916.

Citado en: González Ochoa, César. *El significado del diseño y la construcción del entorno*, Ed. Designio, México, 2007. Cita No. 25, p.45.

¹⁵¹ Ver: González Ochoa, César. *El significado del diseño y la construcción del entorno*. México: Designio, 2007. pp.47-48.

Parte II.

Otras teorías en relación a la estética.



3. Dinámica de la percepción y comunicación estética.

Se parte aquí de la tesis ya planteada en relación a que la comunicación mediante percepción estética no sólo se da en el específico sistema del “arte”, sino también en los demás ámbitos de producción cultural en donde se aborda y maneja en algo la percepción estética, los cuales son así mismos sistemas específicos de comunicación: como lo son la estética en el diseño, en la moda, y en la arquitectura misma también.

Lo que se plantea en este tercer apartado es una profundización sobre la constitución y funcionamiento de los sistemas que manejan la comunicación mediante percepción estética para comprobar que efectivamente esta comunicación es una realidad que se elabora en el plano de lo social, y que por tanto posee un determinado nivel de objetividad. La comprensión del funcionamiento de los sistemas de comunicación mediante percepción estética permitirá precisar un poco más, justamente, la objetividad que se puede reconocer en ello y por la cual se ha venido indagando; lo cual permitirá en consecuencia, mejores y más eficaces formas de estudiar precisamente el tipo de comunicación que se crea mediante la percepción estética y por tanto, mejores y más eficaces formas de generar el aprendizaje de este tipo de comunicación: para el caso de la estética de la arquitectura ello se vuelve crucial debido a sus pretensiones de profesionalización de las que se desprenden expectativas de un manejo asertivo (es decir, un manejo que garantice un cierto resultado en términos de su aceptación y mensaje que se genera).

Se verá que la conformación de sistemas de comunicación mediante percepción estética forma parte de la conformación del sistema más general de la cultura del hombre: el gran espacio donde surgen e interactúan los diversos sistemas comunicativos (semióticos) presentes en una colectividad; un mecanismo supraindividual para el almacenamiento y procesamiento de la información por medio del cual los objetos entendidos manifestaciones estéticas adquieren vida semiótica, comunicativa, estética.

3.1. La percepción y comunicación estética como realidad social.

Con la intención de confirmar que la comunicación mediante percepción estética se da a través de la conformación de sistemas parciales o especializados de la sociedad (N. Luhmann) y que en ellos participamos todos en alguna medida, se plantea aquí hacer una profundización sobre la conformación y funcionamiento de este tipo de sistemas entendidos por tanto como realidades sociales: la comunicación es “un tipo específico de establecimiento de formas en el medio del sentido, una realidad emergente”.

Los estudios y consideraciones teóricas desarrollados por C. González Ochoa¹⁵², sustentados a su vez en los trabajos de John R. Searle¹⁵³ acerca de la conformación y existencia de una “realidad social epistémicamente objetiva”, ofrecen un aporte significativo sobre la comprensión del proceso de construcción de significados en el diseño –entendidos estos como una realidad social–. El desarrollo teórico de C. González Ochoa no lo plantea explícitamente, pero con base a lo anteriormente ya expuesto en la tesis, no habrá dificultad en entender que al abordar la realidad de la significación que se percibe en el diseño (o en ciertos objetos) se está tratando así mismo de la comunicación que se realiza mediante la percepción estética de una obra de arte, o del diseño, o de la arquitectura en este caso. Por otra parte, cabe hacer también mención de que los aportes de John R. Searle se refieren a realidades sociales (institucionales) tales como “...el dinero, el lenguaje, la propiedad, el matrimonio, el gobierno, las universidades, los cócteles, los abogados...”,¹⁵⁴ y que C. González Ochoa es quien hace uso de estos aportes para explicar la específica realidad social de la significación en el diseño. Sobre este último respecto, desde la tesis se hace la aclaración de que debe ser puesto en consideración el diferente grado de objetividad que se puede lograr o manejar en realidades tales como el dinero con respecto de las realidades sociales de significación que aquí son abordadas por C. González Ochoa, las cuales sirven para explicar más precisamente la realidad social estética que se persigue en esta tesis.

¹⁵² González Ochoa, César. *El significado del diseño y la construcción del entorno*, Ed. Designio, México, 2007.

¹⁵³ John R. Searle es un destacado representante en el campo de la filosofía del lenguaje y la filosofía de la mente. Aquí se destacan los siguientes textos: Searle, John R. *La construcción de la realidad social*. Barcelona: Ed. Paidós, 1997. Searle, John R. *Mente, lenguaje y sociedad*. Madrid: Ed. Alianza, 2001. (Original 1998).

¹⁵⁴ Searle, John R. *Mente, lenguaje y sociedad*. *Ibidem*.p.104.

La estética como una realidad social.

C. González Ochoa usa el ejemplo de una silla para preguntarse cómo es que podemos reconocer en ella ciertos atributos, puesto que una silla es un objeto que todos reconocemos así como sus funciones, pero no sólo la reconocemos como silla en términos genéricos sino modificada con un atributo: puede ser una silla moderna, o elegante, o clásica, etc. La pregunta que se presenta en seguida es la de qué es lo que hace que se reconozca a una silla con tales atributos, pregunta en ocasión a la cual se podrá explicar que se trata del problema de asignación de sentido a los objetos del mundo.¹⁵⁵ (Para el caso de la tesis, la pregunta es fundamental y se traduce en los siguientes términos: cómo es que se pueden reconocer ciertos atributos en la estética de la arquitectura). Lo primero que se explica es que, a diferencia del modelo de las ciencias naturales que considera que el mundo consta de hechos brutos y que habrá por tanto de observarlos empíricamente para obtener conocimiento, para el caso del reconocimiento de los atributos y el sentido de –por ejemplo– una silla (además de sus atributos materiales físico-naturales) será necesario apelar a otras formas de conocimiento: a diferencia de los hechos brutos que analizan las ciencias naturales, los hechos que resultan de la atribución de un sentido son hechos “institucionales”, los cuales son así porque presuponen la existencia de ciertas instituciones humanas; es ésta la denominada realidad institucional.¹⁵⁶

El problema entonces es explicar “cómo puede existir una realidad social epistémicamente objetiva que esté parcialmente constituida por un conjunto de actitudes ontológicamente subjetivas”.¹⁵⁷ Sobre este respecto, John R. Searle explica que se trata de conceptos que gozan de una existencia objetiva “...únicamente porque nosotros queremos que así sea y que, en virtud de eso mismo, acaban construyendo el universo de la realidad cultural y social”.¹⁵⁸ Para explicar más detalladamente cómo es esta construcción de la realidad social objetiva, C. González Ochoa recurre a 4 nociones desarrolladas por John R. Searle, que son: rasgos dependientes del observador, reglas constitutivas, intencionalidad, y asignación de función.¹⁵⁹

Con respecto a los rasgos dependientes del observador, se explica que aunque es cierto que las cosas y objetos en el mundo poseen rasgos que existen con independencia del observador (cierta masa y cierta configuración molecular) pueden poseer otros que para existir dependen de nosotros: son los rasgos institucionales que dependen del observador (objeto de la ciencia social). Con respecto a las reglas constitutivas, se explica primeramente que existen reglas que regulan formas de comportamiento ya dadas las cuales son reglas que regulan una actividad (en el sentido de darle un cierto cauce), pero existen otras reglas que no sólo regulan sino que hacen posible las formas de actividad que regulan, es decir que “son constitutivas de esas formas de actividad”. Se da un ejemplo: la mera posibilidad de jugar ajedrez depende de que existan las reglas las cuales constituyen la actividad misma, reglas que crean la posibilidad misma de jugar al ajedrez además

¹⁵⁵ En los términos usados anteriormente por N. Luhmann, se podría decir: el problema del establecimiento de formas en el medio del sentido (una realidad emergente).

¹⁵⁶ Desde el análisis de la tesis, se preferiría entender a esta realidad en el sentido de una realidad social “instituida”, para no pensar que se está haciendo referencia a hechos ubicados en “instituciones” oficializadas, hechos que tuvieran efecto sólo en relación a la pertenencia a una institución concreta plenamente formalizada. Sin embargo el término original con el cual se maneja J. R. Searle es el de realidad institucional, y con ello se refiere incluso a una celebración o fiesta, razón por la cual se podría entender así también, o mejor, como se observa en esta nota. (Ver: Searle, John R. *Mente, lenguaje y sociedad*. Op. cit. p.104).

¹⁵⁷ Searle, John R. *Ibidem*. p.105. (ver también: González Ochoa, César, Op. cit., p.65).

¹⁵⁸ Searle, John R. *La construcción de la realidad social*. Barcelona: Ed. Paidós, 1997.

¹⁵⁹ González Ochoa, César, Op. cit., pp.68-75. Quien se apoya en: Searle, John R. *Ibidem*. pp.107-114.

de regularlo; son reglas constitutivas por ejemplo, las reglas de la gramática, las reglas de los juegos, las reglas del diseño. Así pues, los rasgos o hechos institucionales (sociales) sólo existen dentro de sistemas de reglas constitutivas, razón por la cual el participar del ‘juego’ que consiste en considerar a algo como ‘moderno’ (considerar la estética de una “silla” como “moderna”) es realizar actos de acuerdo con reglas.

Con respecto a la intencionalidad, se aclara que existe una intencionalidad individual que no depende de otras personas (ésta es la intencionalidad de la mente, que incluso se reconoce que tiene una base biológica¹⁶⁰); pero, si las personas comparten pensamientos y sentimientos lo que existe es entonces una intencionalidad colectiva: ésta es la base de toda actividad social.¹⁶¹ Sin embargo, aquí lo importante es que los seres humanos tienen, además, la habilidad de ir más allá del mero hecho social para realizar hechos institucionales (instituidos).

Con respecto a la asignación de función, se explica que los seres humanos usan ciertos objetos como herramientas y que ésta es la capacidad de asignar funciones a los objetos, razón por la cual estas funciones no son intrínsecas a los objetos sino que son asignadas por algún agente exterior en base a algún determinado propósito; esto explica por tanto el hecho de que la atribución funcional introduce una norma puesto que la atribución funcional sitúa al hecho causal en un propósito, en una finalidad, con respecto a los agentes que la asignan. Por consiguiente, la función no puede ser realizada sólo por las características del objeto sino en virtud de la aceptación o reconocimiento colectivo de que ese objeto tenga tal función: la función de ser “moderno”, por ejemplo.

Ahora bien y abundando sobre la noción de las reglas constitutivas, C. González Ochoa explica que cuando una persona domina el conjunto de reglas en que consiste una actividad, se dice que es una persona competente en esa actividad (ejemplo: reconocer lo “moderno” de una silla); sin embargo, ello no presupone que se tengan que hacer explícitas esas reglas que gobiernan tales actividades: se puede tener la competencia en algo sin saber del todo las reglas de esa actividad. Por ejemplo, un hablante sabe usar las reglas gramaticales pero no necesariamente es capaz de explicar su funcionamiento o describir las reglas (“saber cómo y saber qué”¹⁶²); por tanto, lo importante de una regla no es tanto su descripción sino el hecho de que se sepa usar, de que se tenga una competencia en ella.

Esto se explica porque, las acciones, a diferencia de los meros comportamientos, se dan en base a reglas subyacentes: percibir una acción implica la comprensión de una norma y su interpretación se realiza a la luz de una regla entendida. Se explica para el caso del diseño: estar frente a un objeto diseñado, preguntarse por lo que se percibe (su estética: su modernidad), no es más que interpretarlo (sobre la base de las normas); y en relación a esta interpretación sobre la base de normas, C. González Ochoa es más específico al explicar (apoyándose en H. G. Gadamer) que para hacer una interpretación competente se debe tener un conocimiento de los temas, se debe estar

¹⁶⁰ La conciencia y la intencionalidad tienen una base biológica y, por tanto, “son tan parte de la biología humana como la digestión o la circulación de la sangre. Es un hecho objetivo sobre el mundo que éste contiene ciertos sistemas, a saber, cerebros, con estados mentales subjetivos, y es un hecho físico sobre tales sistemas que éstos tienen rasgos mentales”. (J. R. Searle, *Mind, lenguaje and society. Philosophy in the real world*. Citado por González Ochoa, César, Op. cit., en p.72).

¹⁶¹ Sobre este punto se verá más adelante que los sistemas individuales en las personas, subjetivos, se integran y forman parte del sistema colectivo de la cultura: se ponen en funcionamiento entre si para conformar el sistema de la cultura. (Lotman, Iuri M. *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Madrid: Cátedra, 1998. pp.40-41).

¹⁶² *Know how / Know that*: Distinción que procede del filósofo G. Ryle. (Ryle, Gilbert. *El concepto de lo mental*, Barcelona: Paidós, 2005. Original en inglés 1949).

autorizado (en el tema); lo cual se dice no en el sentido de una imposición sino en el sentido de tener un mayor conocimiento, una mayor perspectiva, para llevar a cabo la interpretación.

En relación al desarrollo de la tesis cabe aquí aclarar que, si bien se ha mencionado en la teoría hermenéutica que más allá de las normas y reglas la interpretación siempre está puesta en juego a partir de los propios intereses del sujeto que comprende (fusión de horizontes), el énfasis que se ha perseguido en este apartado conduce a reconocer precisamente lo que de objetivo hay por comprender en ese horizonte que se nos presenta como tarea de interpretación: la realidad socialmente instituida. De aquí pues el énfasis en la competencia que es necesaria para reconocer lo que hay que comprender de esa realidad social que se nos presenta, debida al conocimiento de los criterios o reglas “constitutivas”: el propio horizonte debe llegar “a una generalidad superior que sobrepasa lo particular de uno y de otro”, señala C. González Ochoa.¹⁶³ Sin embargo y aunque no se menciona aquí, no habrá que dejar de señalar desde esta tesis que los procesos de significación (que es la realidad social por la cual se pregunta aquí) no son sólo producto de la convención, de la norma, sino que estos también obedecen a diversos factores que se derivan de algún suceso o fenómeno natural, social o cultural, que lo social mismo ha asumido y que estas afectaciones no necesariamente pueden ser absorbidas y explicadas en el sentido de reglas o normas sino de algo más complejo y difícil de descubrir: por ejemplo, un suceso histórico específico puede determinar la carga significativa de alguna manifestación estética en adelante. De lo anterior visto se podría colegir que en la medida en que se tenga conocimiento sobre el tema (la norma) será posible establecer una más adecuada interpretación del hecho social-institucional, lo cual no implica que necesariamente se tenga que dominar a la perfección, según se ha expuesto: por ejemplo, así como en el juego del fútbol,¹⁶⁴ aunque no se sepa bien acerca del juego, con indicaciones básicas (sobre las normas) se sabrá de que se trata el juego y será posible entenderse y jugarse en un básico nivel; así también podría ser para el caso de la interpretación de la estética de un objeto, más aún en el caso de la estética de la arquitectura donde debido a lo abarcante de su presencia en nuestro entorno cotidiano siempre tenemos una noción, aunque sea básica, de su significación. Sin embargo, lo que aquí se ha expuesto enfatiza la noción de competencia como base de la comprensión e interpretación de ciertos atributos o rasgos que se implican en la percepción estética de algo, puesto que son éstos parte de la realidad socialmente instituida, socialmente construida. Esta aclaración explica mejor el hecho de que existen por tanto diferentes niveles de participación en el juego (de la percepción/interpretación estética), por tanto también, diferentes niveles y posibilidades de participar en la comunicación que se establece mediante la percepción estética, en el caso presente, de la arquitectura.

¹⁶³ González Ochoa, César. Op. cit. p.84

¹⁶⁴ Lo que aquí se quiere señalar queda más claro en un juego como el del fútbol, que en uno como el del ajedrez donde las reglas y el juego son de mayor complejidad.

3.2. La *semiosis* en la *estesis*.

En el apartado anterior se ha visto que los procesos de significación y sentido implicados en la percepción y valoración estética pueden ser considerados como una realidad social que es construida y por tanto, epistémicamente objetiva (en algún grado). Se plantea ahora profundizar en el hecho de que esta realidad social estética, su comunicación, implica o se maneja mediante procesos de significación (*semiosis*). N. Luhmann ha sido explícito sobre el hecho de que, a diferencia de la comunicación que se da mediante el lenguaje verbal, la comunicación mediante la percepción estética opera sin utilizar las denotaciones propias de una comunicación verbal (que requiere de la mayor precisión posible) sino que utiliza *connotaciones*: la percepción estética es el medio en el cual se enlazan *connotaciones* como formas específicas de observación.

En la percepción estética y la comunicación que se produce por su medio se enlaza pues de manera especial lo perceptual y lo simbólico. Así también lo confirma y lo explica K. Mandoki¹⁶⁵ al señalar que el ser humano constituye realidades a partir de las percepciones, pero mientras en aquellas realidades que son para generar conocimiento predomina su aspecto denotativo, en la apreciación estética prevalece el aspecto *connotativo* debido a la carga valorativa que conlleva respecto de la “fascinación o repugnancia que le suscita un objeto, persona o situación”: No es posible una experiencia estética (*estesis*) sin que medien procesos de significación y sentido (simbolización) en los cuales se da el re-conocimiento de la información en un objeto. Ahora que la *semiosis* (procesos de significación y de sentido), a pesar de que es una condición necesaria para la dimensión estética, no es suficiente: lo que se requiere además para que el fenómeno estético ocurra es ese ‘exceso’ que surge del ‘des-cubrimiento’ en la apreciación o valorización de la forma “como foco de prendamiento y deleite que trasciende de la significación a lo significativo”; “exceso” que sobrepasa los fines práctico-utilitarios de la forma.¹⁶⁶ Con la idea del des-cubrimiento se hace referencia a un retirar “la cubierta del hábito de percepción”.¹⁶⁷ El paso de la *semiosis* a la *estesis* se da cuando el sujeto trasciende el automatismo perceptual, rebasa la detección y alcanza a lo experiencial en el des-cubrimiento de lo inesperado: “el objeto

¹⁶⁵ Mandoki, Katya. *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Ed. Siglo XXI-CONACULTA, México, 2008, 2ª. ed. p.66.

¹⁶⁶ Mandoki, K. *Ibidem*. p.135.

La idea sobre el “excedente formal” como lo característico de la experiencia estética, está basada en A. Sánchez Vázquez. Ver: Sánchez Vázquez, Adolfo, *Invitación a la estética*. México, 1992.

¹⁶⁷ Recuérdese el señalamiento de N. Luhmann en el sentido de que se trata de una percepción no habitual.

de la percepción se nos aparece de una manera novedosa, imprevisible, fascinante o gozosa”.¹⁶⁸ Se pone el ejemplo del oro: el oro es símbolo por su solidez material, por el esfuerzo energético de extraerlo de la tierra y por la durabilidad en el tiempo; “pero es asimismo estésico por el brillo y su asociación con la luz y el astro solar”.

Ahora bien, importante para comenzar a profundizar sobre los procesos de significación ya mencionados que se implican en la realidad social estética, es volver a mencionar que la comunicación mediante percepción estética tiene siempre un carácter dialógico, al igual que toda comunicación.¹⁶⁹ Así lo explica también K. Mandoki quien se apoya en M. Bajtin para explicar que todo acto de comunicación se sitúa entre el autor del enunciado y su destinatario: ningún enunciado en general puede ser atribuido exclusivamente al hablante sino que “...es producto de la interacción entre los interlocutores y, en términos amplios, el producto de una situación social completa y compleja en la que ocurre”. Esto se menciona para explicar que la comunicación estética no es “un mero fantaseo del individuo aislado en su mundo interior ni una facultad humana enigmática e inaprehensible, (...) sino que es un ingrediente activo en intercambios sociales concretos entre los sujetos y con su contexto”. No existe pues sujeto monádico sino dialógico, aclara K. Mandoki, puesto que el sujeto se establece “en un nodo de comunicación y flujo energético con los otros a través del complejo tejido de interacciones sociales”.¹⁷⁰ Por ello lo que se necesita es “encontrar las herramientas conceptuales para entender cómo opera” la sensibilidad en la comunicación mediante percepción estética, puesto que ésta siempre se establece en un diálogo de alguien con algo o alguien en concreto sobre algo. Por tanto, todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados [otras formas]; por eso en la comunicación, es activo no sólo el autor del enunciado sino el destinatario o interprete ya que “toda comprensión de un discurso vivo, de un enunciado viviente, tiene un carácter de respuesta”.¹⁷¹

K. Mandoki aclara que la aplicación de modelos semióticos al análisis estético no implica que la estética sea una manifestación puramente lingüística, sino de lo que se trata es de asumir que la *semiosis* “es un proceso siempre presente en fenómenos estéticos”. Sin embargo, analizar un enunciado desde el punto de vista estético resulta más problemático que hacerlo desde la lingüística ya que excede su importe informativo (*semiosis*) al apuntar hacia la sensibilidad más que al entendimiento. Ahora que, no obstante lo problemático (complejo) de la comunicación mediante percepción estética, el análisis de la dinámica de estos procesos de significación en general sirven mucho para comprender la forma en que opera la comunicación y la valoración a que se da origen por medio de la percepción estética.

¹⁶⁸ Ver similitud a lo anterior visto en N. Luhmann: utiliza las percepciones en forma no habitual. Ver también como se cuida la autora de no decir que el objeto de la percepción se nos aparece como bonito o bello, puesto que la estética ha avanzado hacia el reconocimiento de otras formas de valorización (interesante, novedoso) o manifestación (sublime, grotesco, burdo, etc.).

¹⁶⁹ Sobre esto, ya se ha tratado que los procesos de comprensión se dan mediante una especie de dialogo (H. G. Gadamer), y que la comunicación es la base de la formación de sistemas (realidades) sociales específicos (N. Luhmann).

¹⁷⁰ Mandoki, K. Op. cit. p.142.

¹⁷¹ M. Bajtín, 1990. (Citado por Mandoki, K., *Ibidem*. p.143).

3.3. La *estesis* en el espacio de la cultura.

A partir de consideraciones ya expuestas, se plantea ahora un mayor análisis sobre la forma en que funcionan (operan) los procesos de significación (*semiosis*) implicados en la comunicación mediante la percepción estética (*estesis*), lo cual como se verá, se da necesariamente al interior del amplio espacio de la cultura: “el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis”. Este análisis se basará fundamentalmente en los aportes de la teoría desarrollada por I. Lotman¹⁷² en relación al estudio precisamente de la cultura, entendida ésta como el conjunto de los sistemas de significación presentes en una colectividad. Estas concepciones teóricas en el campo de la semiótica cultural son atendidas y aplicadas más en específico a los procesos de significación en el diseño por parte de C. González Ochoa,¹⁷³ autor sobre el que ya se ha recurrido para explicar la construcción de la comunicación mediante percepción estética (*estesis*) entendida ésta como una realidad social. Importante será aquí el atender la evidente relación que se establece entre la teoría desarrollada por I. Lotman con respecto de la teoría desarrollada por N. Luhmann, para confirmar cómo es que, efectivamente, en la comunicación que se da mediante percepción estética se enlazan *connotaciones* como formas específicas de observación.

En la teoría sociológica de N. Luhmann se hablaba de una definición de cultura en el sentido de una elevada esfera de la realidad donde todos los testimonios de la actividad humana se comparan entre sí; aquí, como ya se ha dejado entrever, se hablará de cultura en el sentido del conjunto de los sistemas de signos presentes en una colectividad. La cultura sería entonces un espacio de signos de todo tipo –gestos, comportamientos, objetos, vestidos, obras de arte, edificios, etc. –, entendiendo cada uno de estos aspectos como realizaciones de un sistema de signos particular o producto de la combinación de varios; sin embargo, un sistema de signos particular, por ejemplo, las obras de arte o los objetos de diseño, sólo puede ser considerado como tal como parte del sistema más general de la cultura.

¹⁷² Lotman, Iuri M. *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid: Cátedra, 1996.

----- *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Madrid: Cátedra, 1998.

----- *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra, 2000.

¹⁷³ González Ochoa, César. *El significado del diseño y la construcción del entorno*, Ed. Designio, México, 2007. Capítulo 4: “Cultura y diseño”.

C. González Ochoa explica que la cultura es “un conjunto organizado de sistemas de signos o símbolos, un sistema de sistemas”: un sistema general compuesto de diversos y variados sistemas específicos de significación.¹⁷⁴ El sistema general de la cultura está conformado por “el conjunto de conceptos y modelos con los que los miembros de una comunidad perciben e interpretan sus experiencias”. Se explica esto más a detalle: los objetos culturales (objetos sgnicos) proporcionan los datos para el estudio de la cultura, pero éstos no son los elementos constitutivos del sistema de la cultura sino los modelos, las reglas, las normas y criterios que hacen posible la producción de tales objetos, y que deberán por tanto ser aprendidos. Ello es así porque, como se ha visto, el símbolo es siempre instituido, es producto de una convención, de un contrato: es necesario aprenderlo en su función significante puesto que no mantiene una relación natural con lo simbolizado.

C. González Ochoa se basa en la teoría de I. Lotman para explicar que, desde un punto de vista semiótico (sgnico), la cultura es un mecanismo colectivo para el almacenamiento y procesamiento de la información (comunicación): la cultura es una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados y de elaboración de otros nuevos.¹⁷⁵ Se plantea aquí el concepto de ‘texto’ para englobar todo tipo de manifestaciones producidas al interior de un sistema cultural (se plantea en lo siguiente, entender el concepto de “texto” como un símil del de “obra” –de arquitectura para el caso de la tesis-). En este sentido, el espacio de la cultura puede ser definido “como un espacio de cierta memoria común, esto es, un espacio dentro de cuyos límites, algunos textos comunes pueden conservarse y ser actualizados”: el ‘texto’ (la obra), al entrar en relación con este mecanismo colectivo y su memoria cultural adquiere vida semiótica.

Se ha mencionado que los sistemas de signos no funcionan en aislado sino como parte del sistema más general de la cultura¹⁷⁶ en el cual están interrelacionados y organizados los diversos sistemas de signos. I. Lotman recurre al neologismo de “semiosfera” para denominar la esfera semiótica de la cultura: “Cualquier lenguaje está inmerso en un espacio semiótico y sólo puede funcionar por la interacción con este espacio”¹⁷⁷; se entiende por lenguaje, cualquier sistema de signos específico: un determinado arte, por ejemplo, o un determinado campo del diseño, o en el caso de la tesis, la estética de la arquitectura. Por ello es que el concepto de ‘semiosfera’ que aquí se entiende en el sentido de la cultura en general, puede también ser considerado y usado en el sentido de un sistema de signos en particular (un espacio cultural específico) como lo es el de la estética de la arquitectura.

¹⁷⁴ González Ochoa, César, Op. cit., p.140.

¹⁷⁵ I. Lotman, “La memoria a la luz de la culturología”. (Citado por: González Ochoa, C., *Ibidem*, Cita No. 24, p.150). Ver también: Lotman, Iuri M. *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Madrid: Cátedra, 1998: Los sistemas individuales en las personas, subjetivos, se integran y forman parte del sistema colectivo de la cultura: se ponen en funcionamiento entre si para conformar el sistema de la cultura. (pp.40-41)

¹⁷⁶ Esto mismo se confirma en la teoría sociológica de N. Luhmann, en el sentido de que existen los sistemas parciales dentro del sistema más general de la sociedad.

¹⁷⁷ I. Lotman, *Universe of a mind. A semiotic theory of culture*. (Citado por: González Ochoa, C. *Ibidem*. Cita No. 26, p.151).

La esfera de la cultura: noción de “semiosfera”.

Importante en la explicación de la esfera semiótica de la cultura (‘semiosfera’) es el hecho de que esta esfera se destaca [se diferencia] contra el fondo formado por lo que no es cultura¹⁷⁸; sin embargo, se explica que esta esfera de la cultura y la esfera de la no cultura no son opuestas sino complementarias, cada una necesita de la otra y cada una existe gracias a ese complemento y continuo intercambio de información que circula en los 2 sentidos: la cultura es la esfera de lo organizado, mientras que su telón de fondo, la no cultura, es la carente de orden e información. Lo interesante aquí para I. Lotman es que ese entorno exterior es producto de la cultura misma; el entorno exterior, a diferencia de la teoría de la forma ya analizada que lo entiende como ‘*unmarked space*’, se concibe aquí como el espacio donde habitan otras culturas: la *semiosfera* se refiere por tanto a una cultura social determinada cuyo entorno exterior sería el conjunto de las otras culturas: “la esfera de la no cultura es un espacio de otras culturas”.

Ahora bien, I. Lotman explica que el intercambio de información que se da entre la *semiosfera* y su entorno exterior requiere de mecanismos para organizar la información proveniente del exterior, para transformar lo externo en lo interno: la información del exterior es necesaria para la vida de la cultura al interior de la *semiosfera* ya que es fuente de novedad y de innovación. Esta esfera de la cultura, denominada *semiosfera*, se ordena y se organiza a sí misma mediante la introducción de mecanismos de descripción que funcionan como metalenguajes: en sistemas como el del arte, por ejemplo, “cada época produce obras que funcionan como un conjunto de preceptos que dicen cómo son las obras en ese momento”. En todas las regiones de la *semiosfera* existen áreas que se convierten en modelos para la organización de otras áreas, pero la manera más general de introducir orden es por medio de ciertos ‘textos’ (en el sentido ya expuesto del término) que se convierten ellos mismos en modelos para la producción de otros nuevos; este fenómeno ocurre porque tales textos “encarnan la visión que tiene la cultura de sí misma”. A estos textos se les llama ‘metatextos’ y son, además de textos, “como programas o conjuntos de instrucciones para la producción de otros textos”.¹⁷⁹ Estos textos se refieren a obras, o literalmente textos teóricos, (manifiestos) que ordenan “ya sea la esfera de la cultura en su totalidad o ya sea alguna de sus áreas” (por ejemplo el área del arte en particular). Lo más notable de este proceso de organización, destaca C. González, es que éste “se realiza desde adentro, sin intervención del exterior, por lo que es un ejemplo de autoorganización”¹⁸⁰. No obstante lo que caracteriza a la esfera de la cultura no es tanto su tendencia a la estabilidad cuanto su tendencia al cambio, a la transformación, a la incorporación de lo nuevo; de aquí que sean necesarias algunas acciones que permitan el no multiplicar descontroladamente las fuentes de orden, los ‘metatextos’, pues de lo contrario el sistema ocuparía mucho esfuerzo en organizarse y se perdería capacidad productiva. Se explica también que la oposición entre lo externo y lo interno es responsable por la identidad cultural de la *semiosfera* y la atracción de elementos de una esfera hacia la otra: la migración de elementos de lo externo hacia el interior o la expulsión de elementos internos, es lo que produce el *dinamismo* propio de la *semiosfera*.

¹⁷⁸ Notar aquí la gran similitud con la concepción de ‘*marked space/unmarked space*’, en N. Luhmann

¹⁷⁹ Ver similitud a lo expuesto por N. Luhmann en relación a la auto-organización del sistema, en el sentido de que las obras de arte influyen en el surgimiento de obras posteriores: se puede estimular la evolución con las propias obras de arte individuales.

¹⁸⁰ En esto, prácticamente se coincide con lo expuesto por N. Luhmann.

Cómo se organiza en su interior la “semiosfera”.

I. Lotman explica que existen mecanismos causantes del dinamismo al interior de la propia *semiosfera*. Primeramente se señala que el espacio semiótico de la cultura no está organizado homogéneamente, es decir que no está organizado igualmente en todas sus áreas. Esta heterogeneidad se define tanto por la diversidad de sus elementos como por la de sus funciones: “los lenguajes que llenan el espacio semiótico son variados, y se relacionan unos con otros a lo largo del espectro que va desde la mutua y completa capacidad de traducción hasta la totalidad imposibilidad”¹⁸¹. Ahora bien, lo importante en el dinamismo que se da al interior de la *semiosfera* es que su espacio se organiza de manera dispar, pues incluye formaciones nucleares y formaciones periféricas, esto es, lenguajes nucleares y periféricos, o bien, subsistemas nucleares y periféricos, entre los cuales existen también continuos desplazamientos.

La zona nuclear de la *semiosfera* sería la zona de más orden, lo cual hace que sean más ignoradas las zonas de la periferia que contienen menor orden, al grado que pueden ser consideradas como exteriores al sistema de la *semiosfera*. Por ello es que en las formaciones nucleares se encuentran los lenguajes (subsistemas de signos) más desarrollados y con más fuerte estructura, mientras que las formaciones de las periferias están menos sujetas a normas que aporten orden. El proceso de dinamismo que se da en dirección del exterior hacia interior del sistema es el mismo que se da de las zonas periféricas a las zonas del núcleo de la *semiosfera*: hay formas que en un principio son subordinadas pero que luego pueden volverse dominantes y desplazarse al núcleo. La periferia es por tanto el área de mayor dinamismo, donde hay más movimiento, donde surgen los nuevos lenguajes, las vanguardias, porque las normas son más flexibles, y esa flexibilidad hace posible que en una siguiente etapa formaciones periféricas resulten dominantes y se trasladen al núcleo del sistema: lo explica C. González, “...comienzan por ser una rebelión contra las normas pero después son aceptadas, se convierten en fenómeno central y llegan a dictar las leyes que dominan todo el espacio cultural”.

Se entiende entonces que la frontera es la zona más activa para los procesos de semiotización; sin embargo, la noción de frontera es ambivalente puesto que la frontera es algo que a la vez separa y une: es límite de una cultura pero puede pertenecer a varias culturas. La frontera es por tanto un elemento mediador, lugar donde lo externo se convierte en interno: por ello la noción de frontera como límite y división precisa es una simplificación, puesto que, en primer lugar, el espacio de la cultura está compuesto de varios subsistemas de lenguajes semióticos que poseen a su vez cada uno sus propias fronteras, pero además porque existen niveles de fronterización, por así decirlo, los cuales conforman capas hacia el interior de la propia esfera cultural o *semiosfera* en las que las fronteras, más que ser límites impenetrables, tienen la función de filtro: filtran lo externo hacia el interior del sistema de la cultura. La frontera es pues un lugar de incesante diálogo debido precisamente al contacto con otras fronteras semióticas diferentes; en ello está precisamente la condición para el diálogo: “un diálogo sin diferencias es inútil, pero si la diferencia es total, el diálogo es imposible.”¹⁸²

Se explica también que la lengua de una cultura es uno de los sistemas más desarrollados que ocupan un primer lugar en el propio núcleo de la *semiosfera*, ya que ninguna cultura puede existir sin la presencia de la lengua y su núcleo organizador. Pero además de la lengua, el espacio de la cultura se compone de muchos otros y diversos lenguajes los cuales llegan a su punto de máxima

¹⁸¹ I. Lotman, *Universe of a mind. A semiotic theory of culture*. (Citado por: González Ochoa, C., Op.cit., Cita No. 28, p.153)

¹⁸² González Ochoa, César. (Ibídem, p.158).

organización cuando son capaces de describirse a sí mismo: “es el momento es que se escriben las gramáticas, cuando se codifican las costumbres y las leyes, cuando se explicitan las normas y las reglas que gobiernan una cultura”; el sistema del arte, por ejemplo, sería uno de ellos. (Ver aquí la gran similitud con el concepto de “auto-descripciones” en N. Luhmann).

Al interior de la *semiosfera* existen pues una diversidad de lenguajes (sistemas sígnicos, sistemas de ‘textos’) que funcionan cada uno a su propio ritmo y velocidad, e incluso que coexisten con estructuras que no necesariamente son todas contemporáneas; hay textos que provienen de culturas o épocas lejanas, incluso capas culturales completas pueden estar conformadas por ellas. De aquí que no se pueda sostener una idea de evolución (en sentido lineal): hay textos que a pesar de haber sido desechados en algún momento, vuelven a cobrar vida y funcionamiento al interior de la esfera de la cultura, “de allí que todo el contenido en la memoria cultural pueda ser considerado, directa o indirectamente, como parte de la sincronía de una cultura”.¹⁸³

En relación a la estética de la arquitectura.

Primeramente habrá de mencionarse que se confirma aquí que la comunicación que se da mediante la percepción estética se debe precisamente a su conformación como sistema, puesto que según se ha expuesto, la cultura es un sistema general compuesto de diversos y variados sistemas específicos de significación de todo tipo, como pueden ser los gestos, los comportamientos y los objetos, o bien sistemas más especializados como el del arte o el de la estética de la arquitectura.

Se ha explicado que un sistema de signos en particular sólo puede ser considerado como tal como parte del sistema más general de la cultura: de aquí la necesaria interrelación de cualquier sistema de comunicación mediante percepción estética con el sistema más general de la cultura, y de aquí por tanto, la necesidad de comprender el funcionamiento y dinámica de la esfera de la cultura para entender mejor el funcionamiento y dinámica de una específica área o subsistema de la cultura. Es debido a ello que la estética de la arquitectura (entendida como sistema), por ejemplo, se haya en correlación con la semiótica no propia de la arquitectura, la semiótica cultural en general, y esta es la razón por la que también la arquitectura debe ser valorada en el marco de la actividad cultural general del hombre. El mismo I. Lotman lo explica específicamente en relación a la arquitectura, que es el caso de la tesis: la arquitectura se compone no sólo de arquitectura; las construcciones estrictamente arquitectónicas se hallan en correlación con la semiótica de la serie extra-arquitectónica –ritual de la vida cotidiana, religiosa, mitológica–, con toda la suma del simbolismo cultural. Desvinculado de la *semiosfera* humana creada, el pensamiento simplemente no existe; así también, la arquitectura debe ser valorada en el marco de la actividad cultural general del hombre; la cultura como mecanismo de elaboración de información, existe en la condición indispensable del choque y la tensión mutua de campos semióticos diferentes.¹⁸⁴

¹⁸³ Sobre el dinamismo de la *semiosfera*, ver también a mayor detalle: Lotman, Iuri M. *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Op. cit. pp. 22-24 y 30-35. Lotman, Iuri M. *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Op. cit. p.76

¹⁸⁴ Lotman, Iuri M. *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid: Ed. Cátedra, 2000. Capítulo: “La arquitectura en el contexto de la cultura”, pp. 103-112.

Para los efectos de la tesis ya observados al inicio de este apartado, habrá de observarse que se confirma la complementariedad entre los análisis teóricos de N. Luhmann y los de I. Lotman respecto a la dinámica y funcionamiento de los sistemas sociales (culturales); sólo que el modelo de *semiosfera* de I. Lotman presenta un mayor énfasis en la dinámica interior del sistema. Sobre este respecto, uno de los aspectos más característicos en la descripción del funcionamiento de la *semiosfera* es el hecho de la existencia de zonas nucleares y zonas periféricas cercanas a la frontera de la *semiosfera* y la situación de dinamismo y desplazamiento que se da entre ambas zonas. K. Mandoki se refiere a ésta dinámica de los procesos de significación al interior de la *semiosfera* en forma muy similar: "...los símbolos se van cargando en un proceso centrípeto de densificación en el que su valor se va acumulando y saturando a lo largo del tiempo y de la energía laboral y afectiva invertida en ellos".¹⁸⁵

Aunque con la noción de *semiosfera* se hace referencia a una cultura determinada, también se deja ver que la misma noción se puede entender en el sentido de una *semiosfera* de la cultura en general en la cual se abarcaría todo aquello cultural que es propio de lo humano y de la sociedad en general (algo similar al concepto de sistema de la sociedad en general en N. Luhmann). Una *semiosfera* general de lo humano se explicaría primeramente porque compartimos una base biológica común, pero también, porque en el encuentro cada vez más intenso entre las diferentes culturas particulares se genera cada vez mayor integración (el actual término de "lo global", ilustra esta conformación).

Se ha explicado que en las zonas nucleares de la *semiosfera* es el lugar donde se da un mayor orden y que por tanto es donde se encuentran los lenguajes (subsistemas de signos) más desarrollados y con más fuerte estructura, los lenguajes más dominantes: aquellas manifestaciones de la cultura ('textos') que funcionan como metalenguajes, es decir, textos (obras) que se convierten en modelos para la organización de otras áreas o para la producción de otros textos nuevos porque "encarnan la visión que tiene la cultura de sí misma" ('metatextos'). Pues bien, de aquí se colige que para la esfera (sistema) de la estética de la arquitectura en específico, habría por tanto obras que funcionan como 'metatextos', como nodos ordenadores sobre los cuales gravitarán las demás obras. Esto se puede comprobar de manera muy sencilla si se observa por ejemplo, cómo es que ciertas obras de la arquitectura moderna han funcionado como 'metatextos' en determinado momento, o que inclusive siguen ahí funcionando de esa manera: se puede citar aquí por ejemplo, a algunas obras de Le Corbusier –a nivel internacional-, o bien –a nivel de la estética arquitectónica mexicana- a algunas obras de L. Barragán.

Por otra parte cabe confirmar aquí que la comunicación mediante percepción estética es producto de una colectividad, puesto que los sistemas individuales que perciben (subjetivos) se ponen en funcionamiento entre sí para conformar el sistema de la cultura, en el que se encuentra el sistema de comunicación mediante percepción estética. Pues bien y dado que se trata de un sistema cultural, no habrá de dejarse de tomar en cuenta que la cultura sólo puede ser aprehendida por el aprendizaje: el símbolo es siempre algo instituido, de manera tal que es necesario pues aprenderlo en su función signifiante puesto que no mantiene una relación natural con lo simbolizado.

¹⁸⁵ Mandoki, Katya. Op. cit. p.130.

3.4. Noción de complejidad.

Se parte aquí de la noción de *semiosfera*, concebida ésta como un sistema (el sistema semiótico de la cultura); y se parte aquí también de la premisa de que en éste sistema cultural está comprendido a su vez el sistema más específico de la comunicación mediante percepción estética. Lo que en este apartado se pretende es ahondar en la noción de sistema y en su carácter, que es la complejidad, con la intención de obtener de ello un mejor entendimiento de la conformación y funcionamiento de los sistemas sociales (culturales), como es el caso del sistema de la estética de la arquitectura.

El análisis aquí propuesto se apoya en el trabajo realizado por C. González Ochoa¹⁸⁶ respecto de la complejidad que existe en sistemas de significación como el del diseño (comprendido el diseño arquitectónico), lo cual sirve para comprender a su vez los procesos de significación y valoración implicados en la percepción y comunicación estética, según planteamiento de la tesis.¹⁸⁷

C. González Ochoa explica primeramente que la ciencia clásica (Galileo y Newton) ha ignorado los fenómenos no lineales, es decir los fenómenos que no se comportan de manera predecible (causa-efecto), ocupándose sólo de los aspectos regulares de la realidad, lo cual es un campo estrecho de la realidad porque los fenómenos del mundo real que acontecen normalmente no son lineales. Cada sistema (fenómeno, organismo) afecta a los demás y es afectado por ellos en una infinita cadena de relaciones repetitivas; en esto, la clave es la retroalimentación: un cambio entra otra vez al sistema y es la base para el siguiente cambio (los ciclos son iterativos). El hecho es que junto a los aspectos lineales y ordenados existe un mundo no lineal, incierto, irregular; un mundo donde causas pequeñas pueden tener efectos enormes y al contrario: esto es la complejidad. Importante aquí es la noción de sistema (su irregularidad y complejidad) entendida como una totalidad integrada cuyas propiedades fundamentales surgen de las relaciones entre sus partes; de aquí que el pensamiento sistémico consista en la comprensión de un fenómeno, una parte, dentro del contexto de una totalidad más amplia que lo engloba: entender las cosas sistemáticamente significa pues, ponerlas en un contexto y establecer la naturaleza de sus relaciones. En relación a esto, se menciona que uno de los descubrimientos de la época actual es que tanto las ciencias naturales como las humanas tratan con estructuras (sistemas) complejas, en las cuales

¹⁸⁶ González Ochoa, César, Op. cit., Cap. 6: "El diseño como sistema complejo". pp.181-210.

¹⁸⁷ Será importante observar la similitud y complementariedad de lo aquí analizado con respecto de lo anterior visto en la tesis, referente a la teoría desarrollada en N. Luhmann: Conceptos como los de complejidad, auto-organización, autoproducción, borde o límite –aquí entendido como patrón–.

aparecen “ciertas propiedades que son exclusivamente del todo y que no están en las partes, a las que se llaman propiedades emergentes”: el todo observado exhibe propiedades que no existen en los niveles inferiores. Las propiedades esenciales de un organismo (un sistema) “son propiedades del todo, que no poseen las partes sino que surgen de las interacciones y de las relaciones entre las partes. Estas propiedades desaparecen cuando el sistema se descompone, se rompe física o teóricamente en sus elementos. Aunque podemos discernir partes individuales en un sistema, éstas no están nunca aisladas, y la naturaleza de un todo es siempre diferente de la mera suma de sus componentes”¹⁸⁸, y sobre este respecto se hace referencia a F. Capra:

“La emergencia del pensamiento sistémico fue una revolución en la historia del pensamiento científico occidental. La creencia de que en cada sistema complejo el comportamiento del todo puede entenderse completamente a partir de las propiedades de sus partes es parte central del paradigma cartesiano. Éste fue el celebrado método del pensamiento analítico de Descartes, que ha sido característica esencial del pensamiento científico moderno”.¹⁸⁹

Con el enfoque sistémico pues, se ha invertido la relación entre las partes y el todo: las propiedades de las partes sólo pueden entenderse a partir de la organización del todo; lo importante son los principios de organización, y en esto radica la oposición al pensamiento analítico que, para analizar, separa las partes para entender. Con esto lo que se quiere dar a entender es que no se puede llegar a la comprensión de los sistemas por el análisis, puesto que las propiedades de las partes no son intrínsecas a ellas sino sólo en relación al todo que las incluye: en el que se ponen en funcionamiento. Además, las partes no son cosas sino son el resultado a su vez de la interacción de sus propios componentes, de sus propias partes. El mundo no se puede descomponer en unidades elementales que existan independientemente; los organismos no son sólo miembros de comunidades ecológica sino que son también complejos sistemas en sí mismos que contienen organismos menores: todo sistema vivo no sólo es miembro de comunidades mayores sino que él mismo es un sistema complejo que aparece integrado en el funcionamiento de un sistema mayor, que sería como una *red* de sistemas. Por ello es que F. Capra señala que el hecho de aislar un patrón en una red compleja dibujando un borde y llamarlo ‘objeto’ es algo arbitrario.

Así pues, no hay partes; lo que denominamos partes es simplemente un ‘patrón’ en una red de relaciones. A diferencia de la visión clásica del mundo que se refiere a una colección de objetos que interactúan y establecen relaciones entre sí pero que concibe estas relaciones como secundarias, en la visión sistémica, indica C. González Ochoa, “nos damos cuenta de que los objetos mismos son redes de relaciones incrustadas en redes mayores”; en el pensamiento sistémico “las relaciones son primarias y los objetos, es decir, los límites de los patrones discernibles, son secundarios”.¹⁹⁰ La consecuencia de este nuevo enfoque sistémico es que, ahora

¹⁸⁸ González Ochoa, César. Op. cit., pp.196-197

¹⁸⁹ Capra, Fritjof. *The web of life*, Nueva York: Bantam Doubleday, 1996. (Citado por: González Ochoa, César. *Ibidem*, p.197)

¹⁹⁰ No es así en la realidad, no existen bordes, todo esta interrelacionado en forma ascendente y descendente: sin embargo la noción de borde y de ‘objeto’ sirve para hacer una marcación, y poder trabajar en ella, según se ha visto en la teoría desarrollada por N. Luhmann (que hace énfasis mas bien en la noción de forma entendida como limite, pero limite de 2 lados con lo cual queda establecida también la relación: esta es una posición que busca comprender mas bien lo diferenciado, lo distinguido de aquello que se señala, y con lo cual se destaca de aquello con lo que se relaciona, lo que se ofrece al sistema como elemento o sección particular y especifica. Este seria un balance en relación a las 2 posiciones teóricas que, vistas desde el análisis de la tesis, se complementan.

entonces, “no hay certezas: para explicar un fenómeno se requiere entender todos los demás, lo cual se ve como una imposibilidad; por tanto, en toda ciencia el conocimiento sólo puede ser aproximado. Todos los conceptos y teorías son limitados, son sólo aproximaciones...”.¹⁹¹

C. Gonzales Ochoa señala que para entender esta concepción se requiere entender su vez el concepto de *patrón*: “una configuración de relaciones características de un sistema particular”. El estudio del concepto de patrón tiene sus orígenes en tradicionales enfoques científicos y filosóficos que ya desde antiguo se basan en el estudio de la forma, en oposición al estudio de la sustancia que planteaba la interrogante por aquello de lo cual están hechas las cosas: cuáles son sus constituyentes últimos, cuál su esencia. A diferencia, el estudio de la forma se pregunta por cuál es el patrón.

La clave para entender los sistemas vivos recae más bien en la síntesis de estos 2 enfoques: con el enfoque de la sustancia medimos y pesamos las cosas, con el enfoque de los patrones se obtiene un mapa de relaciones para reconocer sus cualidades. Sin embargo, el estudio del patrón, o modelo, sería crucial para entender los sistemas vivos porque las propiedades sistémicas surgen precisamente de la configuración de relaciones ordenadas: las propiedades sistémicas son propiedades de un patrón de relaciones. Esto se comprueba al ver que lo que se destruye cuando un organismo vivo se descompone es el patrón: “sus componentes están allí, pero la configuración de relaciones entre ellos –el patrón- ya no, y el organismo muere”.

Por tanto, concluye C. González Ochoa, no podemos conocer los sistemas a través, solamente, del análisis (según la visión cartesiana de las ciencias donde el comportamiento de los sistemas puede ser deducido a partir de los comportamientos de las partes o componentes), pues, como se ha mencionado, las propiedades de las partes no son intrínsecas sino que sólo existen dentro de un sistema mayor que las incluye y les da sentido. Se cita a M. Waldrop:

Los científicos, “después de trescientos años de diseccionar todo en moléculas, átomos y núcleos (...), finalmente parecían invertir el proceso. En lugar de buscar las piezas más simples posibles, comenzaron a buscar cómo esas piezas se unían en totalidades complejas. (...) En lugar de ser la búsqueda de las partículas últimas, sería acerca del flujo, del cambio y de la formación y disolución de patrones”.¹⁹²

¹⁹¹ González Ochoa, César. Op. cit., p.20. Se menciona también que los antecedentes de este nuevo enfoque estarían en Bertalanffy con su propuesta para un concepto de sistema abierto, el cual tuvo un apoyo y desarrollo posterior en la cibernética de mediados de siglo XX. Bertalanffy trató de establecer su teoría de sistemas sobre una base biológica, pues objetaba la posición dominante de la física en las ciencias modernas: a diferencia de la mecánica de Newton que era una ciencia de fuerzas y trayectorias, la teoría de la evolución –en términos de cambio, crecimiento y desarrollo- requería una nueva ciencia de la complejidad. Bertalanffy reconocía a los organismos vivos como sistemas abiertos, puesto que necesitan alimentarse de un flujo de materia y energía de su entorno. La cibernética por su parte, presentaba un acercamiento a los problemas de la comunicación y el control. Sus logros se originan de la comparación entre organismos y máquinas, de donde surgirá el concepto central de retroalimentación en procesos que serían por tanto circulares y con lo cual se obtiene la autorregulación del sistema entero. Los circuitos de retroalimentación se pensaron como patrones abstractos de relaciones, incrustados en estructuras físicas o en las actividades de los organismos vivos: era la primera vez que se distinguía el patrón de organización de un sistema, de su estructura física. Pero es hasta finales de los años 70s que se dan los avances recientes en la comprensión de los sistemas vivos, debido al descubrimiento de las matemáticas de la complejidad y a la emergencia de un concepto nuevo, el de autoorganización. (Ver también: González Ochoa, César. *Ibidem*, p.201)

¹⁹² M. Michel Waldrop. *Complexity. The emergent science at the edge of order and chaos*, Nueva York: Touchstone, 1992. (Citado por: González Ochoa, César. *Ibidem*, p.205).

Ahora bien, como los patrones que surgen de las relaciones entre las partes de los sistemas vivos (patrones de comunicación) pueden generar circuitos de retroalimentación, pueden por lo tanto adquirir la habilidad de regularse a sí mismos; esto es a lo que se refiere el concepto de auto-organización: “la emergencia espontánea de nuevas estructuras y nuevas formas de comportamiento en sistemas abiertos lejanos del equilibrio, caracterizados por circuitos internos de retroalimentación y que se describen matemáticamente por ecuaciones no lineales”. Se señala también que la emergencia de propiedades se refiere tanto a la auto-organización y cambio al interior del propio sistema, como a la capacidad del sistema de organizarse con otros sistemas y conformar nuevos sistemas a un nivel de mayor complejidad: es el fenómeno de adaptación que se da entre los organismos a través de la evolución, en el cual de lo que se trata es siempre de la cuestión de supervivencia en un entorno cambiante donde se da la competencia y la cooperación entre los sistemas que participan.

Una característica importante de los sistemas adaptativos complejos es que son capaces de hacer predicciones acerca del futuro sobre la base de un modelo o patrón propio, que es como rutinas en un programa de computadora para producir comportamientos determinados. La predicción se entiende en el sentido de que la configuración de un cierto patrón permite determinar un cierto comportamiento, una cierta función, con la cual se actúa sobre el mundo: se modela, se conforma, un aspecto crucial del sistema y por ello se codifica una predicción implícita. El comportamiento complejo no puede deducirse del conocimiento de los elementos individuales, según se ha expuesto, sino que sólo puede descubrirse “estudiando cómo estos elementos interactúan y cómo el sistema se adapta a los cambios a través del tiempo”.¹⁹³

Así entonces, los sistemas complejos se entienden como sistemas vivos por su capacidad de cambio, de continua transformación, de autoproducción;¹⁹⁴ nunca son –exactamente- los mismos sino siempre otros: sus partes se renuevan o se remplazan, y la relación entre éstas también está “en un proceso de acoplamiento sin fin”: esto es, autoorganización. Se concluye por tanto que los sistemas complejos no pueden existir aisladamente: “en un mundo de estos sistemas todo está conectado con todo; de allí que la característica básica sea la conectividad”.

Se ha mencionado que los sistemas complejos se acoplan para formar otros sistemas de mayor orden, de mayor complejidad; los cuales poseerán propiedades y producirán comportamientos que no existen en los componentes menores; de aquí que la evolución sea un incremento de la complejidad.¹⁹⁵ Por eso el mundo humano es cada vez más complejo, concluye C. González Ochoa: hay una espiral de cambio que conduce a una aceleración de la tasa de complejidad (y de incertidumbre); sin embargo, al cambiar más rápidamente, más energía consume el sistema para mantener “su diferenciación, organización y coherencia” (de lo contrario se debilita y puede morir).¹⁹⁶

¹⁹³ La noción de patrón pues, tiene que ver también con el hecho de que esas relaciones no son fijas sino móviles, por ello se busca un patrón, lo cual se refiere a una cierta configuración mas o menos constante, más no por siempre.

¹⁹⁴ Ver similitud con el concepto de ‘autopoiésis’, en N. Luhmann.

¹⁹⁵ Ver también, similitud con el concepto de evolución, en N. Luhmann, en el sentido de que se genera un aumento de la diversidad y complejidad.

¹⁹⁶ González Ochoa, César. Op. cit., pp.209-210.

En relación a la estética de la arquitectura.

Lo primero que desde la tesis y en relación a lo anterior visto habría que anotar es el hecho de que la comunicación mediante percepción estética es uno de esos sistemas cuya característica es aquella que es propia de los sistemas vivos (sistemas abiertos), puesto que su comportamiento no es de manera regular ni predecible (lineal: causa-efecto) debido a la posibilidad del cambio que está siempre presente en sus estructuras; y esto es la complejidad. Una pregunta fundamental que de aquí se desprende es por tanto, ¿cómo entonces es posible estudiar y analizar este tipo de sistemas, si su comportamiento es impredecible?; esta pregunta tiene relación con aquellos objetivos iniciales de la tesis en relación a la posibilidad de obtener un mayor grado de asertividad en el manejo de la estética de la arquitectura. Aquí es donde surge la necesidad del concepto de *patrón* como la única manera de acceder a la comprensión del funcionamiento de este tipo de sistemas, dado que el concepto de patrón hace referencia a lo que de estructural y constante presenta el sistema: una cierta “configuración de relaciones características de un sistema particular”. Se ha explicado que la noción de *patrón* abre incluso la posibilidad –he aquí su importancia– de hacer predicciones acerca del futuro del comportamiento de un sistema, puesto que con el concepto de *patrón* se hace referencia a un aspecto crucial del sistema y por ello se codifica una predicción implícita.

En relación al hecho de que la comprensión de un sistema vivo sólo se puede obtener preponderantemente mediante el estudio de las relaciones que se establecen entre sus partes o componentes, se podrá deducir en sentido opuesto que el estudio y comprensión de una manifestación estética particular de arquitectura (una parte del sistema) no puede ser comprendida de manera aislada sino sólo en relación al sistema del que forman parte y con el cual se relacionan (comparándose: N. Luhmann): lo fundamental es por tanto saber cómo se relaciona una estética de la arquitectura en particular con la estética de las demás obras de arquitectura en la totalidad del sistema de la estética de la arquitectura. Habría que hacer sin embargo la aclaración de que aquí se puede tratar del sistema de arquitectura inmediato a la propia obra de arquitectura, es decir, el sistema local o regional que luego también está en contacto y relación con el resto de los sistemas estéticos de arquitectura, con los cuales conforma algo así como el sistema total de la estética de la arquitectura. Pero aún hay más, el sistema total de la estética de la arquitectura estaría también en contacto y relación con el resto del sistema que abarca toda manifestación estética posible (el arte, el diseño, la moda, etc.), el cual a su vez también estaría en contacto con el gran sistema de la cultura en medio del cual opera (recuérdese la noción ya vista de *semiosfera*): ahí se encuentran otros sistemas culturales con los cuales se cohabita en el gran espacio de la cultura (lenguaje, ciencia, etc.).

A partir de lo anterior expuesto es posible concebir también que la capacidad de apreciación estética de una persona en lo individual puede ser considerada en sí misma como un sistema que está en contacto y relación con el resto del sistema estético que le circunda, de manera tal que se establecen afectaciones en ambas direcciones, aunque de diverso impacto: todo sistema vivo no sólo es miembro de comunidades mayores sino que él mismo es un sistema complejo que aparece integrado en el funcionamiento de un sistema mayor. (Sobre esto versará el siguiente apartado en el que se aborda el sustrato social y el sustrato biológico en el sujeto).

Se concluye por tanto que no se puede entender la estética de una arquitectura en aislado sin recurrir a una comprensión que la relacione con la totalidad del sistema: el sistema de la estética de la arquitectura en su conjunto que es el que le da sentido o cauce a cada una de sus manifestaciones.

Aquí se ha hecho énfasis en que la estética de una arquitectura en particular no se puede entender en aislado sino en relación al resto de la estética de la arquitectura, pero de lo anterior visto también se puede entender que la estética de la arquitectura es producto a su vez de la interrelación de los diversos aspectos no estéticos que conforman la totalidad de la arquitectura (ya mencionados en la introducción: *utilitas, firmitas, etc.*).¹⁹⁷

Así entonces, los sistemas complejos se entienden como sistemas vivos por su capacidad de cambio y continua transformación y por su capacidad de auto-organización y autoproducción. Se ha visto que los sistemas complejos se acoplan para formar otros sistemas de mayor orden, de mayor complejidad, los cuales poseen en consecuencia propiedades y comportamientos que no existen en los anteriores: de aquí que la evolución sea un incremento de la complejidad. Dicho aumento de la complejidad, en el caso de la estética de la arquitectura, se puede observar claramente en el aumento de las formas y expresiones (significaciones) que actualmente son posibles.

¹⁹⁷ Me permito en este punto, resaltar el modelo educativo (estructuración del conocimiento) que se tiene en la Facultad de donde provengo, puesto que en éste se contempla el manejo de la estética como la forma que en que se da "síntesis" de todas las demás variables involucrados en la arquitectura (o en el diseño). (*Plan de estudios 1977* de la Facultad del Hábitat, UASLP).



4. Sustrato social y sustrato biológico en el sujeto.

Ya se ha visto cómo se construye la realidad estética en el campo de lo social, que es el espacio en donde se ponen en contacto los individuos y sus subjetividades. Lo que se plantea ahora es abordar la constitución de la subjetividad, puesto que como se verá, aunque cada una de las subjetividades es única e individual, posee sin embargo un sustrato común mismo que hace posible la interacción y comunicación de los individuos. C. González Ochoa, apoyándose en la teoría hermenéutica, ha explicado esto haciendo ver que si los individuos fuéramos totalmente diferentes la comunicación (el diálogo) sería imposible, así como el diálogo entre dos iguales es inútil.¹⁹⁸

Es posible decir que el sustrato común de los sujetos está conformado de 2 clases de sustratos: el sustrato social común y el sustrato biológico también común. Sin embargo estos sustratos que son comunes a los sujetos no se presentan en igual forma en cada uno de ellos, a ello se debe la individualización que presenta cada sujeto y su subjetividad: cada sujeto posee una combinación genética y biológica única así como también un único aprendizaje proveniente de lo social; luego entonces está además la combinación única de estos 2 sustratos que termina por conformar la subjetividad del sujeto, que además es dinámica y progresiva debido al aprendizaje que obtiene del mundo exterior y del plano de lo social: “todo sistema vivo, (...) es un sistema complejo que aparece integrado en el funcionamiento de un sistema mayor”.¹⁹⁹

¹⁹⁸ González Ochoa, César. Op. cit. p.84.

¹⁹⁹ *Ibidem.* p.198.

4.1. El sustrato social del sujeto.

Ya se ha hecho mención en esta tesis del trabajo de K. Mandoki²⁰⁰ en relación a la diferenciación que establece entre la *semiosis* y la *estesis*; sin embargo aquí se propone atender la diferenciación que expone con respecto de los procesos de subjetivación y los de objetivación, a manera de culminar esto que ha sido objeto a lo largo de la tesis en relación a comprender lo que de objetivo, y por tanto de subjetivo, pueda haber en la percepción y comunicación estética.

K. Mandoki explica que a pesar de la obsolescencia de la dicotomía (bifurcación) sujeto/objeto, ésta distinción es una construcción teórica indispensable para enfocar con mayor precisión los problemas correspondientes al campo de la estética. En relación a ello, plantea un enfoque que parte desde un objetivismo del sujeto y desde un subjetivismo del objeto: un sujeto constituido por la espesa objetividad de lo social y por tanto, un sujeto objetivo, y a un objeto constituido por la percepción del sujeto, un objeto subjetivado; se parte pues de la *subjetividad objetiva* –la del sujeto constituido desde la objetividad de lo social- y de la *objetividad subjetiva* –el objeto que sólo existe en tanto que es subjetivado por el sujeto-. Esta es pues una visión integrada del subjetivismo y objetivismo que concibe a la dicotomía sujeto/objeto “como acoplamiento dinámico y procesual”.²⁰¹ Además, habrá que reconocer que los sujetos tienen una dimensión social y corporal compartida, común, desde la cual se producen los efectos de estabilidad y objetividad del objeto.

Por todo lo anterior es que K. Mandoki propone el término de “co-subjetividad”, propuesto originalmente por Parret (1995), para hacerlo equivalente al de la objetividad, “pues lo co-subjetivo, al ser intersubjetivo, es objetivo”: la objetividad entendida como co-subjetividad, es entonces la producción [construcción] social de lo real por los sujetos a través de los procesos de objetivación (convenciones, debates y negociaciones, etc.).²⁰²

²⁰⁰ Mandoki, Katya. Op. cit.

²⁰¹ *Ibidem*. pp. 69-70. K. Mandoki reconoce que esta concepción es compatible con el concepto de “comunidades interpretativas” de S. Fish (1980): la estabilidad del texto es efecto de la estabilidad de las estrategias interpretativas, lo que sería una especie de objetividad social del sujeto.

²⁰² No se dice aquí, pero habrá que ver que también existen en los procesos de objetivación de ciertos significados y valoraciones estéticas, en alguna manera, procesos que no necesariamente dependen de una producción social de lo real en forma explícita, sino que surgen de manera menos consciente, como producto de la afectación (a lo estético) de sucesos o fenómenos previos de todo tipo: el inconsciente colectivo.

La relación sujeto/objeto es pues siempre una relación social porque el sujeto se constituye como tal desde lo social y desde ahí constituye también a su objeto: el juicio que emite un sujeto, de hecho, “ya está de antemano condicionado por lo colectivo. Ese sujeto ya era, antes de emitir su juicio, parte del *sensus communis*, el sentido comunal, al que luego apela para lograr consenso sobre sus juicios estéticos” (se menciona esto en relación a lo que señalaba I. Kant respecto de que el sujeto busca el consenso universal a sus juicios). Ahora bien, esto no quiere decir que el sujeto quede cancelado en lo social y que desaparezca, o que se reduzca a una mera parte del sistema; pero tampoco es el sujeto desde el que se origina, en aislamiento, el conocimiento o la experiencia, aclara K. Mandoki: “el sujeto del que se ocupa la estética es un sujeto histórica, corporal, lingüística y socialmente constituido. Es un co-sujeto”.²⁰³

Es cierto que en el caso de la relación estética de un sujeto con un objeto existe la sensación de que el objeto responde, o de que se puede dialogar con él; pero, aclara K. Mandoki, éste es un efecto de la antropomorfización de los objetos, puesto que el diálogo no se establece con el objeto. Por ejemplo, en el caso de la obra de arte, el diálogo no se establece con la obra de arte sino con el artista, en una comunicación más o menos anticipada por el artista. El diálogo es un logos trenzado por 2 o más hablantes que se van afectando mutuamente; cuando el enunciado de uno no afecta al otro, cuando no se producen efectos en él, no existe diálogo sino 2 monólogos sucesivos o traslapados. Por eso es que el arte no expresa como las palabras no hablan: “son los sujetos los que se expresan a través del arte”; pero que sea el sujeto el origen de la *estesis* no significa que no dependa de sus objetos: “el sujeto no alucina las características de los objetos (...). El arte, como forma de comunicación, pretende materializar la enunciación de una forma tal que incida en la sensibilidad del interprete”. K. Mandoki ofrece una distinción que aporta mayor detalle en relación a la objetividad: entiende por *objetividad* a la inter-subjetividad, por *objetualidad* a la cosicidad del objeto, y por *objetivación* a los procesos por los cuales el sujeto se manifiesta, se comunica y se vincula con los demás.²⁰⁴

Aun y cuando la ciencia ha intentado trabajar en el nivel de la objetualidad pura del referente, es decir, del objeto mismo en su constitución intrínseca independientemente del hombre, se hace necesario reconocer la imprescindible intervención del sujeto pues es siempre el sujeto quien observa, construye, explica, predice, apunta, se posiciona y enfoca, refinando sus instrumentos científicos para lograr la mayor afinidad descriptiva y explicativa con el objeto que construye de acuerdo con sus percepciones, “pero son sus instrumentos teóricos y técnicos más finos los que producen objetos más definidos, referencias más diferenciadas, percepciones más agudas”.²⁰⁵

Así entonces, en la experiencia estética, lo que la objetividad describe es en realidad un resultado social sobre la percepción y valoración del objeto; lo explica K. Mandoki: “estando el sujeto socialmente constituido, la objetividad radica menos en lo objetual del objeto que en las condiciones de percepción que comparten los sujetos, en su “co-subjetividad”, misma que se manifiesta en expectativas e interpretaciones de lo percibido comunes a todos”.

K. Mandoki amplía su concepción del sujeto en el sentido de que, además de estar constituido por lo social, está constituido por una base biológica así mismo común, lo que conformaría por tanto, una base bio-socio-histórica común que está presente de alguna manera en cada sujeto: un *a priori* bio-cultural, una estrategia de interpretación co-subjetiva de la corpo-realidad. Al coincidir en una percepción, creemos compartir el mismo objeto,”...cuando lo que nos es común es nuestra

²⁰³ Mandoki, K. Op. cit. pp.70-71.

²⁰⁴ Ibídem. pp.71-72.

²⁰⁵ Ibídem. p.73.

manera de ser sujetos”.²⁰⁶ K. Mandoki explica que el miedo al relativismo estético ha sido determinante en las versiones dominantes de la estética tradicional de la *objetualidad* del objeto estético; pero esto ha sido así porque se había entendido lo subjetivo, “como inmaculada interioridad personal y lo objetivo como cosicidad exterior”.

K. Mandoki concluye haciendo ver que la *objetivación* es el proceso complementario al de la *subjetivación*: “mientras en la *objetivación* el sujeto se manifiesta, produce y transforma la realidad social, en la *subjetivación* es la realidad social la que produce, constituye y transforma al sujeto”; uno es el proceso de exteriorización del sujeto y otro es el proceso de interiorización del sujeto.

En relación a la tesis cabría subrayar que el hecho de que lo social está ya de antemano en cada una de nuestras individualidades, en cada una de nuestras subjetividades, que luego al juntarse con otras subjetividades, construyen en conjunto nuevas objetividades (o la confirmación de las mismas otorgándoles mayor grado de validez, mayor grado de objetividad), luego estas objetividades podrán de nuevo *re-entrar* al interior de la subjetividades que las reciben en diferente forma y asimilación, y luego volver a tratar de construir desde lo diverso e individual, lo social y objetivo: y así sucesivamente. Por lo tanto no hay cabida para concebir un relativismo totalmente individualizado, puesto que éste es ya de por sí el resultado de un sustrato social que le ha dado, y le da de continuo, forma a él mismo: “ninguna percepción es totalmente individual pues está atravesada por la co-subjetividad desde su origen”. Y ello es así, además, debido al también común, sustrato biológico que está presente en cada individuo o sujeto (lo cual se verá en el siguiente apartado).

Importante es también la explicación de que el sujeto refina sus instrumentos de observación y explicación (conceptuales y técnicos) para producir objetos más definidos, referencias más diferenciadas, percepciones más agudas; pues aquí está un factor más que sustenta la idea que se ha venido trabajando en esta tesis en el relación a que la percepción estética (de las formas) se acompaña de una afinidad descriptiva y explicativa con respecto del objeto que construye.

²⁰⁶ Mandoki, K. Op. cit. p.74.

4.2. El sustrato biológico del sujeto.

Para abordar el estudio del sustrato biológico común que conforma parte de la subjetividad del sujeto, y en particular lo que se refiere a la constitución y funcionamiento del cerebro –puesto que es la conciencia la que lleva a cabo la percepción estética (pensamiento) –, se plantea aquí recurrir a los trabajos de investigación realizados por S. Zeki en relación al arte y la estética desde el estudio del funcionamiento neurobiológico del cerebro. En principio lo que S. Zeki pretende explicar con ello es la universalidad del lenguaje del arte, puesto que la percepción estética que suscita conecta con el hombre más allá de sus diferencias culturales: lo cual es debido precisamente a la base biológica común a que se ha hecho referencia.

En su trabajo titulado *Visión Interior*²⁰⁷, S Zeki se aboca a estudiar en particular la parte visual del cerebro y la relación de su conformación y funcionamiento con el arte visual, de lo cual espera contribuir precisamente a una teoría estética que incluya bases biológicas. Como se ha venido señalando en esta tesis, el planteamiento es que de este estudio se pueda obtener una explicación teórica que abarque no sólo el específico ámbito de la estética del arte sino a la percepción estética en general, que luego entonces tendría una aplicación directa a la estética de la arquitectura.

Importante aquí será el descubrir que la comunicación mediante percepción estética, aun y cuando se realiza por medio de un proceso de significación que requiere por tanto de aprendizaje (construcción objetiva de la realidad social), puede también, en algún modo y medida, transmitir sus cualidades y efectos prácticamente con cualquier cerebro que sea sano.²⁰⁸

²⁰⁷ Zeki, Semir. *Visión interior: Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Colección: La balsa de la Medusa, 150. Ed. A. Machado Libros, Madrid, 2005.

²⁰⁸ Con respecto a este tema, cabe aquí establecer una relación con respecto de las teorías que desarrolla H. U. Gumbrecht en relación a la “producción de presencia” que se da en la percepción estética aparte o además de los procesos de significación que se implican. (Gumbrecht, Hans Ulrich, Op. cit.).

Es importante señalar de inicio la convicción que tiene S. Zeki respecto de que la función artística constituye una extensión de las funciones del cerebro porque todo arte se expresa a través del cerebro y por tanto debe obedecer a leyes cerebrales, ya sea en su concepción, ejecución o apreciación. Esta es la premisa bajo la cual S. Zeki emprende sus investigaciones para tratar de contribuir a establecer los cimientos de lo que sería una neurología de la estética o *neuro-estética*: una teoría estética basada en la biología.

Ya desde su obra, *A Vision of the Brain* (1993), S. Zeki había referido el hecho de que millones de personas se han conmovido con las obras de Shakespeare y Wagner para subrayar el hecho de que sus obras han sido apreciadas en contextos muy distintos y por millones de personas pertenecientes a culturas diferentes de todo el mundo; “en ese sentido, sería estúpido negar la universalidad de su lenguaje o la habilidad para conmover en un sentido profundo a personas de entornos e inclinaciones diferentes”. Por medio del arte ha sido posible comunicar sentimientos que podrían ser difíciles de expresar en palabras; S. Zeki recuerda que Wagner dijo una vez que nadie debía preocuparse si no entendía el libreto –‘la música hará que todo quede perfectamente claro’-“.

En su análisis que hace del arte visual, lo primero que S. Zeki quiere plantear es que de alguna manera, obviamente sin un conocimiento sobre el funcionamiento del cerebro, los pintores experimentan y entienden la organización de la parte visual del cerebro mediante unas técnicas que son exclusivamente suyas: la experiencia de los pintores se da al trabajar un cuadro una y otra vez hasta que logran el efecto deseado, hasta que les gusta, que es lo mismo que decir que complace a sus cerebros: “si en el proceso también gusta a otros –o complace a otros cerebros- entonces habrán entendido algo, en líneas generales, de la organización neuronal de los procesos visuales que evocan placer”. Apunta S. zeki que después de todo, un artista sólo puede tratar con aquellos atributos de la naturaleza que su cerebro esté equipado para ver, puesto que lo que vemos está determinado tanto por la realidad física del mundo externo como por la organización y leyes del cerebro.

S. Zeki se plantea de inicio la pregunta acerca de por qué existe la parte visual del cerebro, que es lo mismo que preguntarse ¿para qué necesitamos ver? Desde la neurobiología considera que la respuesta es que “*vemos para poder adquirir conocimiento del mundo*”, la cual es una definición que relacionará la neurología con el arte.

Se explica que la adquisición de conocimiento por parte del cerebro no es cosa fácil: “el único conocimiento que merece la pena adquirir es el de las propiedades características y duraderas del mundo; en consecuencia, el cerebro sólo se interesa por las propiedades constantes, permanentes y características de los objetos y superficies del mundo externo, aquellos rasgos que le permiten categorizar los objetos”. Pero la información que llega del mundo externo no es constante, al contrario, está continuamente fluyendo; debido a ello es que la visión ha de ser un proceso activo que requiere que el cerebro descarte los cambios continuos y extraiga de ellos aquello que es necesario para categorizar los objetos. En este sentido, S. Zeki observa que una afirmación proveniente de un artista como H. Matisse, que decía que “ver ya es una operación creativa que exige esfuerzo”, concuerda bastante con la explicación acerca de cómo adquiere conocimiento el cerebro. En este sentido, el arte sería también un proceso activo, una búsqueda de lo esencial; “un proceso creativo cuya función constituye una extensión de la función de la parte visual del cerebro”.

S. Zeki esta de acuerdo con el autor Naum Gabo²⁰⁹ en su afirmación de que “si un cuadro o una escultura necesitara complementarse o explicarse con palabras, eso querría decir que no ha cumplido con su función, o que el público no ha podido verla”. Por ello es que se suele escribir sobre ‘la belleza inexplicable’ de una obra de arte, y sin embargo, el cerebro sí puede apreciar su belleza visualmente. Menciona que quizás la razón de esto se encuentre en la mayor perfección del sistema visual, que se ha desarrollado durante millones de años y que es capaz de detectar muchas cosas en una fracción de segundo: el estado mental de una persona, el color de una superficie o la identidad de un objeto en constante cambio.

S. Zeki plantea el hecho de que, si el pintor se expresa a través de un medio visual, entonces la parte visual del cerebro es la que debe destilar las funciones atribuidas a las obras de arte, cualesquiera que sean. Por tanto, al afrontar el problema del arte visual desde el punto de vista neurobiológico, S. Zeki plantea que la función del arte sería muy similar a la función del cerebro visual, que es la de “representar los elementos constantes, eternos y duraderos de objetos, superficies, rostros, situaciones, etc. y, por tanto, permitir que adquiramos conocimiento”. De ser así, el artista también debe ser selectivo y conceder a su obra los atributos esenciales, descartando gran parte de los que son superfluos.

A partir de este enfoque S. Zeki se sorprende de que muchos de los artistas más relevantes hayan definido al arte en los términos aquí descritos; por ejemplo Matisse, quien dijo una vez que “si subrayamos la sucesión de momentos que constituyen la existencia superficial de las cosas y los seres, y que continuamente los transforma y modifica, podríamos buscar un carácter más verdadero y esencial que el artista podría medir para *ofrecer una interpretación más duradera de la realidad*” (la cursiva es de S. Zeki). O bien, también lo que escribió el crítico francés Jacques Rivière²¹⁰ acerca de que “la verdadera pretensión de la pintura es representar los objetos tal y como son en realidad, es decir, de forma diferente a como los vemos”. Se concluye entonces que del mismo modo que el cerebro busca constantes y aspectos esenciales, así también lo hace el arte y que su función sería una extensión de la función del cerebro: “la búsqueda de conocimiento en un mundo siempre cambiante”.

La búsqueda de lo esencial en el arte.

Se recuerda que la visión es ahora considerada (hace apenas unos años) como “un proceso activo donde el cerebro, en su búsqueda de conocimiento del mundo visual, descarta, selecciona y, al comparar la información seleccionada con la que tiene grabada y almacenada, genera una imagen visual”, lo cual es un proceso increíblemente similar a lo que hace un artista, observa S. Zeki; debido a ello es que se puede considerar al arte como una extensión de las funciones de la parte visual del cerebro en su búsqueda de caracteres esenciales. Se explica: “psicólogos y neurólogos se refieren a menudo a las constantes como un atributo dado de la visión, por ejemplo, la constancia del color o de la forma, y con ello se refieren a que el color de un objeto no cambia sustancialmente cuando lo vemos en diferentes condiciones de luz, o que su forma no cambia cuando la vemos desde diferentes ángulos o distancias”. Pero la constancia también se refiere a

²⁰⁹ Gabo, N. (1950), *Of Divers arts*, A. W. Mellon Lectures on The Fine Arts, National Gallery of Art, Washington. New York, Pantheon Books. (Citado por: Zeki, S. Op. cit., cita No. 1 de p. 26)

²¹⁰ Rivière, J. (1912), “Present tendencies in painting”, *Revue d’Europe et d’Amerique*, Paris, 1912. (Citado por: Zeki, S., *Ibidem*, cita No. 6 de p.28)

un objeto o las relaciones entre objetos, a rostros o situaciones, e incluso a conceptos mucho más abstractos como la justicia o el honor.

Al respecto de esta función del arte en relación a la búsqueda de caracteres esenciales, S. Zeki encuentra interesantes los antiguos y muy conocidos planteamientos de Platón en su Libro X de la *Republica*, en donde se dice sobre la pintura:

“Si contemplas una cama de costado o de frente o de cualquier otro modo, ¿difiere en algo de sí misma o no difiere de nada, aunque parece diversa? Y lo mismo con lo demás.

--Parece diferir, pero no difiere en nada.

Examina ahora esto: ¿qué es lo que persigue la pintura con respecto a cada objeto, imitar a lo que es tal como es o a lo que parece tal como aparece? O sea, ¿es imitación de la realidad o de la apariencia?

--De la apariencia.”

S. Zeki observa que para Platón la pintura era un arte relativamente bajo porque él entendía que sólo podía representar un aspecto de un ejemplo particular de una categoría más general de objetos, de forma tal que sólo se podía captar un aspecto de la verdad, que sería el conocimiento dado por el concepto o “idea” de cama en su sentido “universal”. Con esto lo que Platón estaba diciendo, observa S. Zeki, es que una sola visión o imagen de una cama en particular, representada en una pintura, no podía ser representativa de todas las camas, no podía ser representación “universal “ de las camas. S. Zeki encuentra interesante el planteamiento de Platón porque en realidad cuando nos preguntamos qué es una cama, “no preguntamos por una cama en particular, sino que buscamos qué es lo que todas las camas tienen en común, en otras palabras, preguntamos por esa propiedad que nos permite categorizarlas como camas. Los elementos comunes que les identifican”. Pero esto es algo con lo cual la percepción realmente no tiene problema, explica ahora S. Zeki²¹¹, puesto que la percepción es una función del cerebro “que no tiene problemas con un aspecto o visión particular, porque el cerebro suele estar expuesto a muchas visiones del mismo objeto y es capaz de combinarlas de tal modo que, una sola visión posterior de un aspecto será suficiente para permitirle obtener conocimiento de éste y categorizarlo”.²¹²

S. Zeki observa que, muchos siglos después de Platón, Schopenhauer hace explícito el planteamiento que sí relacionaría la percepción con la búsqueda de conocimiento al señalar que un cuadro debía llevarnos “a obtener conocimiento de un objeto, no como una cosa particular, sino como Ideal platónico, es decir, la forma eterna de todo ese tipo de cosas”²¹³. Esta afirmación es importante porque un neurobiólogo moderno, señala S. Zeki, podría muy bien utilizarla para describir las funciones de la parte visual del cerebro. Es por ello que la pintura puede ser entendida como una representación de los elementos constantes que darían conocimiento de todas las camas: una búsqueda de constantes, que es lo mismo que hace el cerebro: “el cerebro está interesado en particularidades, pero tan sólo con la pretensión de categorizar una particularidad en un esquema mas general”. Para el cerebro, una cama se categoriza inmediatamente como algo en lo que uno se tumba o se duerme, puesto que se le ha dado

²¹¹ En la explicación que da S. Zeki no queda claro su entendimiento de una comparación implícita en concepción de la “apariencia “ de la pintura en Platón, con respecto de la realidad de la percepción, porque S. Zeki entiende que la percepción (de una imagen) sí busca lo esencial y constante de un objeto, y Platón entendía que la pintura no. (Zeki, S. Op. Cit. pp.58-59).

²¹² Platón ya veía que la realidad no está disponible al hombre sino como apariencia: como construcción, dirían los avances actuales sobre el tema, -ya analizados en la presente tesis-

²¹³ Schopenhauer, A. (1844), *El mundo como voluntad y representación*. (Citado por: Zeki, S. *Ibidem.*, cita No. 4. p. 59)

suficiente información para identificarla como tal; esta identificación depende de los recuerdos generales de camas almacenados en el cerebro, porque el cerebro ya ha estado expuesto a muchas camas.

S. Zeki traduce por tanto el “Ideal” platónico en términos neurobiológicos como la “representación almacenada en el cerebro de los elementos esenciales de todas las camas que éste ha visto y, a partir de los cuales, en su búsqueda de constantes, selecciona aquellos elementos que son comunes a todas las camas”²¹⁴, es decir: no hay formas ideales que tengan existencia fuera del mundo sin referencia al cerebro (lo que ha almacenado).

Esta traducción del Ideal platónico no sólo se aplica en términos de superficies y objetos, como ya se ha descrito, también se puede aplicar a una condición o situación. Por ejemplo, las expresiones faciales: se puede decir que “un rostro determinado parece cansado porque comparte ciertos rasgos que son comunes a todos los rostros cansados y son estos rasgos los que permiten que el cerebro lo categorice como un rostro cansado; por otro lado, podemos decir que una situación es festiva porque comparte elementos que son comunes a las ocasiones festivas. Estos elementos comunes son los que trata de captar el pintor de tal forma que el cuadro sea representativo de ellos, de un número muy amplio de rostros tristes, ocasiones festivas, etc.”²¹⁵

Platón suponía que el Ideal estaba en el mundo exterior, es decir, fuera del cerebro; sin embargo, S. Zeki observa que Aristóteles se distancia de este planteamiento al convertir el Ideal en dependiente de la experiencia de lo singular y con ello se acerca más a la interpretación que se hace desde neurobiología. Lo explica S. Zeki: Aristóteles, “buscaba descubrir el (ideal) universal en los particulares, y por tanto, designaba un lugar abstracto e implícito en el cerebro”; para Aristóteles, estos ‘universales’ dependían de la exposición repetitiva (sensaciones) que se almacenaba en la memoria y que, colectivamente, constituía una ‘experiencia’.²¹⁶

Vistas así las cosas, observa S. Zeki, “la Idea no es mas que la representación externa del concepto que está en el cerebro, el concepto que deriva de efímeros datos sensibles”. De hecho, es producto del artista: es el recuerdo almacenado en el cerebro, el que interpreta un determinado arte como representación de la ‘realidad’. Se ilustra también esto, en ocasión de lo que escribió Liliane Brion-Guerry, historiadora y crítica de arte francesa, sobre uno de los autorretratos de Cézanne: “consta de numerosas expresiones que difieren sobremanera entre sí y que el pintor, tras haberlas analizado sucesivamente, las ha reunido de forma consciente, recreando a una nueva persona, quizá más real que la original porque es una y, al mismo tiempo, mucho más unificada y compleja”.²¹⁷ Es pues a partir de todas estas consideraciones que S. Zeki concluye que la ocupación primordial de los artistas es similar al proceso que sigue la parte visual del cerebro para adquirir conocimiento: “exponerse al mayor número posible de visiones de su tema, obteniendo recuerdos en el cerebro a partir de los cuales destilar en el lienzo la mejor combinación”.

²¹⁴ O bien, se podría decir desde lo anterior visto en esta tesis, para también distinguir su ‘diferencia’ específica con respecto del genérico de cama. Ver más adelante, final del apartado titulado “ver y entender”

²¹⁵ Zeki, S. Op. cit. pp.61-62. Cabe aquí la observación desde la tesis, de que lo significativo puede ser por tanto resultado no sólo de la ‘norma’ o ‘convención’, sino como producto de lo constante y común (producto de lo anteriormente aprendido, vivido: percibido visualmente).

²¹⁶ Los universales, entendidos como una construcción de la realidad hecha por el cerebro. Concepción ésta, que no discrepa en nada de las explicaciones ya analizadas en lo anterior visto en esta tesis.

²¹⁷ Brion-Guerry, L. (1966), *Cézanne et l’expression de l’espace*, Paris, Albin Michel. (Citado por: Zeki, S. *Ibidem*, cita No. 11, p. 63)

Origen de la abstracción en el arte.

Desde un punto de vista neurológico, S. Zeki considera que el cubismo constituyó un intento de resolver la profunda paradoja existente entre la realidad y la simple apariencia visual, a la que se ha hecho alusión en Platón; lo cual considera así en base a las propias descripciones que del cubismo hacen algunos pintores y críticos de arte. Juan Gris²¹⁸, pintor cubista, describió el Cubismo como “una especie de análisis”, una representación estática, resultado de “moverse alrededor de un objeto para ver sus sucesivas apariencias, fundidas en una sola imagen reconstruida en el tiempo”. El Cubismo pretendía así, señala S. Zeki, descubrir los elementos menos variables de los objetos a representar, eligiendo “esa categoría de elementos que permanecen en la mente tras haber sido aprehendidos y que no están cambiando continuamente”, es decir, los elementos constantes y esenciales. Se hace referencia también al crítico de arte Jacques Rivière²¹⁹, quien en 1912 expresó que “los cubistas están destinados... a devolver a la pintura sus verdadera intenciones, a reproducir... los objetos tal y como son. (...) la visión es un sentido sucesivo, tenemos que combinar muchas percepciones antes de que podamos conocer bien un sólo objeto”. S. Zeki explica que un neurobiólogo también afirmarí­a lo mismo para el caso del cerebro, el cual nunca ve los objetos y superficies desde un sólo punto sino al contrario, “vemos los objetos a diferente distancia y desde diferentes ángulos y en diferentes condiciones de luz y, sin embargo, mantienen su identidad”.

A pesar de esta comparativa que establece S. Zeki, éste no deja de observar y señalar que el cubismo llegó a una fase en que lo que se representa ya no es reconocible por el cerebro (se cita el ejemplo de: *Hombre con un violín*) porque lo que se representa es desde tantos puntos de vista tan diferentes que el resultado final sólo es reconocible por el título de la pintura: en este sentido, la intención de cubismo, inconsciente según S. Zeki, de ‘imitar’ al cerebro fracasó. Tal vez por eso es que en su siguiente fase (fase sintética), el cubismo dejó de tener intenciones meramente representativas y se abocó a la creación de nuevas formas. Así lo presenta Malevich, al decir que para un artista como Picasso, “la naturaleza objetiva sólo es el punto de partida –la motivación– para crear nuevas formas, de tal modo que los propios objetos apenas son reconocibles en los cuadros”; en este caso, “sus composiciones, de las que hay numerosos ejemplos, no son reconocibles por un cerebro ordinario como los objetos que sus títulos dice que son”. (Sin embargo, observa S. Zeki, ésta fase del Cubismo no debe considerarse como fracaso si es que su propósito estaba en la creación de formas nuevas meramente).

S. Zeki se pregunta también si existe alguna relación entre el énfasis en las líneas de la mayoría de las obras abstractas y modernas de artistas como P. Mondrian²²⁰ y la neurofisiología de la corteza visual, donde predominan las células que responden selectivamente a líneas de orientaciones específicas. Al respecto menciona que los fisiólogos descubrieron que hay un extenso grupo de células que responde selectivamente a las líneas de una orientación específica, y que son éstos los bloques fisiológicos constituyentes de la elaboración neurológica de las formas; lo cual quiere decir que estas células especializadas en la orientación son la base del procesamiento de las formas en el cerebro; de aquí lo trascendente de esta relación con las intenciones formales de

²¹⁸ Kahnweiler, D. H. (1946), *Juan Gris, Sa vie, son oeuvre, ses écrits*, Paris, Gallimard. (Citado por: Zeki, S. Ídem. Cita No. 1 de p. 69)

²¹⁹ Rivière, J. (1912), “Present tendencies in painting”, *Revue d’Europe et d’Amérique*, Paris. (Citado por: Zeki, S., Íbidem., Cita No. 4 de p. 70)

²²⁰ Mondrian, P. (1941), “Toward the true vision of reality”, en *The new art-The new life, The collected Writings of Piet Mondrian*, Boston: G. K. Hall & Co., 1986. (Citado por: Zeki S. Íbidem., cita No. 7, del p.131).

artistas como Mondrian y la relación con esa intención de las artistas modernos por encontrar lo esencial de las formas. Ahora bien, con esto no se quiere decir que las respuestas de las células selectivas de orientación proporcionen una experiencia estética, ello es otra cuestión; lo que aquí se dice es que son necesarias para ver y reconocer algún cuadro abstracto de líneas de Mondrian u otro autor, y a partir de ahí, la posibilidad de apreciar las cualidades estéticas de la obra de Mondrian en las que se enfatiza el trabajo de la forma en base a líneas.

Debido a consideraciones como las anteriores, S. Zeki concluye que el “arte no objetivo” y la “sensación no objetiva” (no objetivo en el sentido de: no figurativo) de la que habla Malevich, es el arte de “un cerebro que disfruta de una buena relación con el mundo visual, un cerebro que ya ha seleccionado los elementos esenciales de objetos y superficies y que, mediante la actividad de sus células y áreas especializadas puede reconocer rápidamente los elementos de la escena visual y reproducirlos de memoria”. Se hace referencia a esto porque se observa que el arte moderno se ajusta cada vez más a la fisiología de las áreas visuales en su función de “destilar los elementos esenciales del mundo visual”; a esto se refiere el término de *Einfühlung* (que tiene que ver con el “vínculo que existe entre las formas ‘preexistentes’ en el individuo y las formas que se reflejan del mundo exterior”), el cual se da en el arte de pintar nuevos ensamblajes no prestados de la realidad visual sino de aquella que se le sigue al artista por instinto o intuición.

S. Zeki comenta que Mondrian creía que el arte “nos muestra que también existen verdades constantes referentes a las formas”; y según él, la pretensión del arte abstracto era la de reducir todas las formas complejas de este mundo a formas universales, elementos constantes que constituyen todas las formas: “descubrir consciente o inconscientemente las leyes fundamentales que se ocultan en la realidad”. Mondrian pensaba que el arte tiene dos inclinaciones fundamentales, “una de ellas busca la creación directa de belleza universal, otra la expresión estética del propio yo”; la primera es más o menos objetiva, la segunda subjetiva. La primera inclinación ha de ser objetiva pues, “como el arte es en esencia universal, su expresión no puede descansar en una visión subjetiva”, aunque “nuestras capacidades humanas no nos permitan una visión perfectamente objetiva”.²²¹

Ver y entender.

S. Zeki explica que el cerebro maneja atributos diferentes de la escena visual en diferentes áreas de la parte visual del cerebro y que ésta es la razón por la cual la visión se organiza en torno a un sistema modular: cada grupo de áreas está especializado para buscar un atributo diferente de la escena visual: por ejemplo, una parte del cerebro busca el color, otra la forma, otra el movimiento.

La especialización funcional de sus diferentes partes es una de las soluciones que ha desarrollado el cerebro para abordar el problema de adquisición de conocimiento (en este caso visual) del mundo y del tipo de información que para ello tiene que procesar. Por tanto y puesto que son diferentes los sistemas visuales que actúan en conjunto (en paralelo, según lo denomina S. Zeki), no se puede pensar en dos zonas del cerebro que fueran una para ver y otra para comprender: el cerebro no es un mero cronista pasivo de la realidad física externa sino un participante activo en la generación de la imagen visual según sus propias reglas y programas.

²²¹ Señalamiento que refuerza el interés de esta tesis por en relación a la “objetividad”; en el caso del funcionamiento del cerebro en el sentido de búsqueda de verdades “constantes”. A partir de esta concepción, se entendería que el cerebro buscaría la objetividad.

Ello se explica también porque no existe un área ‘maestra’ a donde se manden las diferentes señales procesadas en las diferentes áreas del cerebro y donde sea trabajada la visión, un área que pudiera interpretar o entender las diversas señales; por el contrario, cada área posee múltiples conexiones con otras áreas de tal forma que lo que hace cada área debe ser de interés para otras áreas visuales. Es debido a ello que S. Zeki plantea otra interpretación, “...que conceda una autonomía equitativa a estas áreas visuales en lo que respecta a ver y entender un atributo o característica particular del mundo visual”: se ha considerado que estas diferentes áreas están dotadas con algo más que la mera capacidad de ‘ver’ un atributo particular de una escena visual, sino que de hecho son capaces de ‘entender’; son instrumentos necesarios del entendimiento, así mismo, especializado en diferentes funciones localizadas en diferentes áreas del cerebro.

Un hecho que ilustra bastante bien esta afirmación de que ver y entender no son actividades separadas, es el caso de personas ciegas de nacimiento que por alguna intervención médica se les ha devuelto la vista después. En estos casos se sabe ahora que los resultados no son buenos, porque la capacidad de ver no depende solamente de que se les restituya la posibilidad fisiológica de ver. Se explica esto: un paciente ciego de nacimiento que se le restauró la ‘visión’ a los 8 años tuvo que pasar muchos meses de entrenamiento hasta que pudo reconocer los objetos mediante la visión y, 2 años después de la operación, ya había olvidado la mayor parte de lo que hubo aprendido visualmente. El cirujano francés Moreau que le operó, escribió lo siguiente: “sería un error suponer que un paciente al que se le ha restaurado la visión mediante una intervención quirúrgica podrá ver a continuación el mundo exterior. Ciertamente, los ojos han obtenido el poder ver, pero el uso de ese poder... no ha sido algo adquirido desde el principio. La propia operación no tiene más valor que la de preparar al ojo para ver; la educación es el factor más importante. La [corteza visual] sólo puede registrar y preservar las impresiones visuales tras el proceso de aprendizaje... Devolver la vista a un paciente con ceguera congénita es un trabajo más propio del educador que de un cirujano”.²²² (La elipsis es de S. Zeki).

Lo que sucede en un niño normal es que la educación visual se produce espontáneamente: el niño mira y explora visualmente su mundo hasta que construye una memoria que sea lo suficientemente amplia como para ofrecerle un conocimiento rápido y sin esfuerzo aparente del mundo; este aprendizaje comienza inmediatamente después del nacimiento y ocurre sobre todo en los primeros dos años. La parte visual del cerebro de un niño de cuatro años ya está muy desarrollada porque ha adquirido mucho conocimiento del mundo.

Aunque las conexiones entre la retina del ojo y las áreas visuales de cerebro están determinadas genéticamente, es decir, desde el nacimiento; los primeros días y meses tras el nacimiento son críticos para alimentar la parte visual del cerebro y las conexiones genéticamente especificadas entre ojo y cerebro; por ello, “un aparato visual intacto desde nacimiento no podría funcionar normalmente a menos que sea expuesto al mundo visual”. El trabajo fisiológico del último cuarto del siglo XX ha demostrado que las células de la parte visual del cerebro de organismos que, por una razón u otra, se han visto privados de la exposición al mundo visual durante el periodo crítico, se comportan de forma anormal. Para un cerebro que se haya visto privado de visión desde el nacimiento o inmediatamente después, la mayoría de las áreas donde se supone que debería haber gran cantidad de determinadas células especializadas en alguna función visual (se menciona el caso de las especializadas en la función de orientación) no responden al estímulo visual o bien lo hace de forma vaga e impredecible, “muy al contrario que la rápida respuesta de las células de la parte posterior de un cerebro normal ante los estímulos visuales correspondientes”. Esto mismo

²²² Moreau (1913), “Histoire de la guérison d’un aveugle-né”, *Ann. Oculist* (Paris), 149. (Citado por: Zeki, S. Op. cit.).

no tiene resultados drásticos en el caso de una privación y recuperación de la visión en momentos posteriores de la vida.²²³

De todo esto se deduce que (y en relación a los cuestionamientos iniciales con respecto del ideal platónico), si un paciente no ha podido ver los diferentes casos de la forma de un objeto (una cama por ejemplo), éste no podrá reconocer adecuadamente ni un sólo ejemplo de ese objeto, de su forma, no podrá hacerse una idea de lo que es ese objeto: un concepto de ese objeto. Es pues necesaria la visión previa para identificar y categorizar objetos: sólo se puede discernir una forma por referencia y verificación a su recuerdo almacenado en el cerebro. Y lo mismo ocurre con la pretensión de crear nuevas formas, puesto que éstas sólo se pueden crear a partir de un conocimiento que ya tiene el cerebro del mundo exterior para saber que son nuevas respecto a lo almacenado de lo ya percibido visualmente del mundo exterior.

Áreas especializadas.

S. Zeki explica que el trabajo de la parte visual del cerebro humano se da en base al trabajo conjunto que se hace desde diferentes aéreas especializadas en diferentes tipos de procesamiento visual, tales como el reconocimiento de la forma, del movimiento y del color²²⁴. Llama la atención de manera particular para los fines de esta tesis, la existencia de un área especializada en el reconocimiento de los rostros de las personas, porque en ello se demostrará que el interés de la parte visual del cerebro ante determinadas cosas de la realidad exterior es debido a su constitución y funcionamiento biológico (y no necesariamente cultural).

Explica S. Zeki que el cerebro puede adquirir un alto grado de conocimiento contemplando un rostro: Solemos reconocer a los individuos por su rostro, ya que la expresión facial es de gran importancia para la interacción y comunicación humanas; unos sutiles cambios de la expresión facial pueden aportar impresiones distintas, modos y matices diferentes, y estas sutiles variaciones en los rostros producen cambios sutiles de efectos perceptuales que denoten un tipo específico de expresión o de personalidad. El rostro aporta mucho más información que, por ejemplo, los hombros; pero esto es así, desde el aspecto biológico, porque el cerebro dedica toda una región cortical al reconocimiento facial, mientras que no se ha descubierto un área cerebral específica para el reconocimiento de hombros, por ejemplo.

En el cerebro humano la región fundamental del reconocimiento de rostros se localiza en el llamado "giro fusiforme". El área cerebral fundamental para el reconocimiento de rostros es

²²³ De lo que se deduce que hay un cierto entumecimiento, y por ende una cierta falta de desarrollo de tales células que no tuvieron su entrenamiento en la crucial fase de desarrollo post-nacimiento.

²²⁴ En el caso del color, S. Zeki explica que el cerebro, para construir un color, tiene que captar de la realidad física del mundo el espectro de luz de cualquier longitud de onda que refleje una determinada superficie, así como también el de otras superficies circundantes. Y para hacerlo, debe descartar todos los cambios superfluos. Hay 3 etapas en el procesamiento del color por parte de la actividad neuronal del cerebro: La primera etapa tiene que ver con la captación de la composición de longitudes de onda de cualquier superficie (área VI). La segunda etapa consiste en medir el espectro para construir el color, y que el cerebro sea independiente de los cambios continuos de la composición de longitudes de onda (área V4). La etapa final consiste en conceder un color a los objetos y controlar que ese color sea correcto (corteza temporal inferior, hipocampo, corteza frontal: en las cuales se dan funciones de memoria visual): por eso es que existe una diferencia entre ver escenas naturales y escenas abstractas coloreadas (colores asignados a objetos sin una asignación natural de color). Ver Zeki, S. Op. cit., Caps. 18, 19 y 21.

bastante amplia y puede que contenga diversas especializaciones; por ejemplo, se ha visto con estudios de imágenes cerebrales que “cuando los humanos vemos un rostro que no conocemos, hay un aumento del flujo cerebral y, por tanto, de la actividad en una parte específica del giro fusiforme. (...) Y a la inversa, cuando los sujetos ven un rostro que conocen, el aumento de actividad no sólo aparece en el giro fusiforme, sino también en los lóbulos frontales –estos últimos están implicados de forma importante en muchas actividades visuales que requieren conocimiento-“. Se habla incluso de que hay áreas especializadas para reconocer tipos de expresión en un rostro, por ejemplo, hay una región específica para reconocer el miedo en los rostros. Sin embargo, S. Zeki reconoce que apenas se sabe qué áreas cerebrales están involucradas en los poderosos sentimientos subjetivos que expresa un rostro, o como interaccionan estas áreas cerebrales para ofrecernos una impresión de conjunto del rostro; por tanto se ignoran muchas cosas del funcionamiento de la parte visual del cerebro, y sobre todo de la base neurológica de la belleza, pero ello no resta importancia a los logros tan considerables que se han alcanzado y que permiten señalar con precisión las áreas cerebrales donde no existe la belleza de un rostro o de una pintura de retrato.

Mucho más que hace 25 años, actualmente se sabe algo de lo que ocurre en nuestro cerebro cuando contemplamos obras de arte, señala S. Zeki; se ha visto por ejemplo que con el movimiento del arte cinético se activan diferentes áreas del cerebro que las que se activan con el arte de Mondrian, y que el retrato activa otra parte diferente de las anteriores; así como también es actualmente posible hablar de la neurología del arte abstracto o figurativo puesto que se activan diferentes áreas de la parte visual del cerebro. Sobre esto último, se ha visto que la actividad cerebral que se da al ver formas abstractas sin significado cambia cuando las formas abstractas se podían colocar de tal manera que generaran estímulos con significado obteniendo un contenido figurativo y reconocible (las formas con significado activan otra área localizada frente a V5).

S. Zeki refiere que cuando Sartre escribió sobre el arte cinético de Calder y decía que “sus móviles no significan nada... están, eso es todo; son absolutos”, no sabía que sus palabras decían algo importante sobre los mecanismos del cerebro. Lo explica S. Zeki: el cerebro maneja los elementos sin significado sin movilizar áreas que sí son importantes para los estímulos visuales que significan algo, y por su parte, se ha descubierto que las formas reconocibles activan otras áreas más en el giro fusiforme. Se ha descubierto también, que “las composiciones abstractas activan una parte mucho menor del cerebro que las composiciones figurativas o representacionales”; lo cual es debido a que algunas de éstas áreas están especializadas claramente en el reconocimiento de objetos y se activan a la vista de éstos. S. Zeki cree que cuando algunas obras de arte entran en conflicto con su reconocimiento en base a lo visto anteriormente por el cerebro (por ejemplo el arte fauvista), se activarán intensamente las partes del lóbulo frontal, que parece estar involucrado en la resolución de estos conflictos.

S. Zeki menciona ser consciente que se pueden suponer consecuencias extrañas y peligrosas al analizar el arte desde la neurología; sobre todo en el sentido de que, al entender lo que ocurre en el cerebro cuando se contemplan obras de arte y que esto que ocurre en el cerebro de un espectador sea prácticamente lo mismo que ocurre en el cerebro de otro, se llegue por tanto a inferir afirmaciones generales por el contrario de la idea de que el arte no puede reducirse a una fórmula, puesto que gran parte de su valor y éxito “procede de su ambigüedad, de las distintas formas en que nutre, llega y perturba a individuos diferentes”. Estos efectos tan distintos van totalmente en contra de la suposición implícita (en los resultados del trabajo neurológico aplicado al arte) de que lo que ocurre en un cerebro determinado es bastante parecido a lo que ocurre en otro cerebro, explica S. Zeki. Posiblemente habrá personas que desde el mundo de la ciencia

piensen que se han empleado experimentos “puros y duros” de laboratorio y se han empleado sobre el mundo “blando” del arte donde los puntos de vista no siempre tienen que estar basados sobre hechos puros y duros, “donde las opiniones sobre la base de una evidencia objetiva pueden cambiar con facilidad ya que, hablando en términos estéticos, la opinión de un hombre corriente tiene tanto peso como la de otro hombre mucho más culto”.²²⁵ Todo esto es cierto, reconoce el autor, pero aclara que no ha intentado establecer una regla o fórmula neurológica de la experiencia estética sino que tan sólo busca saber “si es posible alguna afirmación general sobre el arte visual en términos de lo que ocurre en el cerebro”. La pretensión de S. Zeki ha sido pues la de corroborar su idea de que “las teorías estéticas sólo son inteligibles y verdaderamente profundas cuando se basan en el trabajo del cerebro, y que ninguna teoría estética podrá estar completa, y no digamos ser profunda, a menos que tenga una base biológica”.

S. Zeki concluye que actualmente no se puede relacionar directamente la experiencia estética con lo que ocurre en el cerebro, ni tampoco se puede decir mucho sobre el porqué de la preferencia sobre unas obras de arte en vez de otras, sin embargo, se ha aprendido lo suficiente los últimos 20 años para reflexionar sobre las funciones de la parte visual del cerebro y lo que ocurre en él cuando contemplamos obras de arte –al menos a un nivel elemental de percepción–: se verá entonces que, “a un nivel elemental, lo que ocurre en el cerebro de un individuo cuando contempla una obra de arte es muy similar a lo que ocurre en el cerebro de otro, lo cual es una de las razones de que podamos hablar de arte y, todavía más importante, comunicarnos a través del arte sin recurrir a la palabra hablada o escrita, a menudo inadecuada para comunicar con la misma intensidad”. Y si apenas se puede decir algo sobre lo que produce la experiencia estética cuando contemplamos obras de arte, ninguna experiencia estética de ningún tipo será posible sin la participación activa y correcta de algunas áreas visuales y sus propiedades fisiológicas que ya se han descrito.

En relación a la estética de la arquitectura.

S. Zeki señala un aspecto que aparentemente parece ser obvio pero que ha menudo no es contemplado desde el ámbito especializado del arte y de la estética, los cuales se han quedado en el reconocimiento de las diferencias culturales. Este aspecto es el que se refiere a que el arte, de alguna manera, conecta por sí mismo con muchas personas más allá de sus diferencias culturales, lo cual reside, al menos en parte según se ha mostrado, precisamente en la base biológica común de las personas: en el cerebro y su funcionamiento.

Se ha visto que la parte visual del cerebro busca adquirir conocimiento del mundo exterior interesándose sólo por las “propiedades constantes, permanentes y características”, por aquellos rasgos que le permiten identificar y categorizar los objetos, lo cual se debe a que la información que llega del mundo externo no es constante. Se ha mencionado el ejemplo de las expresiones faciales de las personas y cómo es que un rostro puede ser categorizado como, por ejemplo, un rostro cansado, porque comparte “...ciertos rasgos que son comunes a todos los rostros cansados y son estos rasgos los que permiten que el cerebro lo categorice como un rostro cansado”. En este sentido y relacionando esta explicación del funcionamiento del cerebro con la tesis, se podría decir en consecuencia que el cerebro trabajaría buscando la “objetividad” en aquello que percibe, en el sentido pues de buscar lo “constante” de las cosas.

²²⁵ Se entiende aquí, una estética relativista, que es el entendido convencional actualmente, pero el cual se trata de refutar precisamente en esta tesis.

En relación al tema anterior visto en la tesis sobre la construcción objetiva de la realidad social, se podría afirmar aquí la tesis complementaria de que las asociaciones de tipo simbólicas (significados), en algunos casos, pueden no ser un resultado totalmente arbitrario o como producto de la convención sociocultural, sino que son resultado de las constantes que obtiene el cerebro del balance de las experiencias vividas: es decir, el que ciertos rasgos perceptuales sean asociados y categorizados como “significativos de un rostro cansado” no se debe en nada a una cuestión que es producto de la convención o acuerdo social.

Importante es el hecho de que, independientemente de que los significados sean una resultante histórico-biológica o sociocultural, el cerebro procesa en ambos casos la diversidad de experiencias y el significado que se les atañe para obtener de ello conocimiento, en el sentido de aquellos significados asociados a una forma que sean más constantes; por ello es que se llega a decir que la ocupación primordial de los artistas sería similar al proceso que sigue la parte visual del cerebro para adquirir conocimiento: “exponerse al mayor número posible de visiones de su tema, obteniendo recuerdos en el cerebro a partir de los cuales destilar en el lienzo la mejor combinación”. (Para Aristóteles, los ‘universales’ dependían de la exposición repetitiva).

A partir de esto se podría deducir el que, para generar una adecuada interpretación de los significados asociados a las formas que se perciben, sea necesario exponerse al mayor número posible de visiones sobre significado asociado, de lo cual se colige que, por ejemplo para el caso de la estética de la arquitectura, si se quiere reconocer en algo, o en mucho, los significados que puedan ser asociados en la percepción de sus formas específicas, es necesario exponerse lo mas posible a las manifestaciones estéticas de la arquitectura para distinguir cuando algunas de ellas puedan ser consideradas como por ejemplo, algo elegante: se podría decir que una obra arquitectónica se manifiesta como ‘elegante’ (un cierto significado) porque comparte elementos que son comunes a otras arquitecturas en situación de ‘elegancia’; estos elementos comunes son los que trata de captar el arquitecto de tal forma que la obra sea representativa de ello, de un número muy amplio de otras arquitecturas ‘elegantes’ así registradas en el cerebro. Por tanto, se deduce la necesidad de exponerse, de ver y experimentar mucha arquitectura para poder manejar mejor aquellos efectos que se busquen: es necesaria la visión previa para identificar y categorizar objetos.

Un cerebro entrenado en las formas arquitectónicas y los significados asociados a ellas, como debería de ser el de un arquitecto, debería ser capaz pues de, además de reconocer los posibles significados correspondientes, decir y señalar en qué consiste o cómo es que se consigue un efecto y significación determinado. Puede ser que las personas comunes perciban algún significado en las formas arquitectónicas aunque que sin saber por qué, pero no sabrá a bien decir en qué radica lo significativo de las formas percibidas, no así en cambio puede suceder en el profesional de la arquitectura.

Se ha expuesto que el cerebro humano posee un área especializada en el reconocimiento visual (perceptual) de los rostros de las personas. Ello puede ser ocasión para inferir que, algunos de los intereses visuales, por ende, artísticos o estéticos, no son consecuencia toda de tipo cultural o social, sino debido a un interés, en este caso, de tipo biológico (debido a la evolución propia del cerebro durante millones de años, que ha estado interesado en el conocimiento de rostro de las personas y que dio como resultado un cerebro así conformado en el hombre). Esto mismo se podría decir en término un tanto más fustigado desde el campo del arte y la estética contemporánea, que es el de una inclinación innata, “natural”, hacia, precisamente, ciertos intereses visuales por encima de otros.

S. Zeki ha recalcado y argumentado que el ver y el entender no son actividades separadas, puesto que la capacidad de ver no depende solamente del funcionamiento fisiológico adecuado sino que la corteza visual sólo puede registrar y preservar las impresiones visuales tras un proceso de aprendizaje. Más aun, se ha mencionado el hecho de que sin la estimulación visual adecuada el cerebro presenta un menor desarrollo de determinadas células especializadas: éstas “no responden al estímulo visual o bien lo hacen de forma vaga e impredecible”, lo cual querría decir que habría una cierta atrofia por la falta de desarrollo de tales células que no tuvieron su entrenamiento en la crucial fase de desarrollo. Si esto es así, se podría también deducir el hecho (no mencionado por S. Zeki) de que, un adecuado proceso de aprendizaje conlleva al mejor desarrollo de las propias capacidades fisiológicas del cerebro, de las propias células especializadas con las cuales se lleva a cabo la visión y el reconocimiento de las formas; lo cual conduce también a la conclusión de que las capacidades del cerebro requieren de un entrenamiento para su mejor desarrollo. De ser así habría que reconocer entonces la existencia de cerebros que puedan estar más desarrollados, por sus experiencias, por su entrenamiento, en la adquisición de conocimiento visual del mundo exterior, que es lo mismo que decir en la apreciación de las formas. Esto último si fue afirmado en los mismos términos por S. Zeki cuando mencionaba para el caso del arte abstracto, que este arte es el arte de un cerebro “que disfruta de una buena relación con el mundo visual, un cerebro que ya ha seleccionado los elementos esenciales de objetos y superficies y que, mediante la actividad de sus células y áreas especializadas puede reconocer rápidamente los elementos de la escena visual y reproducirlos de memoria”, lo cual quiere decir que se requiere de un cerebro entrenado y capacitado para ello.

Teoría de las inteligencias múltiples.

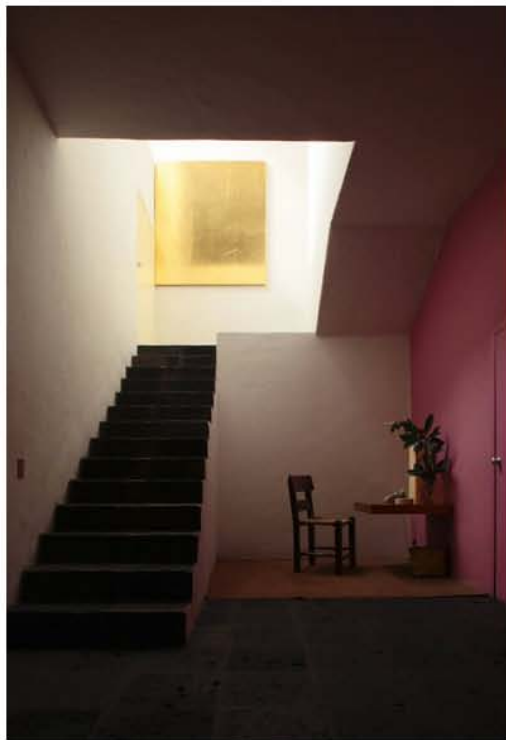
A partir de lo anterior visto y como complemento de lo mismo, cabría preguntarse algo más que por lo pronto no ha sido tocado por parte de S. Zeki, y es el hecho de si acaso, neurológicamente hablando, habría personas con mayor capacidad para la función de la parte visual del cerebro, de lo que se desprendería la conclusión de que hubiera personas con mayor capacidad para la percepción estética. En alguna forma, esto se ha respondido afirmativamente por parte de S. Zeki al explicar que el cerebro requiere de un proceso de aprendizaje para poder ver y que éste de alguna manera afecta al buen desarrollo de determinadas células especializadas en la visión, lo cual querría decir que hay cerebros con mejor desarrollo que otros. Pero para corroborarlo se plantea aquí establecer una relación de lo anterior visto en el análisis de la teoría neurobiológica estética de S. Zeki con la teoría de las inteligencias múltiples desarrollada por Howard Gardner²²⁶, en la cual la inteligencia no es vista como algo unitario que agrupa diferentes capacidades específicas con distinto nivel de generalidad sino como el conjunto de inteligencias múltiples, distintas e independientes.

Howard Gardner explica que hasta hace muy poco tiempo la inteligencia se consideraba algo innato e inamovible; se nacía inteligente o no, y la educación no podía cambiar ese hecho, pero ello no es así, porque la inteligencia es más bien una capacidad: hay gente de gran capacidad intelectual para una determinada función o actividad pero no así en otras, lo cual es así porque existen diferentes tipos de inteligencia.

²²⁶ Wikipedía: http://es.wikipedia.org/wiki/Inteligencias_m%C3%BAltiples

Definir la inteligencia como una capacidad la convierte por tanto en una destreza que se puede desarrollar. H. Gardner no niega el componente genético, pero sostiene que esas potencialidades se van a desarrollar de una u otra manera dependiendo del medio ambiente, las experiencias vividas, la educación recibida, etc. Se explica que, por ejemplo, ningún deportista de élite llega a la cima sin entrenar, por buenas que sean sus cualidades naturales. Lo mismo se puede decir de los matemáticos, los poetas, o de la gente emocionalmente inteligente.

Como muestra se menciona el hecho de que actualmente se han podido identificar ocho tipos distintos de inteligencia, en las cuales intervienen o predomina en diferente manera el funcionamiento de uno u otro hemisferio del cerebro. Estos tipos de inteligencia son los siguientes: inteligencia lingüística, inteligencia lógico-matemática, inteligencia espacial, inteligencia musical, inteligencia corporal cinética, inteligencia intrapersonal, inteligencia interpersonal, e inteligencia naturalista. Ahora bien, se aclara que todos los seres humanos poseen las ocho inteligencias en mayor o menor grado: por ejemplo, un ingeniero necesita una inteligencia espacial bien desarrollada, pero también necesita de todas las demás, de la inteligencia lógico matemática para poder realizar cálculos de estructuras, etc. H. Gardner enfatiza el problema que resulta de que el sistema escolar no trabaje estos diferentes tipos de inteligencia por igual sino que se ha priorizado la inteligencia lógico-matemática y la inteligencia lingüística. Ni que decir, cabría señalar finalmente desde esta tesis, de la inteligencia espacial o la inteligencia musical, fundamentales en la percepción estética de algún determinado arte o campo específico del diseño, como lo es la arquitectura.



Conclusiones.

Tanto desde la teoría estética hermenéutica como desde la teoría estética sociológica aquí analizadas ha sido posible obtener elementos que permitan fundamentar lo que puede haber de objetivo en la comprensión y valoración que se da mediante la percepción estética; así mismo, ha sido posible comprobar que ambas teorías no son incompatibles entre sí sino complementarias, como también lo han resultado ser las aportaciones teóricas provenientes de otros campos de conocimiento que ayudan a explicar mejor la dinámica y naturaleza de la percepción estética y la especial comunicación a que da origen.

Se ha comprobado también que lo analizado en estas teorías concierne no sólo al específico campo del arte sino que de aquí se desprende una explicación teórica para todo lo que concierne a la percepción estética y a su manejo en el necesario nivel de lo social, de ahí su utilidad para el caso más específico de la estética de la arquitectura.

El primer y más importante resultado que se obtiene para la estética de la arquitectura es precisamente lo que se buscaba: una fundamentación teórica para sustentar la posibilidad de conocimiento en la estética de la arquitectura (por ende, para cualquier otra especificidad estética), lo cual implica el reconocimiento de un cierto grado de objetividad en su interpretación y valoración (logrado en el nivel de observación de 2º orden, en el nivel de lo social). Esto abre ya de sí todo un panorama de trabajo y desarrollo distinto de aquél en el que la estética de la arquitectura es concebida sólo como un producto de y para la subjetividad, un panorama que abre la posibilidad de conseguir entendimiento y comunicación en algo que de principio se suele pensar como mera consecuencia de la percepción individual: subjetiva.

Desde la tesis se concluye que la fundamentación resultante se apoya a su vez en 2 conclusiones principales: que la estética de la arquitectura debe ser considerada como un sistema social de comunicación (en forma y funcionamiento similar a sistemas de comunicación como el del arte), y que ésta se procesa, al interior del sistema, por medio de las palabras y conceptos propios del lenguaje verbal: así es como se genera y se procesa la objetividad para este sistema social en el cual estamos, en mayor o menor medida, inmersos todos (no hay sujeto que no sea social).

La estética de la arquitectura es un sistema de comunicación social.

Primordial ha sido la aclaración de que la percepción no debe ser entendida como si fuera una mera recepción de sensaciones, sino que es algo que incluye al pensamiento (es la conciencia la que percibe, al observar y pensar sobre eso que se le ofrece a los sentidos)²²⁷, pues sólo a partir de entender que la percepción incluye al pensamiento se puede luego entender que la percepción estética sea ocasión de comunicación: en ello la necesaria generación de objetividad.

Pero cómo es posible esto, es lo primero que se pregunta N. Luhmann, si los sistemas de conciencia que perciben son sistemas individuales (subjetivos) y por tanto inaccesibles de una persona a otra. En principio, observa, esto es precisamente lo que desata la comunicación verbal entre las personas al tratar de exteriorizar lo que es percibido por cada quien; más sin embargo, por lo que se pregunta no es por la comunicación verbal que se suscita en ocasión a cualquier percepción sino por la comunicación que se da por medio de la percepción estética, sin necesidad de palabras (por la percepción de formas visuales, sonoras, etc.). La pregunta a resolver ha sido entonces: ¿cómo es que se puede dar tal comunicación mediante la percepción, si ésta es en principio individual e inaccesible de una persona a otra?

Se ha explicado que a diferencia de la percepción, que se las arregla con distinciones no formadas (porque puede observar lo que se quiera y pensar lo que quiera sobre ello), la comunicación, cualquier comunicación, sí requiere de la elaboración de formas para establecer su comunicación porque la comunicación es un tipo específico de establecimiento de formas en el medio del sentido, una realidad emergente, una “forma-de-diferencia” que se introduce en la conciencia contra la simultaneidad de la percepción. La pregunta que se sigue es: ¿cómo se logra este establecimiento de formas (de comunicación) para el caso de la comunicación estética?, o bien, dicho en otros términos, ¿cómo es que el hombre puede crear una realidad social epistémicamente objetiva que en parte está constituida por un conjunto de actitudes subjetivas? Se trata aquí del problema de asignación de sentido a lo que percibimos, y por tanto de su reconocimiento objetivo. John R. Searle ha explicado que se trata de formas (o conceptos) que gozan de una existencia objetiva “únicamente porque nosotros queremos que así sea y que, en virtud de eso mismo, acaban construyendo el universo de la realidad cultural y social”. Esto se ha entendido mejor con el ejemplo de que así como los seres humanos usan ciertos objetos como herramientas y les asignan una función, así también tenemos la capacidad de asignar una función y sentido a lo que percibimos (a las formas que percibimos), lo cual se logrará en virtud de su reconocimiento social (lo cual, sin embargo cabe aquí adelantar, no es tampoco una mera cuestión de convención social, pues el propio sustrato biológico cuenta bastante).

Por lo tanto, para entender la percepción de objetos como comprensión de una comunicación se hace necesaria la percepción de un orden que es creado, un orden que es instaurado (instituido), se hace necesario el tratar con una dificultad de entendimiento autogenerada; la comunicación que se produce mediante la percepción estética es pues una realidad que es instaurada, construida, por la sociedad: es una realidad social.

Lo siguiente que se tiene que aclarar es entonces: ¿cómo se construye y se obtiene esta realidad social específica de la comunicación mediante percepción estética?, ¿cómo se realiza el establecimiento de formas de comunicación por medio de la percepción estética?, ¿qué es lo que se comunica por este medio, cabría finalmente preguntar? Todas estas preguntas, que al contestarse resuelven el caso de la comunicación mediante la percepción estética en general,

²²⁷ Lo señala la teoría sociológica de N. Luhmann, aunque esto mismo así ha sido confirmado desde la teoría hermenéutica y la teoría neurobiológica, aquí analizadas.

resolverán también la pregunta por la comunicación específica que se establece por medio de la percepción estética de la arquitectura, de ahí la necesidad de esta tesis por haber abordado la teoría estética en su nivel conceptual.

En la conformación de la explicación requerida se concluye desde esta tesis como crucial, la distinción que presenta N. Luhmann en relación a la existencia de niveles de observación: el paso de una observación de 1er orden a una observación de 2º orden. Cabe aquí sin embargo recordar a qué se hace referencia con el concepto de observación, puesto que se ha venido hablando de percepción. De una manera sencilla se podría decir que la percepción nos lleva a la observación cuando la atención se concentra en algo y le distingue de lo demás; N. Luhmann ha señalado que toda observación introduce una distinción (en el espacio de lo no distinguido todavía, de lo no marcado todavía –“unmarked space”–) con la cual se designa algo como distinto de otra cosa.²²⁸ Entonces y relacionando esto más directamente al objeto de la tesis, se puede entender a la observación en el sentido mismo de una percepción estética: una percepción más atenta y concentrada en las cualidades de las formas que percibe, en lo que de distinto y propio ofrece con respecto de lo demás (de aquí la importancia en la distinción de niveles de observación). Cuál es la diferencia entre estos 2 niveles de observación o a qué se refieren, es lo que fundamentalmente habrá que explicar para entender su relevancia en relación al establecimiento de formas (de observación) para la comunicación. Lo primero que hay que ver es que existe un número ilimitado de posibles formas de observación, porque una forma de observación se da entre tantas otras posibles; el paso a una observación de 2º nivel se da cuando varios observadores seleccionan la misma distinción generándose en consecuencia una correspondencia: la observación de esta correspondencia es la que se refiere a una observación de 2º orden, una observación que observa observaciones (fuera entonces de la forma de observación primera, de la observación de 1er orden). Esta explicación en relación a la existencia de 2 niveles de observación sirve a la pregunta por la conformación de la comunicación mediante percepción estética porque, como las formas de observación pueden ser diversas y contingentes, es precisamente la correspondencia en las formas de observar algo lo que legitima una forma específica de observación, lo que le da mayor fuerza y estabilidad; luego, estas estabilizaciones (formas de 2º orden) son las que son utilizadas y procesadas por la sociedad para producir comunicación: recuérdese que la observación de 2º orden es una forma social.

Lo siguiente que se tiene que explicar es cómo se organiza la observación de 2º orden para establecer formas de observación en este nivel y así producir comunicación mediante percepción estética; aquí es donde se presenta como fundamental la noción de sistema. Como en cualquier otro tipo de comunicación, la comunicación mediante la percepción estética, su establecimiento de formas de observación sobre aquello que se percibe (correspondencias en las distinciones que se hacen, en el sentido que se otorga), se lleva a cabo mediante la organización de la secuencia de informaciones provistas por tales correspondencias en sistemas que tienden a conformarse como autónomos (los conceptos de autonomía y *autopoiesis* explican su conformación y funcionamiento). N. Luhmann ha explicado esto: “...por un lado se deben producir las identificaciones que hagan posible observar lo mismo en diferentes situaciones, para ello el sentido se debe condensar en “formas” de utilización múltiples; luego, por el otro lado, condensaciones de este tipo deben adecuarse a situaciones nuevas, y en la medida que se logra, se confirma la condensación: cuando esto sucede, el resultado entonces será susceptible de ser

²²⁸ “...es ley general de la observación que quien quiera observar *algo*, debe querer observarlo y distinguirlo de lo demás” (N. Luhmann).

utilizado, manejado, en el sistema mismo, que presupone por tanto un ‘conocimiento implícito’ (ahí su objetividad); cuando esto sucede, se da la comunicación.

En la conformación y funcionamiento del sistema se tiene pues la capacidad de conectar y reutilizar recursivamente observaciones (percepciones estéticas), operaciones de distinción, y así proveer una cierta organización para darles duración; esto es, formas de sentido y valoración resultantes, su establecimiento como formas para la comunicación: he aquí la obtención de un cierto grado de objetividad. Para el caso de la comunicación mediante percepción estética, se ha explicado que esto ha sido posible a través del surgimiento y conformación del sistema del arte, a partir del cual luego se han conformado sistemas más específicos como es el caso de la estética de la arquitectura, según se ha deducido en esta tesis.

Muy importante para aprovechar la noción de sistema aquí expuesta sería la conclusión de esta tesis en el sentido de que son estos sistemas especializados los que ponen luego a disposición de todo el sistema de la sociedad los resultados de la conformación de estos modos específicos de comunicación y así entonces lograr su absorción por parte de la sociedad en general (en diferentes grados y medidas); esto es algo que no se dice explícitamente en la teoría de N. Luhmann para el caso del sistema del arte, pero que se concluye desde esta tesis apoyándose en otra teoría desarrollada por el propio N. Luhmann en la cual expone el fenómeno de “interpenetración” que se da entre los sistemas²²⁹ (o bien entre niveles de sistemas). Esta consideración permitiría reconocer al sistema de la estética de la arquitectura no como el mero resultado de una forma de “institucionalización” impuesta arbitrariamente sobre miembros o seguidores (a la manera de la noción de “campo” empleada por P. Bourdieu), sino como el estado mismo de lo social (en el cual participamos todos) que posee por definición un grado de estructuración y sistematización y en el cual interactúan las diferentes asignaciones de sentido propuestas (subjetivas).

Los orígenes de un sistema de la estética de la arquitectura estarían en los propios orígenes del sistema del “arte”, cuyos orígenes a su vez estarían en los contextos habituales de vida en donde el arte se presentaba más bien como apoyo de otras funciones, como adorno, y no como un sistema específico y diferenciado de comunicación; cosa que fue posible hasta el surgimiento y conformación del sistema del “arte” como tal, que tendrá ya la específica función de integrar la percepción estética (individual) al contexto de la comunicación de la sociedad. Se ha explicado que el comienzo fue posible en las incipientes distinciones de la ornamentación: un tipo de observación en donde la mirada y las manos se entrenan en la percepción propiamente estética de las formas, un tipo de observación que se desarrolla posteriormente mediante distinciones más avisadas que deberán de ser probadas, con lo cual surge la necesidad de orientación recursiva, necesidad de estructura, “...como ocasión de conservar lo sorprendente como algo exitoso –lo mismo para ser repetido como para tomar distancia de él-”.

La relación de origen entre el sistema del arte y el sistema de la estética de la arquitectura, así planteado en esta tesis, se explica precisamente por el hecho de haber existido un momento de desprendimiento de la parte que corresponde a la estética de la arquitectura: se trata aquí sobre todo del momento en que se busca que la cualidad estética llegue a las masas sociales, momentos en que se desprenden diversos sistemas estéticos más especializados que buscan llevar la cualidad estética a aquellos objetos de uso y fines más propios de la vida en general: es el caso de la estética de la arquitectura cuya capacidad estética, además, nunca dejó de ser asociada a las finalidades específicas de uso ni a las de estabilidad constructiva (*utilitas, firmitas, venustas*).²³⁰

²²⁹ Luhmann, Niklas. *¿Cómo es posible el orden social?*, México: Ed. Herder, 2009.

²³⁰ Habría que reconocer que la implicación de la estética de la arquitectura en relación a un uso y a su construcción nunca ha dejado de ser así, ni siquiera en las etapas en las que se le consideraba a la

Esto ha sido así porque, cabe hacerse mención, es en la forma perceptible de la arquitectura misma, aún en el nivel más básico que se pueda suponer, en donde se materializan y a través de la cual se da respuesta precisamente a las finalidades propias de la arquitectura como son la utilidad y la firmeza: la función y la firmeza quedan resueltas en una “forma” arquitectónica, perceptible, distinguible, “diferenciada” perceptualmente; que ello pueda además llegar a un nivel de *estesis* es un paso subsecuente que detona precisamente el origen y producción de una comunicación especial por su medio: una percepción no habitual, un prendamiento perceptual sobre sus formas y el significado o agrado que suscitan.²³¹

Así entonces, es posible concluir que el sistema de la estética de la arquitectura es un sistema de comunicación que se da mediante la percepción de sus formas (formas visuales mayormente, aunque también formas sonoras, táctiles y olfativas) y que se ha venido conformando como producto de su propia evolución, por tanto, que ha ido adquiriendo cada vez mayor capacidad en la generación de formas perceptibles estéticamente y en el establecimiento de formas específicas en la asignación de sentido que le acompañan y con las cuales se genera precisamente la comunicación propia de su estética.

Lo que sucede a partir del surgimiento y existencia de un sistema especializado (autónomo) es que se desatan umbrales de evolución que catapultan el sistema hacia niveles de mayor complejidad; la variación y la aceleración son aspectos que se han explicado desde la teoría de la evolución: a mayor evolución, mayor complejidad, mayor sensibilidad también, mayor capacidad de ser estimulado por parte de las condiciones del entorno del sistema, mayores posibilidades pues de comunicación²³²; aunque también, se ha reconocido, mayores dificultades para observar y entender lo que se le presenta a la percepción estética y lo que se quiere comunicar por su medio: he aquí un problema característico de toda la estética contemporánea. Sin embargo, se ha también explicado que es en la autonomía del sistema (de la estética de la arquitectura en el caso presente) donde se cuenta con el medio para procesar y establecer las formas que resulten convincientes: son las operaciones del sistema las que determinan y ponen de manifiesto un orden que es causal, consecuencia de su propia evolución. Cabe comprobar que al observar el estado que presenta actualmente la estética de la arquitectura, esto es precisamente lo que se presenta: el aumento en la capacidad de generación de sus formas perceptibles y la comunicación a que da lugar.²³³

Finalmente cabría tratar de precisar cuál sería la observación de 2º orden para el caso de la estética de la arquitectura. Si la observación de 2º orden es aquella que observa las observaciones dadas y las relaciona para encontrar correspondencias, para observarlas; entonces, primordialmente éste sería el papel de la teoría y la crítica que analizan las observaciones dadas en el caso de la estética de la arquitectura; aunque también y según se ha tratado de mostrar en esta

arquitectura dentro del específico sistema de las “bellas artes”, puesto que se le aceptaba como la única arte “no libre de finalidad”.

²³¹ Cabe hacer mención también, que el desarrollo que se sigue en el sistema del “arte” como tal, es en una dirección en donde la comunicación mediante la percepción estética se minimiza al máximo en aras de una mayor conceptualidad (arte contemporáneo), lo cual no sucede igual en aquellas disciplinas en donde se ve involucrado el “uso”.

²³² Tal vez en este sentido se pueda explicar por qué se nos presenta como más estéticas aquellas manifestaciones más evolucionadas.

²³³ Josep M. Montaner señala que “...una de las cuestiones que toma mayor protagonismo en la arquitectura a partir de los años cuarenta es el de la búsqueda de una mayor expresividad”. (Montaner, Josep María. *La modernidad superada. Arquitectura y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997).

tesis –he aquí lo importante–, cabría considerar que la observación de 2º orden se puede presentar en cualquier observador de la arquitectura cuando su observación primera (la suya propia) la relaciona con otras de otros observadores sobre la misma forma (sobre la misma obra de arquitectura), para observar correspondencias y así entonces confirmar o incrementar la observación propia, dando por resultado una observación de 2º orden. En un sentido todavía más amplio, se podría pensar que todo observador de la arquitectura es un observador de 2º orden puesto que su propia observación (ante una obra en particular) no esta desvinculada de otras observaciones previas (dadas ante otras y diferentes obras de arquitectura), que se han dado en la sociedad y que se conocen por el contacto que se haya guardado con ella, puesto que de hecho, es a partir de observaciones anteriores que se lleva a cabo una nueva observación ante una nueva forma: en el encuentro con la estética de una obra de arquitectura, nunca es esa su primera vez.²³⁴

Desde la teoría hermenéutica se ha profundizado en la vinculación que existe entre las formas que se perciben y las formas de sentido que se le acompañan (valoraciones, significados), puesto que ello es lo que se comunica por medio de la estética de la arquitectura, según se ha mostrado: se trata de la significatividad propia de la percepción. Sobre este respecto sería importante para estas conclusiones resaltar la explicación que ofrece H. G. Gadamer en relación a que la forma que se percibe (de la obra de arquitectura) no es una mera portadora de sentido, como si se tratase de un sustituto, sino que el sentido se detenta en la propia “conformación” de la obra (en sus propias formas perceptibles). Gadamer apoya su explicación en la concepción griega de lo simbólico que tenía el sentido de *tessera hospitalis*,²³⁵ para hacer ver que la presencia física de la obra (“fragmento”), única, es la que detenta el significado, de ahí su insustituibilidad: por ello es que “lo representado está ello mismo ahí”. Con esto se explica el que la obra de arquitectura no sea una mera portadora de sentido, algo así como una carta o una crónica de periódico las cuales se dejan de lado una vez que se ha comprendido la noticia, una vez que se ha alcanzado el sentido que transmiten: los portadores de sentido pueden sustituirse, la obra de arquitectura (el “fragmento”) no, tiene que estar *ahí* presente para transmitir su sentido. Por el contrario del postulado de Hegel en relación a que el arte es la apariencia sensible de la idea (del concepto), Gadamer aclara que esto no es así, puesto que de serlo “...se podría acceder a una satisfacción semántica estable, y podríamos comprender de una vez por todas la totalidad de su sentido”. Gadamer ha señalado que se le debe a Heidegger el haberse sustraído al concepto idealista de sentido y percibir la verdad que nos habla desde el arte: la obra de arte, más que un objeto transmisor de una idea, es un acontecimiento que exhibe un mundo propio; pero en un doble movimiento en el que lo exhibe y a la vez lo oculta: ocultamiento como rasgo fundamental de la finitud del ser humano, tal es la resistencia de la obra de arte frente a la pretensión de una pura integración de sentido.

²³⁴ Sobre esto, la teoría hermenéutica ha sido muy clara.

²³⁵ Un anfitrión rompía una tablilla en dos conservando una mitad y regalándole al huésped la otra mitad, para que al pasar de los años, si un descendiente regresaba, se pudieran reconocer mutuamente juntando los 2 pedazos, los 2 fragmentos.

La estética de la arquitectura se procesa por medio del lenguaje verbal.

Lo que se sigue ahora es saber de manera más específica cómo o por qué medio se procesan las percepciones estéticas y la asignación de sentido que conllevan (observaciones estéticas) al interior del sistema social que se especializa en su manejo y organización (la parte de la sociedad que presta atención a ello).

Desde la teoría hermenéutica aquí analizada se ha explicado que toda comprensión se realiza por medio del lenguaje propio de lo humano, que es el lenguaje verbal: así también, la comprensión que se realiza mediante la percepción estética, según se concluye desde esta tesis. H. G. Gadamer ha dejado en claro que el lenguaje no es un suplemento de la comprensión sino que lleva a la comprensión a identificarse expresamente: “es la concreción de sentido que se comprende”, es la concreción de esa búsqueda por exteriorizar lo que hay en nuestro interior.

La comprensión y el lenguaje como rasgo fundamental de la facticidad humana se distinguen precisamente por su capacidad de buscar expresiones para todo, tal ha sido la formulación que hace Gadamer con respecto de la “universalidad del lenguaje” la cual va al paso con la universalidad de la razón (*Verdad y Método*): la dimensión del lenguaje es universal y constituye el universo en el que se realiza todo entender y toda la existencia humana; por lo tanto, se concluye aquí, así también la comprensión que se da mediante la percepción estética de algo. Cabe señalar que esto es así aún y cuando se ha definido que en la comunicación que se da por medio de la percepción estética de lo que se trata no es propiamente de la comunicación verbal que se suscita en ocasión a ella: pero el lenguaje verbal se presenta como la única herramienta posible para exteriorizar, luego, eso que se percibe estéticamente. Y esto también es así aún y cuando desde la teoría hermenéutica se ha aclarado suficientemente que en la asignación de sentido, el uso de la palabra y el concepto no pueden agotar del todo lo que se obtiene ante aquello que se quiere comprender, más aún en el caso de la percepción estética en donde nunca se puede agotar del todo la profundidad y riqueza del contenido que se presenta en la cualidad estética de una obra (su clase de verdad).²³⁶ Es debido a esto que J. Grondin ha profundizado en el hecho de que el carácter esencialmente lingüístico de la comprensión humana no se manifiesta tanto en nuestros enunciados cuanto en la búsqueda de un lenguaje “para lo que se tiene en el alma y se quiere exteriorizar”, de manera tal que la comprensión se constituye por tanto en un incesante proceso de “integración en la palabra” y de búsqueda por exteriorizar eso que hay en nuestro interior. Desde esta tesis se recalca pues en manera conclusiva, la mostración del “nexo incancelable” que existe entre el “lenguaje sin palabras” de la comunicación mediante percepción estética “...y el lenguaje de palabras de nuestra propia experiencia de hablar comunicativo”: tal es el impulso comunicativo que se exige en la comprensión que se realiza por medio de la percepción estética.

La conclusión que aquí se presenta permite afirmar en relación a los fines específicos de la tesis, que el estudio y manejo de la estética de la arquitectura se realiza necesariamente por el medio del lenguaje verbal, en palabras y conceptos que permitan expresar lo percibido y comprendido, esto es: adjetivos, descripciones, comparaciones, etc. Es como una necesaria traducción que se requiere para exteriorizar lo que se percibe de la estética de la arquitectura y así poder darlo a conocer. Por ejemplo, puede ser una valoración de la estética de una obra de arquitectura: bella, atractiva, fascinante; o bien, una asignación de sentido a su estética: elegante, dinámica, jovial,

²³⁶ Esta tesis ha profundizado sobre la explicación que ofrece la teoría hermenéutica en relación a la clase de verdad a que se obtiene del encuentro con el arte: una verdad finita (la obra de arte es un acontecimiento que exhibe un mundo propio; pero en un doble movimiento en el que lo exhibe y a la vez lo oculta, ocultamiento que es rasgo fundamental de la finitud del ser humano).

formal, casual, monumental, sobria, sencilla, opulenta, rústica, exuberante, íntima, serena, libre, etc.²³⁷

La necesidad de acudir al lenguaje verbal vale también para cuando se trata de explicar en qué radica precisamente la percepción estética que se obtiene de una determinada obra de arquitectura: los razonamientos, argumentos o constataciones que darían prueba de ello. Si se dice que una determinada obra de arquitectura es bella, debe tratar (de hecho, se hace) de explicarse porqué o en base a qué se le asigna tal valor de belleza; o bien, si se reconoce que hay en ella algún significado específico, debe también tratar de argumentarse en qué radica tal o cual significado. Por ejemplo, la elegancia de una casa, se debe tratar de señalar porqué o en qué radica lo elegante de esa casa, lo cual puede ser debido a diversas cosas, pero ello es precisamente lo que se debe tratar de decir: por ejemplo, que se deba a una particular disposición de sus elementos, o a las proporciones de sus formas o espacios, o a sus materiales, o a la iluminación, o a los colores, etc.

Sobre esta importante conclusión vale la pena referir el caso de los sistemas de percepción relacionados con el sentido del gusto, ya que en ellos se ha ido implementado toda una terminología verbal para expresar y valorar lo percibido, lo degustado en ese caso. Véanse por ejemplo las expresiones y términos sobre las cualidades del vino: vino fino, floral, intenso, armónico, afrutado (con calidad en los aromas), con carácter, raza, tipicidad (variedad), franco, etc. En este tipo de percepciones gustativas también es reconocida la necesidad de utilizar “ciertas palabras para definir la estructura, el esqueleto de los vinos, los sabores y olores e incluso la musculatura y piel de los vinos: (...) hay ocasiones en que la palabra justa desvela (...) la sensación”.²³⁸

En la búsqueda de comprensión que se da por el medio de la percepción estética y en el uso del lenguaje verbal que conlleva dicha comprensión, se hace pues evidente la necesidad de estar imbuidos precisamente en los amplios recursos semánticos del propio lenguaje verbal en general; aunque también habría que ver que un sistema social especializado (autónomo) como el de la estética de la arquitectura, selecciona y genera su propio y más específico lenguaje verbal con el cual procesar las percepciones estéticas que se dan en su específico campo. Es por ello que el profesionalista de la arquitectura debe asumir su mayor responsabilidad en conocer y encontrar las palabras y términos adecuados con las cuales expresar de la mejor manera posible la percepción y el sentido que se produce en la experiencia de habitar y percibir, estéticamente, una obra de arquitectura.

²³⁷ Ver Epílogo de esta tesis, en donde se ilustra y ejemplifica en algo, el procesamiento mediante el lenguaje verbal que aquí se ha señalado.

²³⁸ Muños Ramos, Juan. *Cata de vinos*. Barcelona: Scyla Editores, 2006. p.112.; Peynaud, Emile y Blouin, Jacques. *Descubrir el gusto del vino*. Madrid: Mundi-Prensa, 2001. Pp.147-148.

El aprendizaje de la estética de la arquitectura.

Tanto desde la teoría estética sociológica (de sistemas) como desde la teoría estética hermenéutica aquí analizadas se ha evidenciado la necesidad de un proceso de aprendizaje para poder comprender la comunicación social que se genera por medio de la percepción estética de la arquitectura (una realidad social que es construida): este aprendizaje se obtiene en la medida en que se es participe del sistema social (cultura) que se especializa en la comprensión y manejo de esta clase de percepciones y la comunicación a que da origen: la estética de la arquitectura entendida como sistema social. Aunque esta labor de aprendizaje a través de la inmersión en el sistema social de la estética de la arquitectura es primordial en el caso del profesionista de la arquitectura, en esta tesis se ha hecho énfasis en que toda la sociedad, al habitar y estar en contacto con la arquitectura, es participe, en alguna medida, de la comunicación social (cultural) que se genera como parte de una dinámica propia de la sociedad.

El proceso de inmersión en el sistema de la estética de la arquitectura se da en cuanto se entra en contacto (perceptible) con ella y en cuanto luego también se entra en contacto con la manera en cómo la sociedad procesa las percepciones dadas: lo cual aumenta lógicamente, y esto es lo importante de señalar, en la medida en que se tenga mayor experiencia de la arquitectura, mayor conocimiento de las posibilidades de expresión de las formas perceptibles de la arquitectura (espacio, forma, proporción, luz, color, textura, etc.) y la percepción estética que suscitan. Cabe aquí aclarar que la noción de un sistema de la estética de la arquitectura comprendería, en una descripción más detallada y precisa, el hecho de que el sistema esta conformado a su vez de diversos y más específicos grupos socio-culturales: especie de sub-sistemas dentro del gran sistema de la estética de la arquitectura. Esta explicación permite precisar que cabe una inmersión y participación más precisa en el sub-sistema sociocultural al que se pertenece o en cual uno se desenvuelve, de manera tal que se pueda así desarrollar un aprendizaje también más especializado y pretender en consecuencia, una mayor eficiencia (asertividad) en la propuesta y manejo de la comunicación social que se hace posible por medio de la estética de la arquitectura. La teoría desarrollada por el pensamiento sistémico confirma el carácter de complejidad que caracteriza a los sistemas tanto naturales como los humanos, en los cuales se puede ver cómo es que las denominadas partes del sistema son a su vez como sistemas menores que entran en funcionamiento al estar en contacto con las demás partes o componentes del sistema, de tal forma que se puede entender el que las diferentes culturas locales o regionales sean consideradas como subsistemas del gran sistema de la estética de la arquitectura.

Respecto de la conformación de la subjetividad (sistema de conciencia), se ha hecho también evidente la necesidad de un proceso de aprendizaje; primeramente porque la subjetividad de la persona esta conformada de un sustrato social que es común pero que se va adquiriendo en un proceso de aprendizaje que se da por la única combinación de diversas experiencias y acervo cultural en cada individuo; pero también porque la propia capacidad neurobiológica del cerebro requiere de un proceso de aprendizaje para entender lo que percibe, el cual incluso permite desarrollar a su vez las propias capacidades fisiológicas del cerebro. Ello es así porque la función del cerebro es la de adquirir conocimiento y éste lo obtiene interesándose sólo por las “propiedades constantes, permanentes y características”, por aquellos rasgos que le permiten identificar y categorizar los objetos; lo cual se debe a que la información que llega del mundo externo no es constante: a ello se debe que el cerebro requiera de exponerse al mayor número posible de visiones de su tema, lo cual es un proceso de aprendizaje en la percepción y construcción de la forma, como material de base en la comprensión y valoración que se maneja en la percepción estética y la comunicación a que da origen.

Apunte adicional.

Aunque no ha sido propósito de la tesis, cabría no dejar de señalar que la estética de la arquitectura no es una mera cuestión de lujo, algo superfluo, como en ocasiones se le suele considerar. Es cierto que la arquitectura se ha visto envuelta en una inercia en la que el manejo de su estética ha desplazado a finalidades más sustanciales, como lo es la propia habitabilidad, pero ello no quiere decir que la percepción estética de la arquitectura sea una mera añadidura puesto que la misma habitabilidad abarca por definición todo lo que es propiamente humano y en ello está también la capacidad del hombre para apreciar estéticamente las cosas que se le presentan; lo cual no implica necesariamente la onerosidad de los recursos, cuanto una sensibilidad y trabajo específico por lo que la percepción de las formas de la arquitectura, aún las más modestas, puede ofrecer; aunque es cierto que en lo relacionado con la percepción estética, como en todo lo humano, se puede caer en el exceso y el dispendio.

El arquitecto egipcio Hassan Fathy ha pugnado por que la estética de la arquitectura no sea el privilegio de una clase particular: “a los pobres no se les brinda el beneficio de la estética. Erróneamente la gente asocia la pobreza con la fealdad, lo cual es una equivocación. Entre menos costoso sea un proyecto para los pobres, exigirá de la estética un mayor cuidado y atención. (...) La bella arquitectura es un acto de civilidad hacia las personas que entran en un edificio. Es una reverencia que se les hace en cada esquina, como en un minuet... Cada edificio feo y sin emoción, es un insulto al hombre que pasa frente a él. Cada edificio debería ser embellecido y sumado a su cultura”.²³⁹ Luis Fernández-Galiano ha reconocido en los ejemplos presentados en el congreso organizado por la Fundación Arquitectura y Sociedad bajo el lema “Más por menos”, que también es posible una “estética de lo necesario” en situaciones de escasos recursos e imperiosa necesidad, en donde, con todo, “estas arquitecturas de la necesidad son también arquitecturas del deseo, por más que ese deseo se oriente a la exacta dignidad de lo cotidiano en lugar de a las extravagantes ofertas de lo excepcional”.²⁴⁰

Finalmente y en relación a aquella estética de la arquitectura que, incluso, no es generada desde la profesión de la arquitectura (aquella que no es generada por los más imbuidos en el sistema de la estética de la arquitectura), la llamada arquitectura popular que es producida precisamente desde las condiciones más modestas y más ajenas a los avances desarrollados en la totalidad del sistema de la estética de la arquitectura, habría que no dejar de señalar que ésta arquitectura también forma parte del sistema de la estética de la arquitectura, pues como ya se ha venido señalando, todos los miembros de la sociedad humana estamos implicados en mayor o, en este caso, en menor medida, en la propia conformación de los subsistemas y luego, por extensión, en la totalidad del sistema social de que se trate: en este caso, la estética de la arquitectura.

La arquitectura de los pueblos sin arquitectos, comúnmente llamada popular, es una arquitectura en donde no siempre predomina la atención por su cualidad estética sino que ésta atención solamente acompaña a aquellos fines más imperiosos de la utilidad y la solidez; sin embargo, aún en estos casos, la estética de la arquitectura está presente en forma similar a aquellos “*preadaptative advance*” que desde la teoría del surgimiento y evolución de los sistemas sociales se

²³⁹ Fathy, Hassan. Citado por HRH The Prince of Wales, *A visión of Britain, a personal view of architecture*. “Prólogo”. Doubleday, Toronto, 1989 (selección de textos y traducción de R. Vargas Salguero). Ver también: Steele, James. *An architecture for people: the complete works of Hassan Fathy*. London: Thames and Hudson, 1997.

²⁴⁰ Fernández-Galiano, Luis. “Mas por menos”. Editorial de la Revista *Arquitectura Viva*, No. 133, Madrid. 2010.

hecho mención (N. Luhmann). Así como el sistema de la estética de la arquitectura ha evolucionado a partir de estos “*preadaptative advance*” (siguiendo los propios orígenes del sistema del arte), el sistema de la estética de la arquitectura en su actual estado de evolución sigue recogiendo y poniendo atención a las posibilidades estéticas (de agrado y de comunicación) generadas desde estas arquitectura populares: toda la arquitectura, aún la más modesta y de incipiente nivel estético, puede ser un aporte que la totalidad del sistema de la estética de la arquitectura recoja y utilice para procesarla; existen ejemplos de arquitectura vernácula en donde su estética es valorada y ubicada ya en las estructuras del sistema de la estética de la arquitectura. En esto, cabría hacer la mención de la inercia que ha seguido el arte contemporáneo en su estado actual (que en alguna manera influye a la propia estética de la arquitectura) en el sentido de una apertura todavía mayor a lo exterior del sistema, de forma tal que se han ampliado al máximo sus límites como sistema para que las cosas más cotidianas sean vistas desde una perspectiva estética e incorporadas al sistema mismo.



Instituto Ahmed Baba, Mali.

DHK Architects.

(http://www.dhk.co.za/dhk02/dhk_Prj04_02_mali01.html)

Esta es una de las obras presentadas en el Congreso organizado por la Fundación Arquitectura y Sociedad bajo el lema "Más por menos".

La imagen se selecciona también porque muestra a una mujer que está poniendo especial atención (no habitual) sobre las formas perceptibles de la arquitectura: *estesis*.

Epílogo.

Con la estética de la arquitectura buscamos decir algo, expresar algo, incluso en la forma más bella posible: A veces se logra sólo en parte, a veces en mucho.



241

Esbeltez, elegancia, refinamiento.

²⁴¹ Oscar Niemeyer. Supremo Tribunal Federal. Brasília. 1958.



242

Sutileza. Libertad de movimiento.

²⁴² David Chipperfield. Edificio "Veles e vents", Copa America, Valencia, 2006.



243

Fuerza, monumentalidad, contundencia.

²⁴³ Teodoro González de León. Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM. Cd. México. 2008.



244

Monumentalidad, agreste

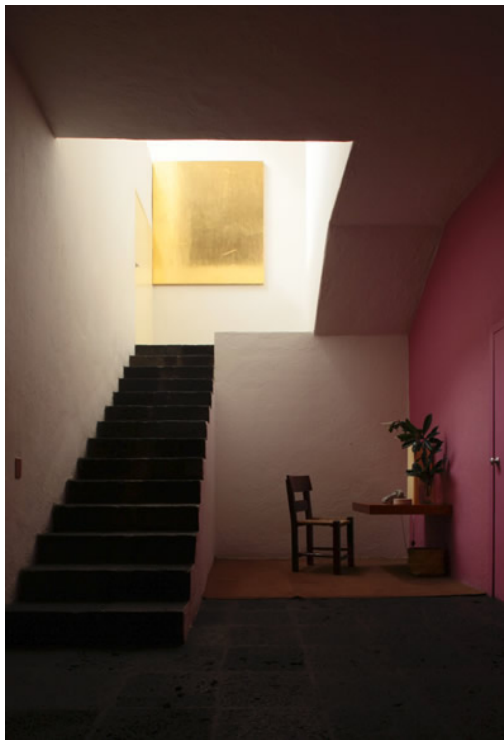
²⁴⁴ Ricardo Legorreta. Museo Laberinto de las ciencias y las artes. San Luis Potosí. 2008.



245

Vitalidad, pureza. Intimidad.

²⁴⁵ Álvaro Siza. Casa en Mallorca. 2007.



246

Intimidad. Sublimidad

²⁴⁶ Luis Barragán. Casa Habitación. México, 1948. (Patrimonio mundial, UNESCO, 2004).

Bibliografía.

- Beuchot, Mauricio. *Estética y hermenéutica analógica*, México: UNAM, Inédito.
- Biondi, Stefania. *Una visión hermenéutica de la teoría de la arquitectura en México*. Tesis de Doctorado. México: UNAM, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 2005, 4ª ed. (Original 1992).
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad*, Madrid: Ed. Tecnos, 2003
- Castro, Sixto J. *La estética y el conocimiento en la hermenéutica analógica*. México: Primero editores, 2006
- Danto, Arthur G. *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte*. Barcelona: Paidós, 2005. (Original 2003).
- Dutt, Carsten. *En conversación con Hans-Georg Gadamer: Heremeneutica, Estética, Filosofía práctica*. Madrid: Ed. Tecnos.1998. (Original 1993).
- Eco, Umberto. *Historia de la Belleza*. Impreso en China: Ed. Debolsillo, 2010. (Original 2004).
- Fernández-Galiano, Luis. "El mundo que viene", Editorial de la Revista: *AV Monografías*: No. 128, Madrid. 2007.
- Fernández-Galiano, Luis. "Más por menos". Editorial de la Revista *Arquitectura Viva*, No.133. Madrid. 2010
- Fronzoni, Risieri. *¿Qué son los valores?*, México: FCE, 2004, 18ª reimpresión. (1ª edición, 1958).
- Fuksas, Maximiliano. "Less aesthetics more ethics", en: *La Biennale di Venezia, 7th International Architecture Exhibition*. New York: Rizzoli, 2000.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Ed. Paidós, 1991. (Original en 1977).
- Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Ed. Tecnos, 3ª edición, 2006. (Original 1996).
- González Ochoa, César. *El significado del diseño y la construcción del entorno*. México: Designio, 2007.
- González Valerio, María Antonieta. *El arte develado: Consideraciones estéticas sobre la hermeneutica de Gadamer*. México: Herder, 2005.

- Grondin, Jean. *Introducción a la hermenéutica filosófica*, Barcelona: Herder, 2002. (Original 1991).
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Producción de presencia*. México: Ed. Universidad Iberoamericana. 2005
- Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la estética*, Introducción, Madrid: Ed. Mestas, 2003.
- HRH The Prince of Wales, *A visión of Britain, a personal view of architecture*. "Prólogo".
Doubleday, Toronto, 1989 (selección de textos y traducción de R. Vargas Salguero).
- Jimenez, Marc. *¿Qué es la estética?*, Barcelona: Ed. Idea Books, 1999
- Krieger, Peter. "Las exigentes preguntas de Hans Georg Gadamer (1900-2002)".
Revista: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Núm. 78. 2001
- Lipovetsky, G. *La felicidad paradójica: Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*.
Barcelona: Anagrama, 2007
- Lotman, Iuri M. *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*,
Madrid: Cátedra, 1996.
- Lotman, Iuri M. *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*,
Madrid: Cátedra, 1998.
- Lotman, Iuri M. *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*,
Madrid: Cátedra, 2000.
- Luhmann, Niklas. *El arte de la sociedad*, Ed. Herder/UIA, México, 2005.
- Luhmann, Niklas. *¿Cómo es posible el orden social?*, Ed. Herder/UIA, México, 2009.
- Mandoki, Katya. *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Ed. Siglo XXI-CONACULTA,
México, 2008, 2ª. ed.
- Maffesoli, Michel. *En el crisol de las apariencias*. México, Siglo XXI, 2007. (Original 1990).
- Masiero, Roberto. *Estética de la arquitectura*. Serie: La balsa de la Medusa, 136.
Colección: Léxico de Estética. Madrid: A. Machado Libros, 2003.
- Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso: ensayo sobre el triunfo de la estética*.
Mexico: FCE, 2007. (Original 2003).
- Montaner, Josep María. *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999

Montaner, Josep María. *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*.
Barcelona: Gustavo Gili, 1997

Peynaud, Emile y Blouin, Jacques. *Descubrir el gusto del vino*. Madrid: Mundi-Prensa, 2001

Ratzinger, Joseph. Benedicto XVI. *El elogio de la conciencia: La verdad interroga al corazón*.
Madrid: Ed. Palabra, 2010.

Ryle, Gilbert. *El concepto de lo mental*, Barcelona: Paidós, 2005. (Original en inglés, 1949)

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*. México: Ed. De bolsillo, 2007. (Original, 1992).

Sarquis, Jorge (Compilador). *Coloquio: Teoría de la Arquitectura y Teoría del Proyecto*.
Buenos Aires: Ed. Nobuko, 2003.

Searle, John R. *La construcción de la realidad social*. Barcelona: Ed. Paidós, 1997.

Searle, John R. *Mente, lenguaje y sociedad*. Madrid: Ed. Alianza, 2001. (Original 1998).

Vargas Maseda, Ramón. Tesis de doctorado en sociología. Inédito (*Falta ubicar Universidad*)

Vargas Salguero, Ramón. *Conceptos fundamentales de la práctica arquitectónica*,
México: IPN, 2001.

Vargas Salguero, Ramón. *La estética y la teoría de la arquitectura, dos disciplinas en busca de fundamentación*. En Anuario de Estudios de Arquitectura, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.

Xirau, Ramón y Sobrevilla, David. *Estética*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía. No. 25. Madrid: Ed. Trotta, 2003.

Zeki, Semir. *Visión interior: Una investigación sobre el arte y el cerebro*.
Colección: La balsa de la Medusa, 150. Ed. A. Machado Libros, Madrid, 2005