

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

DIVISIÓN DE HUMANIDADES

FILOSOFÍA



A propósito de la distinción entre la imagen y la imagen como Obra de arte

TESIS

Que para obtener el título de

Licenciado en Filosofía

PRESENTA

Carlos Alberto González López

DIRECTOR DE TESIS

Carlos David García Mancilla

Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México, 2024



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.

ÍNDICE

1. Introducción	3
2. Diversos tratamientos en torno al concepto “imaginación”	7
2.1 La imaginación en Aristóteles	7
2.2 El concepto de imaginación en Descartes.....	14
2.3 El concepto de imaginación en Kant	20
2.4 El concepto de imaginación en Husserl	27
2.5 Síntesis de las nociones de imaginación expuestas.....	35
3. Definiciones en torno a la Obra de arte	44
3.1 El concepto de arte en Schopenhauer	45
3.2 El concepto de arte en Hegel	53
3.3 El concepto de arte en Heidegger	63
3.4 El concepto de arte en Benjamin	72
3.5 Síntesis de las nociones de obra de arte ya examinadas	83
4. Encuentros y desencuentros en torno a la imagen y la obra de arte	93
4.1 Confrontación respecto a la imaginación.....	93
4.2 Confrontación respecto a la obra de arte.....	97
4.3 Concepto de imaginación.....	103
4.4 Concepto de obra de arte.....	109
4.5 Breve confrontación respecto a los conceptos antes acuñados	114
5. Conclusión	123
Bibliografía	130

1. Introducción

En el lenguaje cotidiano hay veces en las que suele decirse que tras cada hombre existe un mundo, pues la manera en la que cada uno interpreta e interpela aquello con lo que se relaciona pende de una serie de particularidades que afianzan con mayor o menor firmeza la interpretación respecto a cierto tipo de temáticas. En este sentido la cultura, la educación y los gustos más personales juegan un papel fundamental al poner en cuestión diversas nociones.

Una de las tantas temáticas que tiende a polarizar posturas es precisamente la relativa a la obra de arte, pues la multitud de opiniones que se engendran, así como la disparidad entre las mismas que, en ocasiones, dan la impresión de ser acertadas pese a su notoria contraposición, no hace posible establecer un punto de partida lo suficientemente concreto para dictaminar con total precisión que “esto” o “aquello” es una obra de arte. De ahí que en un sinfín de conversaciones se tome con ligereza los asuntos e implicaciones relativos a ésta, ya que cada uno puede auxiliarse de su percepción y gusto para decidir qué merece ser catalogado como arte y qué no.

En un intento por establecer regularidad y esclarecer frente a tan caótico escenario, no es de extrañar que surjan instituciones especializadas que pretendan acuñar un concepto que posibilite englobar el significado de “obra de arte”, fundamentándose en reflexiones lo bastante sólidas que logren otorgar dirección a este respecto. Sin embargo, el problema con mantener resguardo bajo una serie de normas preestablecidas por parte de dichas instituciones, es que podríamos obviar o, por el contrario, ensalzar obras que responden en uno u otro sentido al arte.

De este modo, al intentar seguir líneas de pensamiento preestablecidas, no estaríamos del todo exentos de juzgar algún trabajo como una obra de arte debido al cumplimiento estricto de ciertos parámetros. Además, el reconocimiento, la fama y la confianza que dichas instituciones han depositado en los artistas que han ganado su aprecio pueden llegar a jugar un papel fundamental, recurriendo así nosotros a cierta reputación, en lugar de entablar una conversación con la obra que se nos expone.

Sin embargo, tal manera de considerar esta cuestión nos remite al asunto inicial, porque si bien ha habido un empeño por clarificar el asunto, en una comparativa ni las propias instituciones exponen un pensamiento homogéneo, entrando en una disputa por ver quién expresa una postura más precisa con lo que consideran la esencia de la obra de arte. Es en este sentido que, por ejemplo, imágenes que tienen cierto tinte práctico (por lo regular de carácter político y pedagógico), al

pasar los años son consideradas como obras de arte, mientras que obras destinadas primordialmente a exponerse artísticamente pasan desapercibidas y son, en el peor de los casos, objeto de burla y desdén. ¿Qué nos dice esto? Si bien se pretende que la obra de arte tenga una finalidad en sí misma, objetos que antaño eran dispuestos con una finalidad más bien práctica, al cabo de un tiempo son considerados propiamente obras de arte. De igual manera, aunque en un periodo histórico se dejan claras ciertas tendencias en torno al hacer artístico, lo cual incurre en el desdén antes mentado, posteriormente la obra es “reivindicada” por medio de la consideración de perspectivas que toman una senda distinta a la de la tendencia dominante.

Vale la pena cuestionarnos lo siguiente: ¿cuántas veces no hemos pasado por alto una obra de arte al no casar con la idea que hemos forjado de ella?, ¿en qué sentido una obra de arte tiene valor artístico? y, sobre todo, ¿por qué llamamos obra de arte a cierto tipo de imágenes y a otras no? ¿A qué imágenes podemos, pues, llamar obra de arte y cuáles no?

Antes siquiera de intentar vislumbrar una respuesta a la pregunta capital de esta investigación, necesitamos apuntalar la visión en torno a la cual trataremos tanto la noción de “imagen” como la de “obra de arte”, con la intención de precisar cómo y en qué sentido una imagen puede ser comprendida como obra de arte. Al radicar nuestra intención primordial en entender la relación entre una imagen y el concepto obra de arte, nuestro primer paso consistirá en describir cómo es que se da en nosotros una imagen, así como los correspondientes matices que la propia imagen va adquiriendo a lo largo de su formación y posterior análisis. Para tal tarea nos hemos apoyado de la visión de cuatro autores: Aristóteles, Descartes, Kant y Husserl. El objetivo aquí consiste en describir sus respectivas nociones en torno a la imaginación, no sólo para diversificar la manera por la cual puede entenderse una imagen, sino también con la intención de contraponer sus visiones para dar cuenta de qué manera se podría corresponder y complementar una visión con otra.

Asimismo, llevar a cabo una investigación respecto a las implicaciones del concepto “obra de arte” es imprescindible. Pretendemos otorgarle el mismo tratamiento que a la cuestión de la imaginación, aunque para el caso de la obra de arte nos basaremos en la mirada de cuatro autores, a saber, Schopenhauer, Hegel, Heidegger y Walter Benjamin.

Bien podríamos optar por aludir únicamente a la postura de cuatro autores, pues al elegir entre tan diversos puntos de vista se nos podría acusar de cometer cierto

exceso al momento de abordar la temática. En efecto, ninguno de los autores mencionados carece de consideraciones y reflexiones que contribuyen en gran medida sobre cómo entender la temática de la obra de arte. Pero lo que a nosotros respecta, el abrir paso a estas interpretaciones se debe a que los análisis en torno a una u otra temática son más demorados y abarcan en uno u otro autor de cierto “bloque” temático.

Con esto no desmerecemos ninguno de los puntos de vista, sino que, por el contrario, en nuestra intención por mantener la temática en una generalidad, más que involucrar aspectos particulares de la obra de arte (como, por ejemplo, los concernientes a la cultura, el proceso histórico o los hitos que se han ido formado a partir del vínculo entre la perspectiva propiamente histórica y el pensamiento cultural o personal), hemos de dejar de lado ciertas consideraciones que devienen posteriormente a cómo se entiende en lo general tanto la obra como la imagen. Por tal motivo, evitaremos en cierta medida los estudios que tengan que ver con estos temas particulares, aunque eso no implica que se deba dejar de hacer cierta alusión a ellos para no desviarnos en demasía de nuestro objetivo.

A la par, a partir del estudio de tan diversos autores que se enfocan tanto en la temática de la obra como en la de la imagen. Por lo tanto, pretendemos establecer puntos de comunión que nos indiquen el porqué de tal discriminación, así como ofrecer una explicación suficiente para señalar en qué sentido una imagen podría ser considerada una obra de arte. Realizar esto último también tiene la intención de afianzar y afinar nuestra percepción en torno a la temática, ya que también apuntamos —o al menos así lo pretendemos— a entablar cierta conversación con los autores a los que hemos de recurrir.

Enlazar tan variados puntos de vista tiene como propósito no encasillarnos en una visión, pues consideramos imprudente intentar justificar únicamente a uno de los autores por sobre los demás, ya que recaeríamos en el problema inicial al otorgar preferencia a una visión que priorice con nuestra manera de pensar particular, ya sea por el aprecio a una u otra postura o por la rigidez con las que cada autor lleve a cabo su reflexión.

De este modo, en la primera parte de esta investigación desglosaremos la manera en la que opera en nosotros una imagen, de tal suerte que ofrecer una descripción general en torno al concepto de “imagen” de Aristóteles, Descartes, Kant y Husserl será lo primordial: cómo se va vinculando la imagen con su manera de

pensar nos dará la pauta para esclarecer ciertas coincidencias y divergencias al resumir los puntos centrales de sus respectivas reflexiones. Este encuentro también tiene como propósito hacer señalamientos puntuales en torno a las cualidades generales de la imaginación con respecto a cada una de las consideraciones que bien pueden resultar problemáticas a la hora de vincular propiamente a la imagen con la obra de arte, y que, de otorgarles cierta prioridad, podrían dar a entender que nos decantamos por la visión de un autor u otro.

En la segunda parte otorgaremos el mismo tratamiento en lo relativo a la obra de arte, con la diferencia que nuestro enfoque estará centrado en las perspectivas que al respecto ensayan Schopenhauer, Hegel, Heidegger y Walter Benjamin. La decisión de cambiar de enfoque responde a la necesidad por mantener la generalidad de la temática, pues a diferencia de los autores que pretendemos abordar en la cuestión de la imaginación, su perspectiva permite extraer con mayor nitidez características comunes respecto al concepto “obra de arte”. De igual modo, la no-inclusión de estos autores en la consideración de la primera parte se debe a que no abordan de manera tan directa la cuestión de la imaginación y la imagen (en un sentido primario) como sí lo hacen Aristóteles, Descartes, Kant y Husserl.

En lo tocante a la tercera parte, nos disponemos a establecer puntos de confrontación entre los autores de cada “bloque” para dejar más patentes las discrepancias que se pueden entrever entre cada una de sus posturas. Pero el asunto no quedará ahí, y es que para apuntalar una visión lo suficientemente precisa y a la vez flexible para rendir cuentas a nuestra pregunta capital requerimos de retomar toda la serie de elementos que nos brindan estas posturas. Asimismo, señalar con qué estamos de acuerdo y en desacuerdo implica cierta confrontación con la serie de visiones ya mentadas.

Con la idea aquí propuesta no pretendemos desmerecer ninguno de los esfuerzos de los pensadores; mucho menos intentar establecer preceptos respecto a cómo debe ser comprendida una obra de arte; mucho menos recurrir a “hombres de paja” para ensalzar nuestra visión en torno a la temática: únicamente nos hemos de empeñar en el propósito de esclarecer nuestra pregunta capital.

2. Diversos tratamientos en torno al concepto “imaginación”

En esta primera sección, abordaremos cuatro posturas en torno al concepto de imaginación, siendo los autores a destacar Aristóteles, Descartes, Kant y Husserl. La idea de abordar tales pensadores en concreto responde no sólo al tratamiento que le otorgan a la cuestión, pues es innegable la especificidad con que abordan la temática, sino también tener puntos de vista lo bastante amplios para nutrir la discusión en torno al significado e implicaciones de considerar de un modo u otro el concepto tanto de “imagen” como de “imaginación”.

Por tal motivo, nos hemos de limitar únicamente a describir y señalar los aspectos fundamentales de los conceptos ya señalados con la intención de que en la sección final podamos relacionar los elementos comunes de tales propuestas de pensamientos, así como señalar las diferencias que cada una de estas posturas tiene, ello con para detallar a qué se le denomina imagen y, más aún, vincular dicha acepción con el concepto “obra de arte”.

2.1 La imaginación en Aristóteles

Abordar la temática de la imaginación desde la perspectiva de Aristóteles implica entrar en consideraciones que lleva a cabo respecto al alma, pues al inmiscuirnos en el papel que juega la imaginación a partir de las distinciones bien claras que describe el propio Aristóteles, nos percatamos que la imaginación no es una cualidad que se deslinda —como podría llegar a suponerse— de las actividades de los entes que no son capaces de llevar a cabo un acto intelectual. De ahí que ofrecer un retrato adecuado del alma sea fundamental, no sólo por la evidente importancia que Aristóteles le otorga en sus diversas reflexiones, sino precisamente porque la imaginación coincide con las principales características del alma sensitiva, así como de la intelectual.

Aristóteles del alma señala que, aunque es principio motor de lo viviente y que, por ende, participa en la misma medida en todo ente animado, también la entiende como diversa al manifestar ciertas particularidades dependiendo del ente en el que se presente, pues la manera en la que obra el alma es distinta en cada caso. Sólo es posible vislumbrar estas particularidades a partir de una separación del alma y el cuerpo, separación que es posible gracias al acto intelectual (aunque este acto de separación no es, digamos, factual, pues no podemos asir al alma como si se tratase

del cuerpo, sino que en el acto ambos están ligados de manera íntima, de tal suerte que, al perecer el cuerpo, el alma se desvanece junto con él).

Para retratar adecuadamente la imaginación, Aristóteles nos exhorta a pensar ésta como propia de la modalidad del alma perteneciente a la sensación, porque si bien es posible que a la hora de llevar a cabo un acto meramente intelectual nos auxiliemos de las imágenes para diversificar lo pensado, a la mera intelección no le corresponde la aprehensión de sensaciones, sino más bien la capacidad para juzgar y sopesar. ¿Sin embargo, qué diferencias puntuales existen entre la modalidad del alma sensitiva, la cual permite imaginar, y la intelectual pese a que ambas presentan tal compenetración?

Aristóteles ofrece una pronta respuesta en su *Tratado sobre el alma*, esto al diferenciar los distintos seres vivos por la variedad de acciones que pueden llevar a cabo gracias a la modalidad del alma de la cual participan. Entendemos que el alma es aquello por lo cual un ente está propiamente vivo, sin embargo, pese a que todos los entes vivos participan del alma, ésta no manifiesta cualidades uniformes en tanto que la complejidad de acciones que los entes vivos pueden realizar deja ver variaciones en los entes en los que se presenta. En este sentido, no podríamos determinar que el alma sea algo exclusivo de los entes intelectivos, ya que si lo fuese entonces el predicamento residiría principalmente en resolver cómo el alma se vincula con los animales y las plantas. Por otro lado, si el alma manifestara las mismas cualidades en todos los seres vivos, el problema residiría en explicar la ausencia o presencia de ciertas características en unos entes u otros, ya sea la falta de sensibilidad en las plantas o la de intelección en los animales. Asimismo, desembocaríamos inevitablemente en el error si consideráramos que, por presentar un mayor grado de complejidad en las acciones, un ente “tiene mayor nivel” de alma que otro. Así, la prioridad para Aristóteles será la de ofrecer un retrato adecuado del alma, tomando en consideración las cuestiones ya descritas.

Para Aristóteles el alma es algo que tiene una triple correspondencia y en la medida en que un ser vivo pueda llevar a cabo acciones más o menos complejas, será indicativo de que participa ya de más o de menos modalidades del alma, siendo en este sentido las plantas los organismos con las funciones más básicas, seguidas por los entes sensitivos y, por último, los intelectivos. Aristóteles nos lo indica del siguiente modo: “En cuanto a las antedichas potencias del alma, en ciertos vivientes se dan todas —como decíamos— mientras que en otros se dan algunas y en algunos, en fin,

una sola”¹. De esto se desprende que el alma se entienda como vegetal, sensitiva e intelectual respectivamente.

El alma vegetal, al ser la modalidad más simple de las cuales puede llegar a participar un ente, dota de las capacidades físicas indispensables para que un organismo pueda ser considerado vivo: el crecimiento, la nutrición y la reproducción. Su particularidad reside en estar presente tanto en entes sensitivos como intelectivos, así como manifestarse individualmente: puesto que en todo ser vivo se presentan estas características fundamentales, esta modalidad del alma estará dada tanto en los animales como en los hombres (entes sensitivos e intelectivos respectivamente).

En tanto que las plantas ni sienten ni inteligen, simplemente se limitarán a llevar a cabo las acciones básicas ya mencionadas: “En las plantas se da solamente la facultad nutritiva [...]”². Añádasele que ni el alma sensitiva ni la intelectual pueden presentarse sin que también lo haga, a su vez, la vegetal.

En segundo término, debido al grado de complejidad en cuanto a las funciones que posibilita el alma, se hallan los entes con alma sensitiva. Éstos, además de crecer, nutrirse y reproducirse, pueden, como bien indica su modalidad del alma, tener sensaciones, apetitos con base en lo que sienten y, en función de ellos, movimiento (entendido como desplazamiento)³.

Aristóteles nos señala que los sentidos se encontrarán en potencia siempre que algo no les afecte, mientras que al momento en que sean estimulados pasarán a estar en acto. En efecto, los seres vivos dotados con sensibilidad tienen como cualidad poder ser afectados por las cosas con las que interactúan, ya que se da una sensación cuando algo que es distinto de nosotros (o de nuestros sentidos) nos interpela. Sin embargo, aquello que es distinto, una vez sentido, se vuelve semejante porque lo asimilamos. En otras palabras, el proceso por el cual captamos una sensación es parecido al que se lleva a cabo en la nutrición, ya que en ella se asimila la materia del nutriente para hacerla una con el cuerpo; mientras que en la segunda, antes de que la cosa tenga contacto por medio de cualquier órgano sensorial, es diferente de nosotros, pues no existe ninguna relación con ella, pero, al momento en que aquella cosa es percibida, los sentidos asimilan su figura, por ejemplo cuando un ruido impacta con nuestros oídos, dando origen a una sensación, en este caso sonora. De esta manera,

¹ Aristóteles, *Acerca del alma*, Ed. Gredos, Madrid, 2003, II,3, 414a25-30.

² Ídem.

³ Cfr. *Ibíd.*, II,3, 414b-415a10.

podemos comprender a la sensibilidad como la multiplicidad de sensaciones existentes: la sonora, la visual, la olfativa, la gustativa y la táctil.

Hay que resaltar que no es indispensable la presencia total de las sensaciones ya mentadas en un ente, pues, aunque existen organismos que no poseen los órganos necesarios para captar una sensación u otra, mientras un ente capte una sensación, entonces participa de la sensibilidad.

Gracias a la interacción entre las sensaciones provenientes de distintos órganos, podemos considerar dos tipos de figuras sensibles, a saber, las “propias” o las “comunes”⁴. Cuando Aristóteles habla de sensibles propios hace referencia a la capacidad que tiene un órgano sensorial para captar la figura que le es propia —valga la redundancia—, es decir, al oído le corresponde captar únicamente sonidos, porque cuando algo suena no lo percibimos sino gracias a éste. A su vez, los sensibles comunes refieren a todas aquellas sensaciones que se perciben gracias a la cooperación de distintos sentidos para captarlas, relacionando sensaciones sonoras como si fuesen táctiles u olfativas.

Mientras que lo que juzgamos a partir de los sensibles propios no puede estar errado, ya que cuando algo suena y captamos el sonido, la sensación corresponde plenamente con lo que se ha sentido, en tanto que no cabe duda que lo que se escucha no sea efectivamente aquello que se escucha (porque los sentidos en este caso son infalibles). En cambio, cuando se habla de los sensibles comunes, puesto que no hay un sentido exclusivo para determinar que tal o cual cosa percibida es así como la percibimos (porque éstos se dan únicamente a partir de la combinación de las sensaciones) somos más propensos a percibir de modo insuficiente la cosa que nos afecta, trayendo, por lo regular, el error al momento de su consideración debido a la carencia de un órgano específico que nos permita vislumbrar de modo preciso los sensibles comunes (aunque el error sólo es considerado por los entes intelectivos, ya que a partir de la modalidad del alma que les es más propia es que se discierne o juzga si la sensación es correcta o no), porque aunque hay múltiples sentidos, cada uno con su órgano sensorial y su sensación correspondiente, comparten una sensibilidad común, la cual, en ocasiones, “empalma” cualidades de tal o cual sensación con otra, originando en el conjunto de ese sensible común una suerte de confusión a la hora de captarlo.

⁴ Cfr. *Ibíd.*, II, 5, 418a5-II, 6, 418a25.

Aristóteles nos invita a pensar el ejemplo de la bilis, pues ésta, al tener como características ser amarga y amarilla (sensaciones que corresponden al gusto y vista respectivamente) podría generar en nosotros la creencia de que todas las cosas amargas son amarillas o todo lo amarillo es amargo, resaltando el error cuando una sensación no necesariamente va de la mano con la otra. Sin embargo, poder concebir sensibles comunes nos abre paso a la posibilidad para formar cierta presunción respecto a la caracterización de la sensación de una cosa con la que no hemos interactuado directamente, permitiéndonos formular una hipótesis que nos permitiría entrever cómo acercarnos a esa cosa en particular.

Continuando con la caracterización de la sensación, de ésta se desprenden tanto el apetito como el movimiento (como desplazamiento): cuando algo afecta a nuestros sentidos, evidentemente se produce una sensación, y ella ha de causar ya sea placer o dolor. Puesto que el apetito se caracteriza por la persecución de la sensación placentera o la huida de lo que displace, será inevitable que cualquier ente con alma sensitiva no tienda a desplazarse, ya que el acto de perseguir aquello que place no corresponde con la mera necesidad nutricional, ya que si fuese de esa manera, a cualquier ente sensitivo le bastaría con tener aquello que le nutra independientemente de si le causa algún placer (situación que implica cierta diferencia respecto del alma vegetativa, pues ya no importa sólo el acto de nutrición, sino con qué nutrirse).

En lo referente al alma intelectual, es gracias a ella que podemos tomar decisiones a partir del juicio, principalmente en función de lo agradable o desagradable que se nos muestra por medio de los sentidos, además de ser la modalidad del alma que hace posible pensar y conocer a partir de la intelección. Aristóteles lo ilustra del siguiente modo: “Por lo que se refiere a aquella parte del alma con que el alma conoce y piensa [...] ha de examinarse cuál es su característica diferencial y cómo se lleva a cabo la actividad de inteligir”⁵.

El intelecto, al estar siempre en acto, es capaz de recibir y asimilar las formas distintas a él, pero que una vez asimiladas se tornan en algo semejante. Tal proceso se asemeja al de la absorción de nutrientes y la representación de sensaciones, sólo que, en este caso, en la aprehensión de formas se deja de lado casi por completo la materia de lo aprehendido. Por ejemplo, en la sensación de un ruido se aprehende la figura sonora, mientras que en el alma intelectual se aprehende la forma misma del sonido.

⁵ *Ibíd.*, III, 4, 429a10.

Así, el acto intelectual implica la asimilación de las formas que se dan en la sensibilidad, sin embargo, la forma ya no tiene que ver directamente con la materia que le es propia a la cosa.

Además, el intelecto, pese a ser una modalidad del alma que no está mezclada tan estrechamente con la materia (pues al obrar de manera no sensible, carece de propiedades materiales, ya que de poseerlas no podría asimilar las formas dadas por los sentidos), sí requiere de una importante compenetración con las sensaciones que se nos van mostrando, porque además de asimilar la forma que subyace a la figura, otra de sus actividades consiste en juzgar aquello que comprende de lo percibido, acción que evidentemente no se puede llevar a cabo si previamente no se ha tenido percepción alguna.

De ahí que Aristóteles se vea en la necesidad de aclarar la diferencia entre lo que se percibe y lo que se entiende, dado que en múltiples ocasiones se ha formulado que estas facultades de distintas modalidades de lo anímico corresponden a un mismo acto, es decir, pensar y sentir son análogos⁶ precisamente porque el juicio se lleva a cabo en un primer momento sobre lo percibido.

Los sentidos no son capaces de percibir algo si la cosa no está afectándolos de manera constante, mientras que lo que se entiende no sólo perdura dependiendo con qué firmeza haya sido entendida la forma, sino que debido a tal vivacidad es posible notar detalles que con los sentidos no podríamos. Cabe señalar que la sensibilidad, al separar la figura del cuerpo posibilita al intelecto aprehender la forma. Sin embargo, el error al juzgar reside precisamente al momento de entender los sensibles comunes, pues puede que la forma aprehendida de los sensibles comunes no esté “completa”, como sí lo estarían las formas que asimilamos de los sensibles propios.

Además de lo anterior, el entendimiento tiene una doble cualidad: ser paciente y agente. Por una parte, el entendimiento es capaz de recibir la figura de aquello que percibe a través de las imágenes, a la par que realizar la acción de separación tanto de la forma como de la figura, quedándose así con la primera, la cual manifiesta las características esenciales de la cosa percibida.

⁶ En efecto, puesto que las imágenes son similares a las sensaciones es posible llegar a confundir unas con las otras, y en la medida en que el pensar y el juzgar se llevan a cabo a partir de lo visto en las diversas imágenes que nos presentan los sentidos, se entiende que lo pensado se subordina a las sensaciones, dando origen a la creencia de que pensar es algo corporal. De ahí va a partir Aristóteles para diferenciar la percepción del intelecto.

Antes de proseguir es necesario recalcar las cualidades del tema que nos ocupa en esta ocasión: la imaginación, porque resulta una parte fundamental al momento de considerar las funciones que puede llevar a cabo el intelecto. Aristóteles de la imaginación señala que “es usual definir al alma a partir de dos notas diferenciales: el movimiento local y el acto de percibir o pensar”⁷. A partir de éstas se muestra una cierta afinidad para poder pensar en lo que se presenta por medio de la sensibilidad, gracias a lo cual podemos discernir. Sin embargo, esto no implica de ningún modo que pensar y percibir tengan que ser equivalentes, principalmente porque los animales, que también poseen sensibilidad, no necesariamente tienen la capacidad para juzgar.

A pesar de que la imaginación se presenta en animales carentes de intelección, la imagen misma es indispensable para el acto intelectual, pues sin ella propiamente no puede darse intelección o juicio, ya que las imágenes, aunque parten de la percepción, no quedan ancladas a la sensibilidad. Según Aristóteles, una imagen no puede darse sin que algo hubiera sido percibido ya que las imágenes son propiciadas por algo sensible y, en la medida en que la forma subyace a la figura, el entendimiento y la intelección pueden penetrar en ellas. Por ello, gracias al intelecto somos capaces de emitir un juicio a través de lo que muestran las imágenes.

Aunque el trabajo de enjuiciar requiere de un acto del intelecto (posicionamiento que evidentemente no es una cualidad sensible), a partir de lo figurado en la imaginación podemos representarnos una situación o posibilidad de la cual sí podemos elaborar un juicio, por ejemplo, la toma de una decisión en función de las conjeturas que nos hagamos a partir de una situación que aún no se da. De ahí que Aristóteles defina que la imaginación es el origen de una imagen en nosotros, por medio de la cual podemos discernir entre el error o la verdad a partir de un juicio. Pero el juicio propiamente formulado no depende de aquella imagen en función de la cual juzgamos, sino más bien de aquello que pensamos acerca de la imagen formulada, ya que también existe la posibilidad de que se nos muestre la imagen y no realicemos juicio alguno de ella.

La imaginación no puede ser parte del intelecto debido a que ésta necesita que una cosa afecte a los sentidos para lograr pasar de la potencia al acto, mientras que un pensamiento no necesita de esta afección para hacerse presente. Las imágenes

⁷ *Ibíd.*, III, 2-3, 427a15.

comunes en su mayoría son falsas, mientras que las imágenes simples son siempre verdaderas, porque cuando percibimos con claridad decimos “veo eso” o “huelo aquello”, mientras que al momento de mentar una imagen compuesta le corresponde un halo de incertidumbre, pues con ellas viene ligada cierta inexactitud respecto de lo percibido, mientras que al intelecto le corresponde tomar postura para hallarse siempre en la verdad y decidir a partir de éste qué podemos retomar y qué no en función del contexto. Asimismo, la imaginación no corresponde plenamente con la opinión (a pesar de que esta también puede ser cierta o falsa), ya que para tener una opinión es necesario estar convencido y esto implica haber sido persuadido por medio del discurso, que lleva implícito el acto de juzgar.

Por todo lo dicho, se deduce que el sentir y el pensar no son parte de un mismo acto, aunque el alma intelectual se auxilia de la imaginación al utilizar imágenes para formular discursos (haciendo una analogía con la sensación en cuanto al placer y el dolor) y afirma o niega (de lo imaginado) que es bueno o malo, verdadero o falso. La facultad intelectual entiende —valga la redundancia— las formas de las imágenes, delimita todo aquello que le pueda representar error y delibera en función de lo imaginado, representándose como si estuviera efectivamente presente.

Por último, Aristóteles señala el papel de la imaginación en relación con la fantasía. Él no lleva a cabo un análisis exhaustivo en relación con estos dos conceptos al ser considerados homólogos, pues el término “imaginación” proviene de la palabra *phantasia*, y ésta tiene su raíz en *pháos*, cuyo significado es “luz”⁸. En este sentido la imaginación o, mejor dicho, las imágenes, son las luces por las cuales es posible que el ente sensitivo pueda ver (o en este contexto, relacionarse con su entorno a partir de las sensaciones). Dicho de una manera más puntual, la imaginación es concebida como la facultad por la cual los entes sensitivos e intelectivos son capaces de figurarse aquello con lo que interactúan en el medio material gracias a sus sentidos.

2.2 El concepto de imaginación en Descartes

Remitámonos ahora a la perspectiva planteada por Descartes en *Discurso del método*, las *Meditaciones metafísicas* y *Las reglas para la dirección del espíritu*.⁹ Aunque en los textos señalados existen distintas maneras por las cuales abordar una temática común, cada uno de ellos apunta a una cualidad fundamental respecto a la

⁸ Cfr. *Ibíd.* III, 3, 429a-429a5.

⁹ Las tres obras pueden ser consultadas en una recopilación presente en: Descartes, René, *Descartes*, Ed. Gredos, Madrid, 2011

caracterización de la imaginación. Por tal motivo, ahora trataremos de vislumbrar a partir de tres auxilios del entendimiento el modo en que podemos llegar a tener un conocimiento claro y distinto de la corporalidad gracias a la intervención de los sentidos, la memoria y la imaginación respectivamente.¹⁰

A partir del entendimiento se nos abre la posibilidad para establecer cierto criterio de verdad o falsedad en función de aquello que juzgamos. De ahí que el entendimiento se muestre como la facultad por la cual el espíritu se vale para concebir las ideas que pueden fungir como un punto de apoyo sólido al afirmarlas o negarlas (pues el afirmar o negar mismo depende enteramente de un acto de voluntad). Sin embargo, el mero acto de juzgar únicamente se lleva a cabo a partir del pensamiento, pues es indispensable dejar de lado los atisbos de precepción, puesto que aquello suministrado por medio de los sentidos no proporciona un parámetro fiable de claridad y distinción para la obtención de un conocimiento, como sí lo harían conceptos tales como los números, por ejemplo.

En este sentido, el error reside precisamente en juzgar de modo incorrecto aquello que sentimos, o en su defecto, de juzgar conforme a una sensación dudosa, pues no existe un criterio suficientemente certero para esclarecer que las sensaciones percibidas son verdaderas o ficticias. Por ello resulta indispensable que el entendimiento se apoye de las demás facultades, pues éste, por sí mismo, no puede concebir lo que se muestra ante los sentidos, ya que no se enfrenta, por así decirlo, a lo corporal que se percibe de éstos.

Puesto que no se excluye la posibilidad de apoyarnos sobre una percepción dudosa se ha de considerar como posible la existencia (y con ello la obtención de conocimiento misma) de los cuerpos, en tanto que dicha posibilidad reside en que aquello que se percibe y se piensa no es propiamente en la materia, sino en la impresión que ella deja en los sentidos, porque lo captado es figurado y, por ende, extenso. Esto aplica para cualquier objeto percibido. Además, aquello que percibimos no lo entendemos sino por medio del *cogito*, es decir, por medio de los sentidos captamos el color, pero no es sino por el *cogito* que comprendemos el color visto.

De inicio, todo lo que aprehendemos (o creemos aprehender, según la postura de Descartes) proviene de los sentidos, no sólo porque desde la perspectiva cotidiana, todo aquello que se percibe se muestra de manera inmediata, sino que es precisamente

¹⁰ Cfr., *Ibíd.*, (*Reglas para la dirección del espíritu*), p. 36

por aquella inmediatez que suponemos que no hay motivo de duda para pensar que lo que percibimos no se corresponde plenamente con aquello con lo que interactuamos, pues resulta “evidente” que lo percibido está efectivamente frente a nosotros. El problema aquí radica en que lo percibido puede estar sujeto a error en la medida en que un juicio puede estar errado, o bien la percepción de aquella impresión sea dada desde diversos ángulos, dando origen a la multiplicidad de opiniones respecto de una misma impresión, opiniones que pueden llegar a ser contradictorias entre sí¹¹.

Sin embargo, a pesar del aparente error en el que siempre nos han de situar los sentidos debido a que en algunas ocasiones también nos engañan (porque puede darse el caso de donde se perciba de manera errónea, deviniendo en el error a la hora de juzgar), éstos son el medio más directo por el cual tenemos contacto con la corporalidad del mundo. De ahí que Descartes sugiera que la percepción es el punto de partida respecto de la figuración de una imagen. Sin embargo, el hecho de que podamos captar la figura a través de los sentidos no implica que para poder representárnosla en imagen sea indispensable que pase por tal filtro, en tanto que podemos representarnos la figura de un triángulo partiendo únicamente del concepto de éste: figura geométrica formada por tres ángulos internos. Dicho de otro modo, el cuerpo sería equivalente a un sello que imprime su figura en la cera (sentidos). El pensamiento no versa sobre un cuerpo, sino en la figura que éste deja en nosotros.

Una vez que hemos percibido algo nos representamos la figura como una imagen, es decir, la imaginamos. Descartes sugiere caracterizar lo anterior del siguiente modo: “Y los mismos términos de fingir y de imaginar me advierten de mi error; porque, en efecto, fingiría si imaginara ser algo, puesto que imaginar no es otra cosa que contemplar la figura o la imagen de una cosa corporal”¹². La imaginación, pese a que Descartes la describe como una parte del cuerpo ubicada en el cerebro, hace posible representarnos en la mente figuras, cuya cualidad fundamental es ser extensas. Además, todo aquello que es figurado puede ser captado y distinguido por el entendimiento en conjunto con los sentidos, gracias a que a través de estos últimos se vislumbran el lugar, el olor, el color, la textura, entre otras características de los cuerpos.

¹¹ Cfr., *Ibíd. (Discurso del método)* p. 103

¹² *Ibíd., (Meditaciones metafísicas)*, p. 173

Descartes menta de la imaginación lo siguiente: “...es una cierta facultad de conocer aplicada al cuerpo [...]”¹³, la cual nos permite representarnos multiplicidad de objetos como ideas y también, si son lo suficientemente intensos como para perdurar por un periodo largo de tiempo, recuerdos. El hecho de que los recuerdos se den gracias a la imaginación se debe a que Descartes considera a la memoria como una subespecie de ésta, cuya ubicación precisa está en los nervios aledaños a la imaginación.¹⁴

No está de más aludir a que la imaginación permea de cierto modo lo que percibimos, pues no sólo impera el hecho de los posibles fallos de percepción que podamos tener al interactuar con cierto objeto (ya que a partir de dicha percepción logramos figurarnos cualquier cosa, ya sea que lo hagamos intencionalmente o no), sino también la multiplicidad de opciones y matices que a un mismo objeto sea posible atribuirle y, más aún, el hecho de que al momento de considerar la corporalidad como existente no tengamos una frontera exacta para distinguirla de lo imaginado, pues como ya se ha dicho, no hay un criterio claro para establecer la diferencia entre lo percibido y lo propiamente imaginado, en tanto que en la imaginación tenemos los recuerdos de sensaciones tan intensas como si el objeto estuviera efectivamente ante nosotros.

Siendo la imaginación una facultad de la cual se sirve el entendimiento para conocer la corporalidad, es necesario describir brevemente cómo es que a partir de la percepción de un objeto logramos, por así decirlo, pensarlo de modo abstracto. Por principio, los sentidos son pasivos, porque solo en la medida en que nos afecta algún objeto es que lo percibimos, ya que todo aquello que sentimos no depende de nuestra voluntad. Sin embargo, dicha percepción no implica una apropiación de la materia del objeto, sino más bien de la figura.

Una vez percibida la extensión de la cosa a través de los sentidos es necesario que ésta “cruce” desde la percepción hacia la imaginación, aunque para ello es necesaria una conexión que haga posible la relación entre lo que se percibe, lo que se imagina y lo que se piensa. Al primer intermediario, al que vincula a la percepción con la imaginación, Descartes lo denomina como “sentido común”. Él ilustra esto como un puente que conecta a la imaginación con los sentidos. En este caso, el papel del sentido común resulta ser análogo al del objeto que afecta los sentidos en tanto

¹³ *Ibíd.*, p. 206

¹⁴ *Cfr.*, *Ibíd.*, (*Reglas para la dirección del espíritu*), p. 37

que imprime la figura de la sensación sobre la imaginación, dando origen a una imagen.

De tal modo, Descartes considerara a la imagen como aquella idea que si bien, proviene de los sentidos, es inmaterial (mas no incorpórea, ya que, si careciera de cuerpo, o más bien de su figura, entonces no sería propiamente una imagen, pues no necesitaría provenir de los sentidos). Por otro lado, la imaginación sería una parte del cerebro donde se alojan las imágenes, la cual no sólo es capaz de hacerlas figurar en el intelecto, sino también, a la vez que mueve diversos nervios, es capaz de “crear”¹⁵ diversas imágenes, con ello pudiendo afectar nuestra percepción, pues la relación es ambivalente. De ahí se podrían explicar las sensaciones tan vívidas que hay en los sueños, así como la confusión de los mismos con la realidad empírica, como serían por ejemplo las diversas alucinaciones o fantasías que se pueden provocar, pues las imágenes evocadas sin el uso de razón no se excluyen, al contrario, llegado ese punto se les ha de denominar fantasías (caso contrario al de Aristóteles, pues es más bien que las fantasías son las imágenes mismas, las cuales nos hacen posible ver y entender).

Aunque la imaginación es corporal, el proceso de imaginar ya corresponde más bien al entendimiento en calidad espiritual, dando como resultado la relación entre cuerpo y entendimiento. Esto último resulta especialmente relevante al momento de considerar la posición de Aristóteles, pues la actividad de pensar, si bien, se limita a los entes intelectivos, la capacidad para imaginar pertenece tanto a los hombres como a los animales. Aquí, por el contrario, la imaginación y el imaginar responden a una facultad del entendimiento y, puesto que el alma es algo que piensa, no es posible que el imaginar (o el alma misma) se dé en otros seres que no sean sino espirituales, es decir, el imaginar corresponde al pensar. De ahí que Descartes considere a los animales como seres sin alma y, a pesar de que la imaginación sea una verdadera parte del cuerpo que está evidentemente presente en ellos, por la falta de entendimiento no pueden llevar a cabo el acto de imaginar.

Ya se ha dicho que nos podemos representar por medio del imaginar cualquier cuerpo extenso de modo abstracto, sin embargo, surge una dificultad, y es que conceptos abstractos, a pesar de poder determinarlos por medio del entendimiento, también nos los representamos como una figura extensa conformada gracias a ciertos

¹⁵ Aquí “crear” significa la configuración de diversos tipos de imágenes en lugar de un surgimiento espontáneo, pues se hace referencia a la continuidad de una serie de una o varias imágenes básicas.

componentes corporales, como por ejemplo el triángulo. Pese a lo anterior, el hecho de lograr representarnos de manera gráfica un concepto no implica de ninguna manera, que éste, a la hora de ser pensado, pierda su claridad y distinción. De ahí que surja la necesidad de precisar ciertas diferencias entre el acto de imaginar y el entendimiento.

Partiendo del entendimiento podemos llegar a concebir un conocimiento con entera necesidad, mientras que en la imaginación se requiere contemplar los cuerpos como si estuvieran presentes para poder, por así decirlo, captarlos y distinguirlos. De ahí que Descartes use el ejemplo del kiliógono¹⁶, pues al no poder imaginarlo sin llegar a confundirnos, no podemos distinguirlo de alguna otra figura similar, como sí lo haríamos al relacionar un cuadrado con un triángulo, aunque eso no evita que podamos entender el concepto de esa figura geométrica: figura compuesta por mil lados. Por ello, Descartes nos dice: “así conozco con claridad que tengo necesidad de una particular contención del espíritu para imaginar, de la cual no me sirvo para concebir”¹⁷, con lo cual existe una separación entre imaginar y concebir (y por ende, entender).

De lo anterior se desprende que, si bien, la imaginación funge como un medio para poder representarnos mentalmente figuras, tanto si son percibidas como si se presentan como mera abstracción, no resulta indispensable a la hora de buscar un conocimiento, pues el entendimiento mismo puede llevar a cabo tal tarea. Pero no hay que olvidar que sin la ayuda de la imaginación resultaría bastante complicado conocer los objetos dados a la percepción.

Por último, puesto que el entendimiento se relaciona íntimamente con las diversas facultades para conocer, en la medida en que éste se “combina” con las demás, es posible adjudicarles nuevas características a lo captado por dichas facultades, por ejemplo, el ojo no ve si no existe razón que entienda lo que ve. Así, cuando una imagen del pasado es traída por la memoria (y está en conjunto con el *cogito*) se le denomina acordarse, cuando el pensamiento se aplica a la imaginación se llama propiamente imaginar, y cuando el pensamiento obra sin algún auxilio se le llama comprender.¹⁸

¹⁶ Cfr., *Ibíd.*, pp. 206-207

¹⁷ *Ídem.*

¹⁸ Cfr., *Ibíd.* (*Reglas para la dirección del espíritu*), p. 38

Al ser la imaginación es una verdadera parte del cuerpo, la capacidad para realizar operaciones con las imágenes es una facultad que le corresponde al entendimiento. Al ser las imágenes proveedoras de un carácter dudoso para el entendimiento, lo más obvio sería que fuesen dejadas de lado para evitar la confusión al momento de llevar a cabo el examen de las ideas provenientes de la experiencia.

Sin embargo, Descartes no deja de lado la cuestión material al respecto. No es que, como con Aristóteles, las figuras sean representadas en la mente a la hora de que algún sentido tenga contacto con algo distinto de sí, sino que, similar al movimiento de la pluma que describe el propio Descartes, los sentidos fungen como un intermediario para aprehender la extensión propia de cada figura, extensión que en última instancia se torna en una idea gracias a la imaginación y de la cual es posible establecer un análisis preciso debido al carácter conceptual que adquieren gracias a ese proceso espiritual, de pensamiento, que ahora se denomina “imaginar”.

Si bien la postura de Descartes presenta una serie de coincidencias con respecto a la visión de Aristóteles, la diferencia más radical en su propuesta radica en que la propia alma es *cogito*, lo cual resulta un pensamiento disruptivo si consideramos que el propio Aristóteles aboga por que el pensamiento sea determinado por la modalidad del alma correspondiente y no porque el alma sea enteramente pensante, de ahí que las cualidades del alma sensitivas sean las que propicien la imaginación.

En este sentido, y a pesar de que Aristóteles nos indique que la figuración sea una ayuda a la hora de diversificar el pensamiento gracias a los matices obtenidos a través de los sentidos, para Descartes la imaginación es un medio por el cual el alma conoce la extensión del mundo material sin involucrarse con los aspectos sensoriales de los objetos ya que conducen al error.

2.3 El concepto de imaginación en Kant

Al remitirnos a la visión que nos ofrece Kant en la *Crítica de la razón pura*, notamos la caracterización de la imaginación como aquel factor por el cual es posible la compenetración de una multitud indefinida de fenómenos como parte de una misma representación. Así, Kant nos muestra la relevancia que la imaginación adquiere al momento de la configuración, tanto de lo que se percibe como de lo que se piensa. A este respecto hay que hacer hincapié en la siguiente aclaración: si bien para Descartes lo indispensable es la obtención de conocimientos claros y distintos, de los cuales no

pueda haber duda alguna, evitando así lo que se muestra sólo gracias a los sentidos (pues dotan de un carácter dudoso todo lo que se busca a través de ellos) y la imaginación ya que ésta, a pesar de ser una parte del cuerpo que otorga la posibilidad trasladar lo que se percibe al pensamiento, aquello que se percibe ya resulta dudoso salvo por el carácter extenso de las imágenes, para Kant el problema es aun más complejo.

Ya comienza Kant su disertación aludiendo a que “no hay duda alguna de que todo nuestro conocimiento comienza con la experiencia”¹⁹, lo cual implica que aquello que podemos conocer, si bien, comienza con lo que percibimos, no se limita a ello. Por tal motivo, Kant considera que debe existir cierta concordancia entre lo que se piensa y lo que se siente (a diferencia de Descartes, que en un primer momento deja tajantemente de lado lo que nos manifiestan los sentidos por propiciar cierta incertidumbre, mientras que, en un segundo momento, de cierta manera reivindica el papel que éstos juegan en el proceso de conocimiento, aunque con ciertas reservas). Dicho lo anterior, se puede concluir que aquello que imaginamos —al menos en el sentido laxo de la palabra—, al momento de considerarlo como una fuente fidedigna de conocimiento, trae consigo cierto grado de validez, pues si a la imaginación le corresponde la unificación de las representaciones de fenómenos en la mente, entonces lo que logramos percibir (y conceptualizar) en algún momento constituirá un conocimiento. De igual manera, los recuerdos también valdrían como una fuente de conocimiento, pues en varias ocasiones evocamos imágenes del pasado (pues estas representaciones han tenido una existencia efectiva en algún momento del tiempo).

Cuando un objeto afecta de alguna manera nuestros sentidos se dice que sentimos, a esta facultad Kant la nombra sensibilidad, mientras que el acto por el cual captamos inmediatamente aquello que nos afecta, Kant lo denomina como intuición. Puesto que no podemos captar la “cosa en sí”, la cosa dada en el sentido más estricto posible, sino únicamente atisbos de ella (como la cara frontal de un libro, por ejemplo), adquirimos una perspectiva “parcial” de los objetos, a la que Kant denomina “fenómeno”,²⁰ fenómeno que sí nos permite llevar a cabo un trabajo intelectual debido a que se manifiesta en una sucesión espacio-temporal, permitiéndonos percibirlo y, posteriormente, llevar a cabo la síntesis de imaginación.

¹⁹Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Ed. Taurus, México, 2012, p.41

²⁰ Cfr. Ídem.

Al momento de mentar: “yo imagino que”, comúnmente nos referimos a la acción de evocar imágenes precisamente de lo que sentimos o recordamos, noción que si bien no se aleja de la kantiana, aún se mantiene muy distante de la problemática a la cual se quiere apuntar, pues más allá de que la imaginación funja como aquella capacidad de representación (función que de cierto modo lleva a cabo el entendimiento en conjunto con la sensibilidad al percibir los fenómenos), su papel refiere a la posibilidad para sintetizar las diversas representaciones que se hallan en un mismo fenómeno. De ahí que Kant defina la imaginación del siguiente modo: “Hay, pues, en nosotros una facultad activa que sintetiza esa multiplicidad. La denominamos imaginación, y a su acción ejercida directamente sobre las percepciones, le doy el nombre de aprehensión.”²¹

Explicemos lo anterior con más detenimiento. El problema de la diversidad está directamente ligado con el hecho de que no tenemos representaciones de las “cosas en sí”, sino que únicamente captamos los fenómenos de lo que se nos presenta. Si pudiéramos captar una “cosa en sí”, no tendríamos posibilidad de tener una representación, digamos, distinta de lo que es tal o cual cosa, pues estaría perfectamente delimitada por lo que ella es, y cualquiera podría distinguirla del mismo modo.

Pero al no haber una concordancia perfecta entre nuestras intuiciones y la “cosa en sí”, necesariamente habría que determinar un factor por el cual sea posible establecer cierto trabajo sintético a la hora de señalar una y la misma cosa desde perspectivas distintas, pues no podemos determinar una cosa de manera estrictamente objetiva. Dicha síntesis (entre otras que son igualmente indispensables para la adquisición de un conocimiento) viene dada gracias a la imaginación. Esta síntesis puede comprenderse de la siguiente manera: la síntesis implica la conjunción de la diversidad de matices y variantes que se desprenden de una misma representación, es decir, que al poder representarnos una infinidad de fenómenos respecto de una misma cosa, tendríamos que ser capaces de visualizar tales fenómenos como pertenecientes a una misma representación y no como fenómenos aislados, esto para no “perjudicar” el significado global de la representación que atendemos a pesar de las múltiples variantes que se presentan. La propia experiencia demuestra tal noción, pues en reiteradas ocasiones nos referimos a una misma cosa, apuntando en más de las

²¹ *Ibíd.* p. 145

ocasiones a diversos sentidos que ésta pueda tener, sin que pierda su significado. De este modo, seguiremos entendiendo lo que es un libro a pesar de que la cubierta sea vista desde distintos ángulos o tenga una cubierta distinta. Esta conjunción vale para las representaciones, por así decirlo, simples.

En un segundo sentido, aunque podamos conjuntar los diversos significados o variantes que pueda tener un fenómeno, resulta igualmente indispensable sintetizar los fenómenos que, a su vez, existen dentro de un mismo fenómeno, esto en el sentido de que un fenómeno está compuesto de múltiples representaciones, las cuales pueden ser tomadas de manera individual, pues en su conjunto constituyen un fenómeno global. Por ejemplo, sabemos lo que es un libro porque somos capaces de ligar cada uno de los elementos que lo componen, de tal suerte que cada letra contenida dentro de las diversas hojas, que a su vez están contenidas dentro de la cubierta, nos dejen ver propiamente el conjunto. Sin embargo, si no pudiéramos sintetizar tales representaciones, tendríamos solamente una cubierta y un conjunto de hojas y letras, dejándonos imposibilitados para llevar a cabo un reconocimiento del libro. Si no hay síntesis, no se puede entender la multiplicidad, pues la síntesis se da entre fenómenos complejos.

No nos olvidemos de reconocer la síntesis de los distintos fenómenos en representaciones tanto espaciales como temporales, porque los fenómenos captados no serían entendidos si no hubiera cierto orden al momento de percibirlos, pues resulta evidente que dentro de un mismo tiempo existen diversos momentos, en los cuales, a su vez, tenemos variedad de representaciones que difieren aunque sea por un ínfimo margen de tiempo, por lo que si no hay dicho orden como sucesión, en un momento tendríamos una representación y al siguiente otra enteramente nueva, por lo que sería imposible establecer un vínculo, ya que si cada fenómeno forjado corriera a placer, entonces todas las impresiones darían como resultado la concepción de momentos inconexos. El mismo caso aplica para las representaciones espaciales, aunque la variación residiría en la posición en la cual nos ubiquemos a la hora de percibir en lugar de un momento.

Cabe destacar que en dicha concepción de la imaginación el objeto puede o no subsistir en la memoria a pesar de no tener una presencia efectiva, lo cual sólo es posible a través de un esfuerzo dado por el entendimiento para poner de manifiesto cierto fenómeno que ya ha sido percibido. De igual manera, dicho esfuerzo puede tener como consecuencia cierta configuración de un “nuevo” fenómeno. Sin embargo,

sin la conciencia dada por parte de una subjetividad que sea capaz de ligar los diversos fenómenos de la sucesión temporal que subyace a las distintas representaciones en imagen, como ya se ha dicho, vagarían a placer, por lo que las imágenes erráticas serían alucinaciones o fantasías (aunque en tal caso no hay distinción). Todo lo anterior vale únicamente para el carácter empírico de los fenómenos. Kant lo expone del siguiente modo:

Es simplemente empírica la ley según la cual las representaciones que suelen sucederse o acompañarse unas a otras terminan por asociarse y ligarse entre sí, de forma que una sola de esas representaciones hace que el psiquismo, incluso sin la presencia del objeto, pase a la otra representación según una regla constante.²²

Cabe destacar que si bien la imaginación permite realizar cierta síntesis en la cual reúne la diversidad de representaciones en un fenómeno, no es el único factor que actúa al momento de llevar a cabo la síntesis total del fenómeno percibido, ya que, como se ha mencionado, aunque la imaginación obra como regla de síntesis empírica, también tiene su correspondiente *a priori*, porque de otro modo no podría fungir como regla. Además, tanto el entendimiento como la percepción actúan a este respecto (y, por consiguiente, tienen su correspondiente *a priori*, los cuales son la aprehensión en la intuición y el reconocimiento en el entendimiento por medio de la apercepción). A este respecto Kant señala:

Esta constituye el fundamento de tres síntesis que necesariamente tienen lugar en todo conocimiento: aprehensión de las representaciones, como modificación del psiquismo en la intuición; reproducción de dichas representaciones en la imaginación y reconocimiento de las mismas en el concepto.²³

Para ello Kant introduce el tiempo como un sentido interno de modificación de la representación, sea ésta última *a priori* o empírica. Para que una representación sea entendida como una sucesión en cuanto es una variedad es necesario un sentido temporal interno. Así, para Kant, la síntesis como aprehensión reúne la diversidad de lo múltiple en la representación como unidad intuida frente a toda esa multiplicidad de instantes. Dicha aplicación del tiempo está dada por la condición interna a la que están sometidos los fenómenos, es decir, los fenómenos se captan por una conciencia capaz de entenderlos.

²²Ibíd., p. 132

²³ Ibíd., p. 131

Debido a lo anterior, se establece para la imaginación un doble carácter: ser reproductora y productora. Es aquí donde Kant se desprende de la postura de Descartes, no solo porque la imaginación tiene un papel mucho más dinámico que el de ser únicamente la parte del cuerpo que actúa como medio por el cual nos representamos algo percibido en la mente, sino porque el trabajo de la imaginación consiste en unificar de manera independiente de la experiencia los conceptos (siempre y cuando la síntesis de reconocimiento de los conceptos dada por el entendimiento parta desde su correspondiente *a priori*, porque de lo contrario la síntesis de la imaginación seguirá siendo de carácter empírico). A esto Kant lo llama “imaginación productora” y la describe como “la facultad de determinar *a priori* la sensibilidad”²⁴. La imaginación productora permite también la formulación de esquemas e imágenes de modo *a priori*, sólo en la medida que no pretenda ir más allá de la necesaria síntesis de los fenómenos. De este modo, la cualidad empírica de la imaginación es la de la reproducción. A partir de la idea del principio de asociación, Kant comprende que la representación tiene que ser mantenida para poder ser reproducida, ya que tiene que haber algún factor que, *a priori*, establezca el vínculo entre lo uno de lo abstracto y lo múltiple de lo espacio-temporal para que reproduzca la situación dada.

En lo tocante a la síntesis correspondiente a la apercepción del objeto, es necesario el reconocimiento de lo que es pensado anteriormente en la reproducción, pues si se olvidara la representación, lo que se piensa en cada momento sería una nueva representación y no se reconocería nunca la representación inicial (e inclusive el momento mismo). Kant hace hincapié en el concepto como aquello que mantiene esta diversidad de la representación y permite su reproducción. Ahora bien, para que esto suceda es necesario que haya algún tipo de conciencia donde se puedan alojar. De este modo, para conocer al objeto (o el fenómeno de éste) sintetizado, se necesita una unidad formal de conciencia, que es la que efectúa la síntesis de lo diverso de las representaciones. Por ello es preciso que la reproducción, como síntesis de lo múltiple, sobre la base del concepto, surja de un *a priori* de conciencia como una unidad. Es lo que Kant llama apercepción trascendental en cuanto es una condición necesaria y trascendental para la síntesis de la diversidad de las intuiciones.

A partir de esta concepción del “yo” como apercepción trascendental se pueden emitir juicios por medio de los conceptos *a priori*. De esta forma, dice Kant,

²⁴ Ibid., p. 146

para que haya conocimiento se requiere una intuición, que es dada en el espacio y el tiempo y, por otra parte, el uso de los conceptos *a priori* en la intuición. Ahora bien, para que exista un nexo entre la intuición y los conceptos, Kant habla del esquematismo como una suerte de semejanza entre lo dado en la intuición y lo pensado en los conceptos, pues para indicar una concordancia es necesario que los conceptos den como resultado una experiencia posible, mientras que las intuiciones tengan una base, digamos, intelectual de la cual partir.

El esquema básico que sirve de fundamento para la “concepción” de una experiencia posible es un producto de la imaginación productiva. Es entonces la representación de un procedimiento como regla general por la cual la imaginación ofrece la imagen a un concepto. Así, las intuiciones puras no reposan sobre imágenes sino sobre conceptos,

Ahora bien, Kant establece que todos los conceptos puros son esquemas y no imágenes. El esquema es una regla de síntesis de la imaginación respecto a figuras puras en el espacio. Así, la imagen pertenece a la capacidad empírica de la imaginación reproductiva, mientras que el esquema es un producto de la facultad imaginativa pura *a priori* como un monograma producido. Gracias a esta facultad de la imaginación son posibles las imágenes *a priori*, las cuales estarán vinculadas con el entendimiento y, en su relación, darán como resultado los conceptos puros del entendimiento *a priori* o categorías.

En otras palabras, para poder caracterizar la obtención de un conocimiento es indispensable que, *a priori*, se dé a conocer lo diverso de la intuición pura, sintetizar esa diversidad por medio de la imaginación, mientras que los conceptos darán unidad a ese conocimiento a partir del entendimiento.

En este sentido, sólo es posible la experiencia mediante la conexión de las múltiples percepciones captadas, pues ésta consiste en la síntesis de la multiplicidad de lo vario. Pero dicha síntesis no se entiende como el “acoplamiento” de esta serie de percepciones, sino que dichas percepciones son contenidas como necesaria unidad gracias a los principios del entendimiento, denominados por Kant como analogías de la experiencia, pues de mantenerse las percepciones en la mera experiencia, su conexión sería meramente accidental.

En otras palabras, no existe una experiencia sin que, *a priori*, se suponga la conexión necesaria entre las representaciones. Lo anterior es complementado por Kant gracias a la introducción de los axiomas de la intuición, cuya formulación

implica que todos los fenómenos, al ser magnitudes, se rigen por la síntesis comprendida dentro del espacio-tiempo en general.

Por lo tanto, el proceso del entendimiento debe ser comprendido como unidad en la medida que la percepción de un fenómeno no puede ser ligada en la mente sin que la imaginación como cualidad unificadora de la multiplicidad entre en juego, multiplicidad que, a su vez, está contenida en el concepto. Los conceptos, a su vez, implican la formulación de los esquemas y, estos, al mismo tiempo, las intuiciones puras como fundamentos *a priori*.

Al inicio de esta sección señalamos de manera breve cierta relación en torno a las cuestiones planteadas por Descartes en lo tocante a la imagen, sin embargo, hay que puntualizar que, para Kant, el alma toma poca participación en el proceso de obtención de un conocimiento, por lo que si bien el *cogito* resulta fundamental para aprehender los conceptos, el alma no resulta un aspecto fundamental, asunto que también puede vincularse a la postura de Aristóteles si consideramos que el alma tiene una triple correspondencia, y cuya característica principal reside en ser motor de todo ente vivo. En el caso de Kant, retoma el alma como factor decisivo para la consideración de cuestión éticas, pues proporciona los fundamentos morales para el actuar del hombre (asunto que no hemos de abordar aquí).

Sin embargo, el procedimiento que se desprende de las consideraciones en torno a la imagen y el alma dentro de la visión tanto de Aristóteles como de Descartes es un elemento que bien se puede enlazar con la postura de Kant, pues al tener como punto de partida la idea sobre la recepción de imágenes por parte de los sentidos (que, por lo tanto, provienen de la experiencia), así como la intervención del pensamiento como “diversificador” de lo imaginado (y que a la vez lo imaginado puede fungir como punto de apoyo para diversificar lo pensado). Además, podemos destacar la similitud entre el proceso de conocimiento de la extensión (Descartes), la abstracción de una imagen gracias a la facultad sensitiva (Aristóteles) y la imaginación reproductiva, su participación en la obtención de una experiencia y su posterior entendimiento gracias al concepto (Kant).

2.4 El concepto de imaginación en Husserl

Si bien Husserl propone una interpretación parecida a la de los autores que anteriormente hemos tratado aquí, es necesario subrayar que el papel protagónico respecto a la temática lo tiene la fantasía, la cual no es entendida ya como la presencia

de imágenes erráticas y sin algún atisbo de dirección por parte del entendimiento, sino que, por el contrario, ésta, en cierto sentido, permite la figuración de imágenes en la conciencia.

Antes de continuar hay que apuntar otra dificultad: si bien existe cierto paralelismo con la noción trascendental de la imaginación que maneja Kant, Husserl toma en consideración a la materia que compone las imágenes como parte imprescindible de las mismas. Por un lado, con Kant tenemos que, para llegar a una aprehensión trascendental, la cual sirva de fundamento a una experiencia posible, es necesario que en la síntesis de la imaginación no se encuentren rasgos de materia, pues, si los hay, la síntesis ya no sería propiamente trascendental. Asimismo, resulta fundamental que en tal síntesis la aprehensión dada gracias al concepto (esto último legado por el entendimiento) sea también trascendental, pues si la síntesis en la imaginación es trascendental y la aprehensión o apercepción no lo es, entonces resulta una imagen de carácter empírico.

A partir de la fenomenología, Husserl hace notar que no puede haber tal desapego de la materia, pues una imagen posee cierta corporalidad y ésta, a su vez, puede constituir una especie de canon para una experiencia posible. En otras palabras, el cuerpo tiene también cualidades trascendentales, las cuales participan en la síntesis sin llegar a ser de carácter meramente empírico, de ahí que se abra la posibilidad de pensar en la esencia de lo rojo, lo dulce, lo agudo, entre otras sensaciones.

Por otro lado, la diferencia más contundente en los análisis de Husserl con respecto a los de Kant reside en que en la imaginación no se halla la voluntad como factor que hace posible la configuración de otras figuras, sino más bien en la fantasía (otorgándole así cierto grado de entendimiento al proceso de la configuración de la imaginación). A lo largo de las explicaciones, ya sea de modo implícito o no, la imaginación se acota con cierto carácter de voluntad, es decir, cuando imaginamos tendemos a representarnos de manera fidedigna aquello que evocamos, mientras que en un segundo momento podemos optar por eliminar esa restricción y configurar cualquier imagen que deseemos a partir de esa representación previa. Sin embargo, aún no comprendemos cómo es que Husserl le adjudica un papel más bien protagónico a la fantasía en la figuración. En primer lugar Husserl denomina como “fantasía productiva” lo siguiente: “*Productive phantasy is phantasy that gives from*

*voluntarily; it is precisely phantasy in this sense that the artist a particularity has to use*²⁵,

Se le denomina imagen a aquellos objetos que nos representamos mentalmente, ya sea que estén o no presentes, mientras que la capacidad para hacer tal representación es la imaginación:

*We characterized perception as an act in which something objective appears to us in its own person, as present itself. In phantasy, to be sure, the object itself appears (insofar as it is precisely the object that appears there), but it does not appear as present. It is only re-presented; it is a though it were there, but only as a though. It appears to us in image.*²⁶

Sin embargo, no sólo hemos de llamar imagen a ese fenómeno mostrado en la conciencia, sino también a los objetos corporales que manifiesten un cierto significado, ya sea una fotografía, un dibujo, una pintura, entre otros de igual índole.

La imagen en un principio engloba una doble cualidad: por un lado, tenemos al objeto corporal, el cual nos afecta, y por otro está la imagen que nos representamos de él. Si bien es cierto que en más de las ocasiones Husserl destaca que no podemos representarnos “cosas en sí” (tal y como lo dicta Kant en la *Crítica de la razón pura*) sino únicamente aspectos de ellas y, como tal, le corresponde una especie de imperfección, la imagen sí aparece como un “en sí” en la conciencia, es decir, lo que nos figuramos en imagen aparece perfectamente determinado (aunque esto no implica que la imagen que nos representamos corresponda exactamente con el objeto el cual nos hemos basado). De ahí se sigue no sólo que la imagen funja como mera representación, sino también que pueda ser objeto de un análisis fenomenológico, pues la combinación de elementos hace que cada parte sea indispensable para dicho análisis.

De este modo, el análisis fenomenológico, el cual parte con la pretensión de encontrar la esencia de las cosas, se amplía de tal suerte que ya no se limita únicamente a la búsqueda de principios trascendentales (esto en términos kantianos) ocultos en la experiencia, sino que también toma como referencia en lo que se nos muestra en la propia imaginación, por ejemplo, una quimera.

La cuestión aquí radica en que la imagen la vemos como algo ya configurado y significado, por lo que ha de llevarse a análisis el modo en el cual nos

²⁵ Husserl, Edmund, *Phantasy, image consciousness, and memory*, Ed. Springer, Washington, D.C., 2005, p. 3

²⁶ *Ibid.*, p. 18

representamos una imagen sin ese significado previo, con la finalidad de entender cómo es que se configura, digamos, desde su base. Para tal tarea, Husserl ha de establecer la imagen con una triple correspondencia:

That is to say, what stands over against the depicted subject is twofold: 1) the physical image, the physical thing made from canvas, marble, and so on, 2) the representing or depicting object; and 3) the represented or depicted object. For the latter, we prefer say simply “image subject”; for the first object, we prefer “physical image”; for the second “representing image” or “image object”²⁷

El objeto corporal aparece ante nosotros estrictamente como un conjunto de materia sin relación aparente, sin embargo, al momento de relacionar aquella materia se comienza a gestar una imagen con cierto sentido, pues los elementos aparecen sintetizados, aunque en ese momento la imagen aún no está significada.

Al contemplar la pintura de una quimera en este sentido fenomenológico nos percatamos que, en sentido estricto, lo que está ahí dispuesto no es más que un trozo de lienzo con manchas de óleo. Esta es la imagen estrictamente corporal o “de carne y hueso”; es aquella que, por así decirlo, funge como base para una configuración posterior. Al demorarnos un poco notamos que esos elementos no están dispuestos azarosamente, sino que efectivamente tienen una figura que corresponde con ciertos elementos de la realidad: alas de murciélago, garras de águila, cuerpo de reptil, pico de ave, etcétera. Se nos presenta de primera mano lo que Husserl denomina “imagen objeto”. Sin embargo, el significado que le atribuimos a los diversos elementos no corresponde precisamente a la imagen misma, la cual ya ha sido representada, sino más bien pertenece a un último “nivel” de la configuración. A esto último Husserl lo denomina “imagen sujeto”. Dicha imagen ya no presenta cualidades meramente corporales, no resulta ser algo que vemos, sino más bien que entendemos.

En efecto, la experiencia y la configuración fenomenológica de la imagen no pueden ser plenas si no podemos atribuirle un significado a lo que vemos. Esto no sólo permite la aprehensión “total” —pues a pesar de que veamos ciertas cualidades de la pintura, debido a que pertenece en gran medida a la esfera de la percepción, inevitablemente siempre hay elementos que se nos escapan—, sino también posibilita ir más allá de la propia pintura. Una vez entendemos que la quimera en cuestión se trata de un dragón, adoptamos la actitud de un crítico de arte, de un científico o un espectador para darle sentido a lo que se contempla.

²⁷ Ibid. pp. 20-21

Por consiguiente, al conjunto de elementos enteramente objetivos Husserl les ha de llamar a secas “objeto”. A aquellos elementos ya sintetizados en la conciencia les denomina “imagen objeto” y a la imagen ya significada le da el nombre de “imagen sujeto”.

Esto último sólo debe considerarse al momento en el cual tenemos delante de nosotros al objeto, pues al darse el caso donde el objeto no está presente entonces sólo se nos muestra la “imagen objeto” y la “imagen sujeto”. Con lo ya dicho se abren las puertas para pensar en la fantasía como el punto clave desde el cual es posible vislumbrar la imaginación, así como la voluntad para configurar de diversos modos las imágenes. Tenemos pues, por un lado, que la imaginación corresponde más a una representación fiel del objeto corporal en la conciencia (de ahí que se requiera la presencia de dicho objeto para poder, digamos, captar la imagen), mientras que en la fantasía se hace hincapié en que no se necesita de la presencia de dicho objeto afectándonos, ya que tenemos al objeto “flotando” ante nosotros.

Sin embargo, es necesario retomar cierta aclaración que Husserl hace respecto a la percepción y que toma especial relevancia en esta investigación. En un principio, Husserl aboga siempre (y para las pretensiones de su método) dejar de lado la actitud natural, esto es, la actitud ingenua o cotidiana donde se da todo por hecho, con la intención de llegar a “las cosas mismas”, eliminando los supuestos que permean los objetos. Al percibir algo, siempre tenemos el objeto ante nosotros —ya sea como en actitud natural o en el acto fenomenológico—, por lo que la imagen también se posa ante nosotros junto con el objeto de nuestra percepción (aunque con ello no se afirma que la única característica de la imaginación sea la de ser meramente un espejo de la realidad empírica).

En efecto, la imagen al ser una representación de la cosa percibida en un principio tiene como finalidad (por llamarlo de algún modo) ser el reflejo más fiel posible de lo que vemos o, más ampliamente, sentimos: paisajes o figuras son retratados en lienzos, fotografías y demás objetos.

Las características antes mencionadas corresponden por lo pronto al modo en que se muestra una imagen de manera simple, es decir, la imaginación ordinaria. Ésta es análoga a la imaginación fantástica, sin embargo la primera requiere, como ya se ha dicho, de un soporte corporal para poder entrar en juego, pues está limitada por ciertos parámetros que le imponen nuestros sentidos y aquello que en general percibimos; mientras que la imagen fantástica, pese a estar ligada también al campo

de la representación de objetos, opera con reglas diferentes, las cuales la imaginación ordinaria no puede seguir, pues, si lo hiciera, sería imaginación fantástica, ya que la imaginación ordinaria corresponde a (o tiene su campo de acción en) la esfera empírica: *“Indeed, phantasm as truly presents, present sensuous contents, an as a parts of realities are themselves.”*²⁸

Cabe destacar que las observaciones iniciales hechas en el caso de la imaginación ordinaria valen igual para la imaginación fantástica: en ambos casos se nos muestra una imagen representada que pretende mostrar ante nosotros un objeto con ciertas características y propiedades (que en su mayoría corresponden con la sensación). Por ejemplo, el hecho de poder “vislumbrar” el futuro no pertenece ya a la imaginación ordinaria, pues tiene un abanico de posibilidades inexistentes, sino que podemos extraer dichas posibilidades cuando nos las figuramos al configurar ciertas conjeturas a partir de lo visto (a pesar de no tener como tal un objeto concreto del cual partir para hacer tales conjeturas), lo cual corresponde al campo de la imaginación fantástica.

Regularmente la fantasía es dejada en un segundo plano debido a que se toma como sinónimo de las imágenes presentadas en la imaginación: aquello que imaginamos son fantasías (sin hacer una distinción entre ambos términos), o bien, la fantasía es una posible manifestación de la imaginación, con la diferencia de que la primera es más errática que una imagen común, pues carece enteramente de dirección, por lo que desemboca en alucinaciones, por ejemplo.

Husserl no denomina con exactitud lo que es la fantasía, pero podemos hacer una pequeña aproximación al respecto si abordamos la imagen fantástica: en el campo de la fantasía se muestran los fantasmas de sensación, un “como si efectivamente fuera” de la conciencia. Cuántas veces no hemos sentido algo sin realmente tenerlo encima, o como consideraría Descartes, nos confundimos y atribuimos cualidades que no pertenecen a los objetos con los que interactuamos²⁹. El fantasma de sensación tiene la particularidad, no de ser falso, sino de dotarnos de una sensación efectiva en la conciencia (parecida a lo que ocurre en el sueño, aunque por ahora el propósito o utilidad de ello quede vago) de tal modo que la experiencia (si es que a este respecto se le puede llamar así) es real. En otras palabras, a las sensaciones

²⁸ Ibid., p. 84

²⁹ Cfr., Descartes, René, Óp. Cit. (*Meditaciones metafísicas*), pp. 165-170

pertenecientes al ámbito fantástico se les atribuye la “no existencia”, pues no tienen presencia en el mundo corporal, sino únicamente en la conciencia.

Dicho lo anterior, podemos concluir lo siguiente: al ser un fantasma de sensación no necesitamos en sentido estricto un factor externo que motive la aparición de imágenes en nuestra conciencia, por lo que en este campo se nos permite una mayor libertad al momento de configurar imágenes. En la imaginación ordinaria se hace énfasis en el hecho de que todo aquello que se nos muestra a la conciencia de modo estricto requiere algo que corresponda con el mundo real: la silla que imaginamos es análoga a una silla real y efectiva, mientras que la imagen fantástica no requiere de tal referente.

De este modo, la imagen de la quimera, pese a ser considerada una simple conjunción de diversos elementos que sí tienen un referente efectivo en el mundo (tal como lo son las alas o las escamas), pero la imagen misma, la quimera misma, no tiene tal referente. Antes de llegar al momento en que el artista plasma la imagen en el lienzo, nos podemos dar cuenta de cierta peculiaridad: la imagen —la cual únicamente está “existiendo” en la conciencia del artista— tiene el carácter de estar compuesta por la imagen sujeto y objeto, careciendo enteramente del objeto en sentido estricto.

Líneas atrás se dijo que en el campo de la imaginación ordinaria el motivante se daba en la percepción, con un soporte corporal (ya sean vivencias, fotografías, etc.), mas la imagen fantástica —y lo que parece ser el factor fundamental en esta distinción— no está atada del todo a tal soporte, sino que opera casi con total libertad. De ahí que podamos imaginar caballos alados, dragones, centauros y todo tipo de criaturas, siempre teniendo como límite que son ficciones “reales”, tan reales como cualquier recuerdo efectivo (e incluso el recuerdo tiene ciertos atisbos muy marcados de fantasía), pues no sólo son “ficciones a secas”, sino que están dotadas de color, sonido, textura, movimiento y demás características que motivan a los sentidos tanto como cualquier otra imagen proveniente de la realidad efectiva.

Pero como se ha venido diciendo, el hecho de que la imagen fantástica pueda prescindir del soporte físico no implica en modo alguno que lo deje de lado. Existen momentos en los que, ya sea de modo intencional o no, tergiversamos una imagen objeto pese a tener frente a nosotros el soporte físico: algunas veces vemos cosas extrañas en la silla en que nos sentamos, en las fotografías que miramos o en cualquier imagen que recordamos. Los fantasmas de sensación operan en la imagen

sujeto, dando como resultado un significado nuevo o diferente al planteado en un primer momento.

De esto se sigue que el fantasma de sensación no sólo hace posible la imagen (tanto la simple como la fantástica) sino también que en cierto modo la modifica y deforma —aunque esto no implica de modo alguno que adopte falsedad o algo similar como normalmente se cree—. Además, está el hecho de que la fantasía posee una doble cualidad: la primera es ser una imagen (imagen fantástica), sin embargo, la segunda vendría representada por aquella cualidad de ser errática, por lo que a ella Husserl le ha de denominar como “mera ficción”, la cual ya no lleva ningún atisbo de dirección. Sin embargo, puesto que gracias a la imaginación fantástica se nos permite hacer la configuración de imágenes, a pesar de estar en un campo separado, se ha de complementar con la imaginación ordinaria, dotándola de la vivacidad de sensaciones efectivas debido a que es un fantasma que las abraza constantemente.

En síntesis, podemos denotar que las apreciaciones de Husserl respecto a la caracterización de la imagen remiten a una construcción donde la identificación de la imagen comienza con la aprehensión de una sensación, misma que es puesta en la conciencia del ente sintiente y que, además de ser el caso, puede ser o no significativa. Es en este sentido que dicha imagen es sujeta de análisis fenomenológico por la conciencia para llegar a las consecuencias últimas de su significado, siendo que la imagen se torna, ahora, en un fantasma que “flota” ante la conciencia, un ente cuasi efectivo. En este sentido, la conciencia adquiere una visión completa y es capaz de captar la esencia de la imagen que yace ante nosotros. Tal proceso es análogo a la captación de la imagen como entidad presente: 1) percepción de la imagen-puesta de la imagen ante la conciencia, 2) aprehensión de la imagen-representación de la imagen y 3) significación de la imagen-fantasía de la imagen. Si bien el proceso es parecido en ambos casos, donde lo primordial en el caso del aspecto, digamos, físico es el de dar cierta orientación, en el caso de la imagen fenomenológica se prima la captación de la esencia, lo que sólo es posible gracias que, a diferencia de una imagen efectivamente presente, de la cual únicamente rescatamos escorzos, la imagen puesta ante la conciencia es un fenómeno completo, cuyo análisis también puede ser total.

Cabe destacar que la postura de Husserl presenta similitudes notorias con respecto a lo expuesto por Kant, sin embargo, toma su distancia en aspectos tales como la insistencia por abordar la temática a partir del método fenomenológico, el

cual implica tanto la separación de la actitud natural, así como la decisión por tomar en consideración el aspecto material del fenómeno en cuanto al análisis trascendental (dicho en términos de Kant) se refiere, porque al ser Husserl partidario de la idea sobre que la imagen no es imagen sin una materia que la conforme, ya podemos encontrar similitud entre Aristóteles y Kant al proponer que la imagen no se da sin la experiencia de los sentidos, aunque Husserl considera necesaria la inclusión de un *a priori* de sensación a momento de llevar a cabo el análisis de la imagen tanto si es artística como si no, marcando con ello una diferencia pequeña, pero fundamental al momento de vincular a la imagen con el concepto.

Añádase la insistencia de Husserl por tomar por separado al sujeto cognoscente y el alma, alma que resulta se el fundamento teórico de los sentimientos sin miras a una posición moral o ética, asunto que toma Kant y que, como ya se ha visto, es fundamental tanto para Aristóteles como para Descartes en el sentido que su postura respecto a la imaginación se basa en el alma. Sin embargo, puesto que en sí misma el alma no es relevante para un análisis fenomenológico de la imaginación, Husserl opta por no recurrir a ella en esta ocasión.

2.5 Síntesis de las nociones de imaginación expuestas

Aunque hemos puesto a disposición la perspectiva de diversos pensadores en torno al significado y las implicaciones del concepto “imaginación”, a la hora de tomar en consideración a los autores antes tratados en esta investigación (y que se ciñen con empeño a esta temática), es inevitable notar puntos tanto de coincidencia como de divergencia. Antes de darnos a la tarea de vislumbrar tales puntos, recordemos los aspectos centrales de las perspectivas ya planteadas.

Primeramente, llevados de la mano de Aristóteles, la formulación de una ficción³⁰ depende de la abstracción³¹ que se realiza al momento en el cual se percibe una cosa, cosa que es ajena a nuestros sentidos hasta que nos afecta. En este acto el alma juega un papel protagónico, pues, al ser considerada como principio motor de todo lo viviente, otorga diversas capacidades dependiendo de la manera como se manifieste. En efecto, el alma dota al ser vivo tanto de la capacidad reproductiva al igual que de la nutritiva, lo que en última instancia motiva su crecimiento físico. A

³⁰ Como ya hemos visto en el primer apartado, Aristóteles entiende indistintamente a la imaginación y la fantasía.

³¹ Dicho concepto ha de ser entendido únicamente como separación de la figura, sin enfocarnos si tal noción conlleva “transportar” aquello abstraído a un plano ideal.

esta modalidad del alma Aristóteles la denomina “vegetativa”. Al mismo tiempo, gracias a que existen otras modalidades, también hay entes animados que no se limitan únicamente a la nutrición: algunos manifiestan la capacidad para sentir, mientras que otros más participan de las actividades correspondientes al intelecto, llamando así a la primera “alma sensitiva”, mientras que a la segunda “alma intelectiva”.

Puesto que para la figuración es indispensable la intervención de los sentidos, hemos de enfocarnos en la relación que hay entre éstos y el alma sensitiva. Gracias a la interacción del alma con aquello que se percibe, se contará con más o menos maneras por las cuales captar diversas ficciones, en tanto que algunas ficciones para presentarse dependen de un órgano sensorial específico, resultando como meramente sonoras, visuales, táctiles, olfativas y gustativas, a las cuales se les denominará simples. A su vez, hay ficciones que sólo se presentan gracias al vínculo entre dos o más ficciones provenientes de distintos órganos sensoriales (como cuando una superficie se nos aparece con cierta tonalidad y textura) llamadas también ficciones comunes. En este sentido, y a medida que se interactúa con lo percibido, tal o cual sensación llamará o repelerá la atención dependiendo de los gustos del ente que perciba, dando origen en ellos al movimiento entendido como desplazamiento, pues un ser vivo que participe del alma sensitiva tiende a dirigirse hacia aquello que le resulta agradable y a alejarse de lo que le displace.

Por tal motivo, Aristóteles entiende la fantasía como la figuración, independientemente de si las maneras por las cuales se siente algo son más o menos amplias, ya que cualquier ente sensitivo, por “ínfimos” que sean los modos por los cuales siente, participa de aquel sentir general.

No obstante es posible diversificar lo fantaseado debido a la intervención del intelecto, pues a partir de él podemos formular análisis y dilucidar en torno a lo ficticio, en tanto que la relación entre lo percibido y lo pensado ya no se entiende como una suerte de conveniencia (o sea, no limitamos la actividad del intelecto a planificar la satisfacción de nuestros apetitos y necesidades básicas), sino que el intelecto actúa más bien sobre la forma que subyace a la figura de lo que fantaseamos, absteniéndose en cierta medida de las rasgos de sensación que permean en un primer momento a la ficción con la finalidad de realizar plenamente su ser (que para el caso consiste en juzgar y sopesar).

El intelecto, al llevar a cabo conjeturas en torno a las ficciones, no hará sino vislumbrar multiplicidad de posibilidades para tomar acción dependiendo del juicio formulado. Por tal motivo no resulta extraño que Aristóteles aluda a que, al momento de vincularla con el intelecto, las ficciones se perciben como aquello por lo cual podemos ampliar lo que se fantasea.

Dicho de otro modo, al tomar como punto de partida una ficción, es posible “ponerla en marcha” a partir de múltiples conjeturas con la intención de figurarnos un escenario posible que nos proveerá de elementos más o menos suficientes para encaminar nuestras acciones hacia un fin determinado. Pero el acto por el cual conjeturamos tal situación no es inherente a la fantasía, sino, nuevamente, éste se da gracias a que el intelecto se pone en relación con las ficciones, por lo que se podría decir que el intelecto, al intervenir de manera posterior, puede ejercer su acción sin la intervención de los sentidos y viceversa, aunque, nuevamente, diversifica lo fantaseado.

En cambio, Descartes, con la premisa de que toda imagen depende de lo percibido, expone que la imaginación es una parte del cuerpo ubicada en el cerebro, cuya función se limita a fungir como un albergue de imágenes. Es así que el peso que le otorga a la imaginación resulta bastante ligero, ya que ésta, junto con las imágenes, al tener su origen en la corporalidad y las sensaciones, carecen de elementos que pudieran ser poco fiables para ser consideradas como portadoras de un conocimiento verdaderamente certero, en tanto que la carencia de un punto sólido a la hora de imaginar y, por lo tanto, percibir, nos puede remitir al error. Esto en tanto que todo lo que proviene de los sentidos, de un modo u otro, está cubierto bajo el velo de la incertidumbre. Asimismo, las sensaciones, al ser dispuestas todas como efectivas (porque si algo es percibido no hay duda de que está presente esa sensación), no hacen sino sembrar más la semilla de la duda, pues tanto en la vigilia como en el sueño, lo que en ocasiones se percibe resulta tan vivaz que es difícil esclarecer si uno está despierto o dormido, difuminando más lo que se considera “real”³² y efectivo.

A pesar de lo anterior, Descartes no rechaza tajantemente la posibilidad de que lo que participa de la imaginación pueda ser considerado como una fuente fidedigna

³² Vale la pena recordar que usualmente se parte de lo visto en la vigilia para decidir si un conocimiento puede llegar a ser certero, en tanto que se presume de estar rodeado de objetos concretos. Sin embargo, al desdibujar la línea entre la ensoñación y la vigilia, no hay un punto de apoyo claro para distinguir cuál es la vigilia y cuál el sueño, por lo que los objetos, al carecer de esa distinción, ya no aparecen dignos de confianza desde la perspectiva de Descartes.

para la obtención de un conocimiento, en tanto que el proceso por el cual una imagen se forma resulta bastante más complejo, y cuyo tratamiento difiere abismalmente con el que le otorga a la percepción sin más. Descartes nos advierte que unas veces los sentidos nos engañan al hacer pasar una cosa como si fuese otra, principalmente porque lo mostrado por ellos se manifiesta de manera inmediata a nuestro entendimiento, dando como resultado un engaño. Pero la imagen, al ser como aquella figura que se imprime en los sentidos, y aunque cargue residuos de corporalidad, conlleva una relación distinta con los otros modos de los que se sirve el *cogito* para conocer, a saber, la memoria y la percepción³³.

Los sentidos son pasivos y su función reside en captar las impresiones que los objetos ajenos dejan en ellos, impresión que en ocasiones es más o menos fiel y que bien podemos denominar “figura”, la cual es interceptada por el sentido común. El sentido común tiene como tarea trasladar a la figura desde los sentidos hasta la imaginación, deviniendo ésta última en una imagen. La relación imaginación-imagen resulta en este caso especialmente curiosa, pues la primera es un cuerpo como tal palpable, mientras que la segunda es una abstracción que sobreviene gracias a ese cuerpo en específico, lo cual es especialmente relevante a la hora de considerar la noción de Descartes respecto a la memoria, ya que en los nervios aledaños a la imaginación se alojan las imágenes una vez que han arribado a la imaginación, con la finalidad de que su vida no dependa de la constante interacción entre los sentidos y lo que se percibe. Pero en ocasiones estos nervios influyen en la imaginación, originando un arranque de imágenes que operan sin la intervención del entendimiento, careciendo de dirección, evento al cual Descartes nombra como mera imaginación.³⁴

En este punto las imágenes se manifiestan como ideas. Sin embargo, lo cierto es que hace falta un proceso de depuración aún más estricto, porque la cantidad arrolladora de materiales que las permean dejan entrever su lugar de procedencia. Pero Descartes, sin obviar el problema planteado, al percatarse de que las imágenes están dispuestas en un espacio, toma como base ya no la coloración, el olor y las demás características para vislumbrar la corporalidad de una imagen, sino más bien la extensión de la cual participan todos los cuerpos, no importando si nos topamos con

³³ No hay que confundirnos, líneas atrás habíamos señalado la falta de claridad por parte de los sentidos para poner a nuestra disposición un conocimiento certero, sin embargo, el error estriba más bien en considerar únicamente el punto de partida, o sea, enfrascarnos en la pura percepción como canon y no como una manera por la cual se puede conocer.

³⁴ Cfr., Descartes, René, *Óp. Cit. (Reglas para la dirección del espíritu)*, p. 37

éstos en la vigilia o en el sueño, esto en la medida que la mera extensión es un punto fiable en la obtención de conocimientos por carecer de elementos materiales que puedan llegar a conducirnos al error, porque, a fin de cuentas, la extensión es un elemento que puede ser puesto a disposición del entendimiento como concepto.

En pocas palabras, la imagen sólo puede estar sujeta a consideración del entendimiento para la obtención de un conocimiento en la medida que se conciba como mera extensión, el cual no es un asunto sencillo de abordar debido precisamente a que carga con el peso de provenir de una corporalidad en constante cambio, lo que dificulta el acceso a un punto de apoyo que proporcione certeza, con lo cual podríamos confundir lo verdaderamente concreto de la imagen con aquel dulce aroma o textura rugosa. Esta última consideración da un giro si tomamos en cuenta que el aroma dulce posee una extensión específica, la cual se distingue de la textura rugosa, manifestando así a la imagen como un punto sólido para la concepción de un conocimiento de lo corporal, ya que Descartes establece que, aunque es posible entender gracias a la imagen, ésta no es indispensable para concebir ideas claras y distintas. Sin embargo, frente al mero conocimiento conceptual, la consideración de las imágenes ofrece la ventaja de dar patencia de aquella corporalidad latente.

De Kant hemos de señalar que la noción empleada respecto a la imaginación corresponde más precisamente a un factor sintético de los fenómenos captados por el sujeto, síntesis que, para ser completamente comprendida, ha de tener su correspondiente tanto empírico como *a priori*. La imaginación permite la conjunción de multiplicidad de representaciones dentro de un mismo fenómeno, ya que de lo contrario no sería factible pensar en la diversidad de variaciones correspondientes a una y la misma representación, sino que, en el mejor de los casos, tal multiplicidad vendría a significar una suerte de fenómenos aislados, cuya comparación resultaría ociosa debido a que, por más similitudes halladas entre uno y otro fenómeno, éstos serían considerados de manera independiente, vinculados únicamente por una cuestión azarosa (si es que en este sentido siquiera cabe hablar como tal de un vínculo).

El fenómeno, al estar dispuesto en una espacialidad y temporalidad, sólo muestra aspectos de la cosa de la cual proviene, por lo que la imaginación, a la vez que nos permite vislumbrar la correspondencia entre uno y otro fenómeno de distinta

índole³⁵, “rellena” huecos y nos otorga una visión casi total de tal o cual cosa al permitirnos enlazar no sólo experiencias de fenómenos ya habidos a los actuales³⁶, sino también figurarnos las posibilidades de lo que permea aquella cara invisible de la cosa³⁷, originando así una visión más completa de la misma. Esto es primordial, sobre todo si consideramos que nos encontramos limitados a la hora de acceder al conocimiento de la “cosa en sí”, en tanto que es inasible debido a que nuestro modo de conocer es fenoménico.

Si bien, el papel de la imaginación se nos anota como uno de los puntos focales, lo cierto es que, desde la perspectiva kantiana, únicamente representa una parte del proceso total para la síntesis de un fenómeno que devendrá en un conocimiento, pues a la imaginación se añaden otras dos modalidades de la síntesis, a saber, la aprehensión en la intuición y la apercepción que se da en el concepto. A partir de la primera los fenómenos han de ser ordenados en un cierto orden temporal, con la finalidad de ser percibidos como una sucesión de instantes que se contienen en un momento, otorgándole cohesión. Esto es así en tanto que si tal momento no mostrara claramente un orden, manifestaría únicamente disparidades entre uno y otro instante, resultando en que la representación de dicho momento pareciera más bien como instantes aleatorios pese a los diversos puntos de encuentro que pudieran tener, pues aunque el tiempo se entiende como continuo, nosotros, al carecer de conciencia de dicha sucesión, a cada paso tendríamos una representación enteramente nueva, sin que ella ofreciera noticia de la anterior. Por su parte, la síntesis en la apercepción posibilita comprender la generalidad de los fenómenos como una formalidad, la cual otorga dirección y sentido al fungir como norma porque engloba en el concepto las características generales de los fenómenos aprehendidos. Sin dicha síntesis, las percepciones estarían como vagando, yendo de un lado a otro sin formar un conocimiento en concreto.

Sin embargo, la dificultad radica en que, consideradas de modo individual, y aunque se lleven a cabo los procesos pertinentes de síntesis, la intuición resulta

³⁵ Ya que el color que rellena cierta figura puede ser considerado con cierta independencia a la misma extensión, a pesar de que, en el mismo acto de aprehensión, por su disposición espacial, se entienden como parte de un sólo fenómeno.

³⁶ Si consideramos que anteriormente hemos interactuado con el mismo objeto, pero visto desde una perspectiva distinta, podríamos deducir que éste posee otra cara que complementa a la que vemos actualmente.

³⁷ No queda exento el caso de que nos topemos por primera vez con una cosa, por lo que, más que enlazar un fenómeno previo a éste, podríamos llegar a “suponer” aquello que está “detrás” de lo que percibimos.

aleatoria por la falta de dirección, mientras que el concepto vacío por carecer de contenido, permaneciendo así en la formalidad. De ahí que la imaginación, al ser tomada por Kant como una asociación de lo vario en una representación, funja como un intermediario que puede actuar con anterioridad a la representación de fenómenos y cuyo papel resulta primordial a la hora de la consideración tanto de los conceptos como de las intuiciones precisamente porque puede concatenar de modo efectivo a una con la otra, logrando que el concepto ejerza su acción sobre la percepción dotándola de dirección y que ésta última, a su vez, otorgue contenido al concepto.

Dicha asociación se desvela de dos maneras: por un lado, como imaginación reproductiva, la cual opera sintetizando los fenómenos presentes en la experiencia y, tal y como su nombre indica, asocia multiplicidad de representaciones como variaciones de una misma cosa, como cuando nos figuramos un ave, cuyo plumaje es unas veces rojo y otras tantas veces azul, sin que lleguemos a perder el hilo de que tales representaciones se dirigen hacia un mismo fenómeno. Por otro, está la síntesis de la imaginación denominada productiva, que opera en el plano de lo *a priori*: al no ir más allá de la necesaria unidad de relaciones entre lo intuido y lo apercebido deja en claro la diversidad de datos como posibilidad de toda experiencia, lo cual, en su relación con las otras maneras de síntesis originarán las categorías del entendimiento, más concretamente por no contar ella con rasgo alguno de corporalidad, ya que de lo contrario vendría a ser síntesis reproductiva.

En cuanto al tratamiento que Husserl otorga a la imaginación, primero notamos cierta equivalencia entre los términos “imaginación” y “conciencia de imagen”, diferenciándose este último por el paso de la actitud natural a la fenomenológica, con la finalidad de vislumbrar con mirada atenta las imágenes, gracias al proceso de depuración o *epojé*, que deberá ser aplicado para entender de manera correcta el modo en que se dan las imágenes.

Antes que nada, Husserl hace hincapié en la presencia efectiva de un mundo ajeno al de la propia percepción, el cual de una manera u otra nos afecta, dejando escorzos suyos en nosotros, escorzos que, en el caso de la imagen, adquieren tres matices: la imagen “objetiva”, la imagen “objeto” y la imagen “subjetiva”.

En principio, la imagen objetiva funge como la materia prima o el aspecto básico sobre el cual han de fundarse las posteriores imágenes, teniendo como singularidad que ella se aparece como un montón de materia y sensaciones fluctuantes, chocando unas con otras, pues, por ejemplo, en un sentido estricto una

melodía no es sino meramente datos sonoros, los cuales son captados a través de los sentidos. A esto se sigue la ordenación de dichos datos, los cuales, al tener cierta correspondencia, ya sea por compartir un mismo lugar o momento, originan una imagen más o menos definida por tales relaciones. Husserl denomina a ésta como “imagen objeto”. En este nivel las distintas imágenes se van diferenciando: el sonido proveniente de la fricción entre una roca y otra es fácilmente distinguible del provocado por el roce entre una aguja y el vinilo, pues, aunque ambos sonidos son meros datos de sensación, tanto la disposición espacial, así como la temporal y corporal de todo lo que interactúa es distinta. En este sentido, el modo en que tales datos (los cuales de a poco otorgan contorno a la imagen) se van ordenando en la consciencia, y su disposición, ha de ser distinta en tanto que las diversas imágenes manifiestan cierta correspondencia. De ahí que el sonido del vinilo no sea equivalente (al menos en este nivel) al producido por el roce entre dos rocas. De manera posterior, puede llegar a darse el caso de la aparición de la imagen subjetiva, la cual es ahora una significación de la imagen objeto previamente ordenada, pues al significarla, se abren las puertas a la posibilidad para modificarla dependiendo del criterio del que imagine, esto debido a la intervención directa del sujeto cognoscente a la hora de interpretar aquello que puede significar la imagen.

Tal proceso vale únicamente para imágenes que parten desde la corporalidad, siguiendo así estas tres “fases”. Sin embargo, en el caso de que la imagen se muestre como flotante ante la consciencia, la imagen objeto será dispuesta como base en tanto que está cargada y configurada de acuerdo a la corporalidad de la que partió y de la que, evidentemente, sigue siendo partícipe a pesar de no ser un objeto como tal palpable y que esté frente a nosotros, mientras que la imagen subjetiva seguirá la misma línea planteada por la imagen objetiva, o sea, será considerada como una interpretación propia respecto de ella: la imagen de un dragón presentada únicamente como ficción, puede ser sujeta a análisis al igual que una imagen que sí tenga un correspondiente en la corporalidad.

Hablando de ficciones, y más concretamente de la fantasía, Husserl nos advierte que es necesaria cierta distinción extra aquí, pues una imagen subjetiva puede ser considerada ficticia en la medida en que se manifiesta como carente de un correspondiente con la realidad empírica que, sin embargo, es igualmente vivaz que una imagen que sí posee tal correspondiente debido a que los datos de sensación siguen presentes en esa intuición. De alguna manera la conciencia opera en este plano,

otorgando sentido a lo imaginado, pero la ficción son los datos de sensación que operan en la imagen otorgándole dicha vivacidad en la conciencia: no son sensaciones, son fantasmas de sensación, mientras que la imagen ordena dichos datos. Por otra parte, la fantasía se puede comprender como una suerte de mundo independiente, el cual provoca sensaciones aleatorias al intervenir sin el curso de la conciencia. En esta segunda acepción se origina cierto carácter errático en el conjunto de sensaciones existentes en la conciencia, precisamente porque no se da una regulación a propósito de las mismas, por lo que vagan sin rumbo fijo en la esfera que les concierne y, por alguna cuestión fortuita, como si de un relámpago se tratase, la imagen irrumpe en la esfera de la fantasía para llenarse de ese cúmulo de fantasmas de sensación; es así como tenemos noticia de su mundo y existencia. Dicho de otro modo, la fantasía corresponde a una esfera de sensaciones indeterminadas que, por la aparición de una imagen, se ligan y actúan de manera ordenada. Sin embargo, antes de tal irrupción de la imagen, los fantasmas vagan y son inasibles.

Ya hemos hablado de las cuestiones generales de cada una de las posturas de los filósofos ya expuestos, así como dar ciertas notas o indicios por los cuales es posible establecer vínculos en cuanto a las posturas tan diferentes respecto de la misma temática. A pesar de ello, en momentos posteriores, entraremos con mayor detalle en las diferencias y sintonías que en cada una de estas nociones se presentan para lograr identificar un concepto lo bastante general para abarcar el concepto “imagen” y, en última instancia, cómo se vincula con la obra de arte.

3. Definiciones en torno a la Obra de arte

A la hora de tomar en consideración el concepto “obra de arte”, inevitablemente surgen multitud de discordancias por la evidente amplitud con que la temática puede ser tratada, porque la presencia de una obra facilita la intervención de propuestas de índole política y cultural, o bien, se toma a la obra como destinada a la excitación de los sentidos y causar, por ende, una sensación placentera —en este caso el placer corresponde más a una satisfacción, digamos, emocional que únicamente corporal—. Pero la dificultad radica precisamente en que, al vislumbrar la obra, se pretende que aquellas temáticas se tornen como la cualidad focal de la obra, cuando en esta investigación resultan cuestiones secundarias. En este sentido, no hay sino un campo de confusiones por la multitud de opiniones referentes a una temática común debido a la intervención de estas cuestiones, porque lo que puede ser agradable y, por lo tanto, considerado arte por uno, para otro puede resultar carente de sentido debido a la falta de elementos que casan con su perspectiva personal.

En este apartado nos separaremos de las posturas de los autores ya tratados porque nuestra intención radica en vislumbrar la temática desde una perspectiva más bien general, pues, aunque no pretendemos desmerecer las visiones en torno a las disertaciones que al respecto llevan a cabo respecto a la estética y la obra de arte, las perspectivas a las cuales responden traen consigo una serie de particularidades difíciles de obviar debido a la importancia que adquieren dentro de sus investigaciones en torno al arte.

Por tal motivo, pretendemos abrir paso a las perspectivas de Schopenhauer, Hegel, Heidegger y Walter Benjamin, cuyas perspectivas pretenden abordar la cuestión de la obra de arte sin caracterizarla únicamente desde esos aspectos más bien aledaños, sino que se mantienen la generalidad.

La intención con abordar estos autores radica en las convergencias y divergencias presentes en cada uno de sus sistemas de pensamientos, por lo que dicha serie de contraposiciones y acuerdos posibilita entablar y nutrir la conversación respecto a la temática de la obra de arte, sin ir demasiado por la tangente.

Además, el propósito de recurrir a estas cuatro visiones y no continuar con la de los autores ya expuestos en la parte anterior, responde a la necesidad por abordar este segundo elemento (entiéndase la obra de arte) de una manera más puntual, es decir, que si bien Aristóteles, Kant, Descartes y Husserl tienen variados encuentros

con la obra de arte, resulta mucho más rico el estudio que llevan a cabo sobre la imagen como imagen en lugar de la imagen como obra de arte, caso contrario con la visión de los autores que ahora pretendemos abordar, o sea, que sus ideas expuestas en torno a la obra de arte son más explícitas que su consideración en torno a la imagen.

3.1 El concepto de arte en Schopenhauer

Si bien los esfuerzos por alcanzar una definición general y exacta que abarque la totalidad de lo que implica el concepto de arte mismo parecen ser infructíferos, sí hay por lo menos una serie de elementos comunes que indican cómo es que puede ser reconocida una obra de arte. Ante tal temática, Schopenhauer se pronuncia de la siguiente manera:

El arte es aquello que reproduce las ideas eternas captadas en la pura contemplación, lo esencial y permanente de todos los fenómenos del mundo; y según sea la materia en la que las reproduce, será arte plástica, poesía o música. Su único origen es el conocimiento de las ideas; su único fin, la comunicación de ese conocimiento.³⁸

Arthur Schopenhauer, en *El mundo como voluntad y representación*, hace hincapié en cómo el arte juega un papel fundamental al momento de destacar la voluntad general, la cual es la que fundamenta el campo de visión al que estamos ligados como individuos, es decir, el mundo de la representación. Puesto que el propósito en este apartado reside en retratar las características fundamentales de la obra de arte desde la perspectiva de Schopenhauer, es imperativo dejar al margen ciertos problemas relativos al concepto de la voluntad, por lo que únicamente nos hemos de enfocar en los aspectos que resulten primordiales para la temática.

El mundo es representación, es decir, aquello con que interactuamos día a día se da a partir de una imagen que nosotros mismos nos formulamos por la incapacidad innata para ver la totalidad de las cosas con las que tenemos contacto. De ahí que lo que veamos sean fenómenos o representaciones de “la cosa en sí”. En el caso de Kant, también se ha hablado de que la “cosa en sí” funge como regla y norma de las expresiones fenoménicas que de ella surgen. De este modo, las representaciones son entonces fenómenos para la conciencia del sujeto, representaciones que hacen posible nuestra interacción con el mundo, ya que la “cosa en sí” es inasible precisamente porque rebasa nuestro entendimiento, por lo que únicamente captamos aspectos de

³⁸ Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, 1, E. Alianza, Madrid, 2010, P. 371

ella, aspectos que vamos interpretando de acuerdo a nuestra perspectiva espacio-temporal. Aunque los fenómenos son meros aspectos, Schopenhauer, a diferencia de Kant, sí ahonda en la posibilidad para conocer a la “cosa en sí”, apuntando a que, a partir de las representaciones como expresión objetiva de ella, es posible vislumbrar la voluntad general que permea a todas nuestras representaciones. En efecto, la voluntad se expresa a través de sus diversas objetivaciones (ya sean ideas o materia). Aunque de alguna manera la voluntad misma se muestra a través de estas representaciones, la claridad con la que cada una de ellas refleja la voluntad no es la misma en cada ocasión, siendo que algunas representaciones son más contundentes que otras al momento de incentivar la contemplación de la voluntad.

Este vislumbrar de la voluntad sobresale al momento de la consideración artística, porque si bien Schopenhauer concuerda con la aproximación general de Kant respecto de “la cosa en sí” (aproximación que implica que la “cosa en sí”, al no presentarse como un fenómeno, no puede estar sujeta al conocimiento, pues no se da precisamente en el ámbito espacio-temporal), su consideración no coincide plenamente con ciertos aspectos particulares, pues la voluntad misma vendría a ocupar el papel de la “cosa en sí”, mientras que las ideas serían tomadas como una (adecuada) objetivación de la propia voluntad. Al haber ciertas maneras de objetivación, en las cuales la voluntad se entrevé con más o menos claridad, resulta indispensable señalar que la contemplación de las ideas, al implicar un grado más complejo en la manera en que se aprehenden traen consigo el desprendimiento de los deseos de la carne para volver al individuo, por así decirlo, algo distinto de sí.

¿A qué se refiere Schopenhauer con lo anterior? Nosotros como individuos nos relacionamos con el mundo de modo que podamos satisfacer nuestras necesidades básicas, además de otros deseos que no resultan tan indispensables, deseos que van desde saciar nuestra hambre, hasta elegir qué comer para complacer nuestros gustos personales. En este sentido, el individuo está retenido por lo que Schopenhauer denomina “principio de razón”, lo cual acarrea la costumbre de considerar que únicamente las relaciones espacio-temporales y causales acontecen. Es lógico, pues el individuo más temprano que tarde se reconoce también como un cuerpo de carne y hueso que tiene necesidades, las cuales son satisfechas en la medida en que interactúa con los objetos de su entorno, ya que él es un objeto entre objetos, el cual se diferencia de los demás por el hecho de que adquiere conciencia de su yo entendido como conciencia de sus deseos, como volente.

Al tiempo que el individuo se percata de su condición, nota también que tiene sueños y aspiraciones que se salen del margen de la propia corporalidad: quiere y desea más allá de sus necesidades. Incluso si estos deseos no tienen utilidad alguna, el sujeto aún tiene la opción de buscar la manera de satisfacerlos, pues, aunque esté atado a la consideración espacio-temporal y causal propia del principio de razón, tiene la opción de barajar diversidad de posibilidades para desprenderse de aquellos deseos.

Todo objeto puede ser digno de consideración para lograr vislumbrar la voluntad, sin embargo, al estar enganchados a nuestra visión, la cual resulta hasta cierto punto pragmática, se torna complicado asir a la gran mayoría de los objetos como un punto de partida firme, pues no es de extrañar que tendamos a clasificarlos como útiles o inútiles. De ahí que el caso del arte sea bastante particular, porque a pesar de que el objeto ahí presente pueda ser tomado como placentero o útil, fomenta más intensamente que otros objetos el encuentro, por así decirlo, con la voluntad. De esta manera, tenemos que el arte tiene la posibilidad de fungir como una especie de catalizador para vislumbrar la voluntad misma. Sin embargo, esta aproximación aún es demasiado vaga en tanto que podría generar la malinterpretación de que la obra de arte es un objeto cuyo propósito radica en fungir como una suerte de puente entre el individuo y la voluntad, por lo que a partir de esta consideración Schopenhauer comenzará a señalar a qué se le puede llamar propiamente obra de arte.

El individuo es cognoscente: quiere, piensa y actúa dependiendo de su experiencia y lo que deduce de ella. En este sentido, se conoce y entiende a sí mismo como un objeto entre otros objetos, pues dispone de un cuerpo que desea a la par que interactúa con otros cuerpos. El individuo –o más precisamente el hombre- hasta este punto no se diferencia del resto de los animales, porque su obrar está guiado por los motivos y relaciones que, digamos, le imponen las circunstancias: siempre se pregunta qué hacer, por qué y para qué hacerlo, discerniendo en el proceso cómo hacer aquello que quiere lograr (trátese de una necesidad o un mero capricho por igual), y notando así si tal o cual elección le es conveniente o no para lograr su cometido.

Resulta claro que el hombre está íntimamente ligado al principio de razón, el cual pone de manifiesto la relación que tiene (como cuerpo) con los demás objetos, pues a través de dicho principio se le presentan las relaciones espacio-temporales y causales que surgen de la interacción. Si bien el problema aquí está en señalar en qué sentido el hombre se puede distinguir del resto de los animales en este tipo de relación

de mera causalidad, dicha diferencia resulta clara cuando Schopenhauer evidencia el interés que el hombre manifiesta al momento de considerar su relación con su entorno.

Los hombres manifiestan la capacidad para ponerse en relación con la voluntad de un modo íntimo al despertar interés por cualquier objeto, y por un breve momento, desprenderse del principio de razón que hasta ese momento los había dominado, dejando de lado todo aquello que le resulte circunstancial al objeto que le es interesante. Ahora el hombre pregunta únicamente por el “qué” del objeto, lo cual implica no guarde relación con la voluntad del individuo, aunque si llega a mostrarse como interesante en un primer momento. Así, con la misma intensidad con que acontece tal interés por el objeto, acaecen nuevamente las relaciones que dicho objeto tiene con el resto del mundo, devolviendo inevitablemente al individuo a la consideración de las relaciones causales.

Podríamos confundirnos al decir que el conocimiento de un objeto sólo obedece al más básico de los querer y, por lo tanto, el conocimiento que de él obtengamos no lograría ir más allá de las relaciones que se dan en torno al principio de razón, porque en la medida en que intentáramos desenmarañar del cúmulo de objetos con los que se liga ese objeto interesante, irían apareciendo a la par más objetos y, en la misma medida, más relaciones. Y aunque el principio de razón constituye una condición primaria, propia tanto de los animales como del hombre, éste último puede, en ocasiones excepcionales, ignorar este principio. Gracias a ese interés primario, ese interés que posibilita voltear la mirada hacia un punto u objeto en específico es que en un momento posterior de reflexión se dejan de lado completamente las relaciones que acarrea cada objeto, esto para verlo, ahora sí, de una manera desinteresada, pasando de preguntar por el “cómo”, “por qué” y “para qué” a únicamente por el “qué”, ya que al cuestionarnos únicamente por el “qué”, resulta que volteamos a ver la idea que ahí mora, despojándonos de la corporalidad y centrándonos únicamente en la contemplación de lo que es esa idea, conociendo así al objeto tal y como es. De ahí que Schopenhauer diga:

Con arreglo a esto, la genialidad es el talento de mantenerse en la intuición pura, de perderse en la intuición y de emancipar al conocimiento, que originariamente sólo está al servicio de la voluntad, de tal servidumbre, esto es, perdiendo totalmente de vista su interés, su querer y sus fines,

abandonando completamente por un tiempo su personalidad, para persistir como *puro sujeto cognoscente* [...]”³⁹

El factor clave aquí es la contemplación, ya que a partir de ésta el “qué” del objeto se muestra con más claridad, y así es como surge en el individuo una especie de abandono que permite “convertirlo” en un sujeto puramente de conocimiento, pues en la medida en que se va sumergiendo en la idea de aquello que contempla, deja al mismo tiempo de lado su individualidad dotada por el cuerpo, “fusionándose” así con el objeto de conocimiento. Cada vez que el individuo se integra más y más con el “qué” del objeto, se hace más patente su idea. En este sentido, el sujeto se abandona a sí mismo en favor de la contemplación, y deja de lado todo lo que le rodea, convirtiéndose él mismo en un objeto que se entiende a sí mismo como voluntad. No sería el mismo caso si en la misma medida intentáramos conocer al objeto a partir del principio de razón, pues inevitablemente nos desviaríamos debido a la diversidad de relaciones que influyen al momento de su consideración, por lo que la visión de la idea (que en este caso vale como voluntad misma) sólo es pertinentemente adecuada a partir de ese interés desinteresado; porque pretender conocer al objeto a partir del principio de razón implicaría, a su vez, el conocimiento de la infinidad de relaciones que aparecen junto con el objeto inicial de nuestra consideración, lo cual es imposible debido a que por cada objeto y relación conocida, aparecerían un sinnúmero de objetos alrededor suyo, desprendiéndose relaciones hasta el infinito.

Con anterioridad habíamos hablado sobre que la voluntad se vislumbra con mayor facilidad debido a ciertos incentivos, siendo que el encuentro con los objetos que susciten de modo menos directo el conocimiento o expresión de ella eran los que resultaban menos propensos a considerarse bajo la tutela de la contemplación, mientras que aquellos que remitían más al conocimiento de la voluntad eran más favorecidos, y cuyo culmen resulta ser la idea que se muestra gracias precisamente a la contemplación.

La idea muestra la generalidad, en ese sentido es el factor fundamental o base que abre paso a la expresión concreta de los objetos que participan de ella, por lo que también está fuera del mundo de la representación debido a que no muestra tal o cual aspecto particular —implicando con ello que se encuentra inmersa en la voluntad como tal—. Dado lo anterior, gracias a dicha generalidad es que al momento de captar una idea se abre la posibilidad de notar los “grados” en los que ésta se puede

³⁹ *Ibíd.*, p. 373

objetivar, porque, aunque se abre enteramente el mundo como representación, no nos sumergirnos en él, no al menos mientras permanezcamos en el estado de contemplación:

Pues si hacemos plena abstracción de ese mundo como representación, no resta nada más que el mundo como voluntad. La voluntad es el “en-sí” de la idea, la cual objetiva perfectamente aquélla; también es el “en-sí” de la cosa individual y del individuo que conoce a ésta, los cuales objetivan imperfectamente a la voluntad.”⁴⁰

A este respecto, el arte es una de las pocas maneras por las cuales su conocimiento directo favorecen como tal al estudio de las ideas y, por consiguiente, de la voluntad, pues en el caso de las demás áreas de conocimiento se sigue la tendencia y patrón establecido en el principio de razón, por lo que de cierta manera se vaga tratando de encontrar la causa primera de esa área sin llegar a un resultado concreto, precisamente porque surgen más y más objetos que se relacionan con el principal y éstos, a su vez, poseen relaciones con demás objetos hasta el infinito. Por lo tanto, el arte, al tener su origen en la contemplación de ideas y su finalidad en la comunicación de las mismas, puede persuadir al espectador a desprenderse del principio de razón, dejando de lado todo lo que resulte externo, para así enfocarse sólo a lo que a ella le compete: “De acuerdo con esto, la ‘expresión genial’ de una cabeza consiste en que resulta visible una resuelta supremacía del conocer sobre el querer y, por consiguiente, también se expresa en ella un conocer sin relación alguna al querer, esto es, un conocer puro.”⁴¹

¿Entonces, cómo es posible que la obra de arte, siendo un objeto entre objetos, que puede ser tomado bajo la tutela del principio de razón, incentiva el desprendimiento de toda relación causal? Schopenhauer nos invita a pensar en la manera en la que se configura la obra de arte. La obra de arte sólo puede ser producto de un genio, pues el genio no es individuo. Cabe aclarar que, en el lenguaje común, “genio” se entiende como una persona con tal o cual afinidad ínsita para realizar con facilidad alguna o varias actividades. Sin embargo, desde la perspectiva de Schopenhauer, “genio” indica dicha capacidad para la contemplación de ideas; capacidad que posibilita conocer independientemente del principio de razón, mientras que la genialidad no es sino la objetivación de tal contemplación, es decir, el sujeto inmerso en la idea de aquello que contempla mientras que lo que el sujeto puro de

⁴⁰ *Ibíd.*, Pp. 364-365

⁴¹ *Ibíd.*, p. 376

conocimiento alcanza a ver a través de ese genio lo manifiesta en un objeto. Por ello, en mayor o menor medida, todos los hombres somos partícipes de la genialidad, por lo que podemos contemplar la idea de la obra de un modo desinteresado. De ahí que Schopenhauer diga:

Las ideas sólo pueden ser captadas por esa contemplación pura, completamente absorta en el objeto [...] y la esencia del genio consiste en que prevalezca la aptitud para semejante contemplación, la cual exige olvidarse de la propia persona y de sus dependencias; así la genialidad no es otra cosa que la más perfecta objetividad, es decir, la dirección objetiva del espíritu en caminado hacia la voluntad, contrapuesta a la subjetiva, que se encamina hacia la propia persona. opuesta a la subjetiva, que se encamina a la propia persona.⁴²

A partir de la obra de arte se retratan las ideas que el sujeto, a partir de la genialidad, es capaz de captar gracias a la contemplación y el abandono de los deseos carnales que su condición humana le dota, reproduciéndolas en un objeto concreto (pues dependiendo del objeto y el modo en que se manufactura la obra, se llamará arte en este o aquel sentido). El artista nos deja contemplar la idea que ha mirado y plasmado a través de su obra, la cual facilita la visión de la idea misma gracias a su belleza.

Todo aquello que proviene del principio de razón desemboca siempre en un fin práctico. El arte, al ser un conocimiento que se desprende dicho principio, no tiene alguna finalidad más allá que la propia comunicación de las ideas, aunque esto no excluye de ninguna manera que la obra de arte, en su calidad de objeto, sea sometida al principio de razón y puesta como un objeto para un fin particular. Dicho de otro modo, la obra de arte puede ser tomada como un objeto de satisfacción de algún deseo. De ahí que a través de la genialidad seamos capaces de otorgarle a la obra de arte su lugar correspondiente, ya que, desde la perspectiva común, el arte se manifiesta como cualquier otro objeto de placer precisamente por la belleza que posee. Sin embargo, la belleza no es el único factor por el cual se nos permite tener noticia de las ideas como la objetivación más perfecta de la voluntad, sino que los objetos, al aparecer como sublimes, son capaces de fomentar tal estado de contemplación.

¿Lo anterior quiere decir que la obra de arte no sea interesante? De ninguna manera, pues si bien ella misma propicia que el sujeto se desprenda de las relaciones que están dispuestas para satisfacer una voluntad o deseo individual, el interés que

⁴² *Ibíd.*, p. 373

genera en el espectador se entiende más bien como un arrebató que justo libera al individuo, convirtiéndolo en un sujeto puro de conocimiento.

Cuando estamos inmersos en el principio de razón es posible que nos desprendamos de éste abruptamente, ya sea por una cuestión externa a nuestro querer, ya sea por nuestro estado de ánimo que otorga la facilidad para tal tarea. En este caso, salimos del bucle suscitado por el querer casi enteramente por nuestras propias fuerzas: a esto se le considera como el sentimiento de lo sublime. A partir de lo bello escapamos también del principio de causalidad, pues lo bello tiene como atributo el facilitar el conocimiento de la idea al lograr descartar la voluntad sin algún tipo de oposición, mientras que lo sublime implica que el estado puro de conocimiento se adquiere a partir de un esfuerzo violento por parte del individuo para desprenderse del principio de razón y sus relaciones con la voluntad particular, despojándose inmediatamente del querer. Esto último también puede ser atribuido al genio del cual somos partícipes.

Así, la genialidad es la cualidad para la captación de ideas más puras, un estado de abandono donde el individuo puede desprenderse del principio de razón e incluso, puede llegar a crear obras de arte, aunque en este último caso no basta con la sola genialidad, sino que también se necesita la participación de la fantasía, la cual le posibilitará no sólo retener las ideas de las cosas que contempla, sino también observar en qué medida la naturaleza ofrece diversas posibilidades para la configuración de los objetos, abriendo la pauta para crear obras significativas que, aparentemente, no guardan relación con la idea que pretenden representar. De esta manera se observa que la fantasía es condición de la genialidad, pues se establece la prioridad a lo que quizá pudo ser tal o cual objeto, sin pensar inmediatamente en el beneficio o utilidad que de él se desprende.

Dicho todo lo anterior, el arte adquiere el privilegio de ser llamado así por favorecer a la contemplación de las ideas y atraer la atención del espectador gracias a la configuración de materiales que van dirigidos a cumplir este objetivo que, si se da ese caso excepcional, sumergirá al artista y al espectador en la contemplación para descubrir lo que en la obra se esconde, por lo que podemos deducir que en este caso el arte es el medio de encuentro del sujeto de conocimiento y las ideas mismas.

3.2 El concepto de arte en Hegel

La vía que ofrece la estética nos hace posible entrar en delimitaciones más precisas para definir lo que es una obra de arte; pero si comenzamos a vislumbrar ciertas objeciones a la manera en la que se aborda la temática, la dificultad principal residiría en que, al suponer que tal senda nos otorga un terreno fértil para el estudio de la obra de arte, dicha perspectiva nos incita a pensar que la obra, al estar dirigida hacia los sentidos, se podría considerar como un objeto destinado a la excitación de los mismos por medio del placer que puede provocar. En este sentido, la estética contribuye a este respecto al definirse como el estudio de lo sensible. Al ser tomada tal noción como la primordial, en más de las ocasiones, se pretende que el objetivo del arte sea precisamente el estímulo de los sentidos.⁴³

De inicio, la senda que se propone desde la estética no es como tal lo problemático, sino que Hegel desde su óptica, al dictaminar que esta perspectiva se ha tornado vulgar, encontrándose constantemente con la idea de que una obra de arte es necesariamente aquella que nos produce agrado a través de sus figuras, se ve en la necesidad de reivindicar el estudio de la obra de arte a partir de ella misma, pues, desde su perspectiva, las piezas que antaño ocupaban un sitio privilegiado, ahora se consideran como objetos cuyo significado y finalidad están determinados por el uso que se les adjudica. Así, por ejemplo, un cuadro perfectamente elaborado (desde el punto de vista técnico) no es más que un objeto destinado a adornar una pared. Estas reflexiones las desarrollará en sus *Lecciones sobre estética*.

Puesto que aquí la cuestión reside en vislumbrar lo que ciertamente implica el concepto “obra de arte”, recorrer un camino adyacente al de la estética parecería la opción más adecuada. Por tal motivo, Hegel ha de tomar como punto de partida la “filosofía del arte bello”. En efecto, entendida desde esta perspectiva, más que un objeto destinado a responder a ciertas finalidades, resulta que “el arte comparte este rasgo con la religión y la filosofía, pero con la peculiaridad de que él representa lo supremo sensiblemente, y así lo acerca a la forma de aparición de la naturaleza, a los

⁴³ En este caso podemos tomar como ejemplo las nociones que establece Kant al respecto de la obra de arte refiriéndola siempre a los sentimientos de lo bello y lo sublime, los cuales, más que ser estados de los cuales se puede motivar la aparición de ideas ocultas en la obra, son tomados como factores dependientes tanto de la cultura como del refinamiento de los sentidos, a los cuales están sujetos tal o cual obra. Para lo anterior Cfr. Kant, Immanuel, *Observaciones sobre el sentimiento lo bello y lo sublime*, FCE, México, 2004.

sentidos y a la sensación”⁴⁴, representación que, si resulta ser una adecuación completa entre el Espíritu y el cuerpo, se considerará bella.

Desde este punto de vista se ha de considerar al espíritu de dos maneras: primeramente, como aquel absoluto del cual participa todo, y que se muestra en el devenir de aquello que lo compone, también determinado como “Espíritu”. Este devenir se puede entender, a su vez, como el movimiento de afirmación, negación y auto-afirmación de una tesis a partir de la negación, lo que implica siempre la superación de la primera afirmación. Puesto que el proceso aquí es dialéctico, Hegel señala que en la medida en que el arte, al ser un conjunto tanto de lo sensible como de lo abstracto, responde a una dirección ya dispuesta de antemano. En este sentido, el arte es espiritual. Por otra parte, el espíritu se considera también como la expresión del hombre, expresión que se muestra tanto en sus actos como en el albedrío del que participa para llevarlos a cabo. De ahí que “espíritu” refiera a la cualidad de la cual participa el hombre como individuo: al manifestarse como racional, el hombre se vincula directamente del Espíritu al dotar con este carácter sus actividades individuales. Ya que el hombre es el único capaz de configurar una obra de arte, es necesario recalcar que el Espíritu se expresa con mayor intensidad si las actividades del hombre pretenden, con pleno uso de razón, evocar un significado en concreto, no limitándose estas acciones únicamente a fungir como ejercicio sin que se logre evocar alguna idea sin un fin determinado. Así, en esta actividad, existe una correspondencia entre el devenir del Espíritu y el espíritu que se manifiesta en los actos particulares del hombre.

Podemos notar, desde la perspectiva vulgar, que en la elaboración de las obras de arte se tiende a imitar objetos —por lo regular de la naturaleza—, ya que en alguna medida nos han cautivado o causado algún estrago. Cuando el objeto nos cautiva, lo usual es mentar que es bello por la relación que establecemos con el agrado y el placer que éste provoca en nosotros. La obra de arte, en este caso, tiene como objetivo traer de vuelta, a partir de la representación de aquello que nos ha movido, el cúmulo de sensaciones y sentimientos que en algún momento provocó.

A pesar de que en la mayoría de los casos la configuración de la obra de arte parte de la imitación de la naturaleza, no es sino cuando se lleva a cabo la manufactura que se considerará como artística a la naturaleza y, por consiguiente,

⁴⁴ Hegel, George Wilhelm Friedrich, *Lecciones de estética*, Ed. Península, Barcelona, 1989, p. 14

bella. En este caso, la belleza no consiste en aquel placer o sentimiento gratificante, sino que para Hegel adquiere una nueva acotación: en contraste con la belleza de la naturaleza, la belleza del arte implica la comunión entre las ideas que se presentan en el Espíritu y su expresión particular, así como en el retorno de esa expresión particular, de nuevo, al Espíritu. De ahí que Hegel diga:

(...) el arte tiene la tarea de representar la idea para la intuición inmediata en forma sensible del pensamiento y de la espiritualidad pura. Y esta representación tiene su valor y dignidad en la correspondencia y unidad entre ambas partes, entre la idea y su forma. En consecuencia, la altura y excelencia del arte en la realidad correspondiente a su concepto dependerá del grado de interioridad y unidad en que la idea y la forma aparezcan elaborados en recíproca compenetración.⁴⁵

Y aunque la naturaleza pueda ser considerada bella desde la perspectiva común, el problema aquí reside en que esa belleza es adjudicada, en tanto que el movimiento natural no se presenta sino como necesidad: en la naturaleza se presentan leyes y reglas que establecen un orden que no puede ser quebrantado, pues siempre existe una constancia que rige no sólo los movimientos de los diversos objetos que en ella se presentan, sino también las consecuencias que se desprenden de la interacción entre un objeto y otro, coordinándose todo como si de un engranaje se tratara. Por el contrario, en el arte (que lleva implícita la intervención del hombre), al reflejar en su hacer tanto las ideas como la expresión particular de las mismas, abandona tal necesidad a través del albedrío y la libertad, cualidades que dejan ver el sello que el Espíritu imprime en ella.

La naturaleza por sí misma no aparece como bella en la medida en que los sentimientos que nos provoca, así como el placer que tenemos al contemplarla, son externos a su cualidad fundamental: mostrar necesidad. Pero al considerar la noción de belleza que busca Hegel, pese a que nos basemos en la naturaleza para configurar una obra de arte, la obra misma refleja belleza ínsita, pues implica la expresión misma del Espíritu, expresión que se da por la comunión de la acción del hombre, así como la intención de representar el espíritu entendido como absoluto en sus particularidades.

Hemos mencionado brevemente que lo presente en la naturaleza sigue un orden y necesidad, por lo que la belleza que le podamos adjudicar resulta circunstancial. Pero la cuestión reside aquí en que lo manufacturado expresa al Espíritu a partir de la libre configuración de elementos que tenemos a nuestra

⁴⁵ *Ibíd.*, p, 68

disposición. No es que la naturaleza no sea expresión del Espíritu, sino que más bien, a partir de ella, es más complicado hallar acceso a lo Espiritual y su devenir, mientras que de primera mano todo lo manufacturado ya lleva consigo tal intención, por lo que en lo espiritual se deja ver más fácilmente a partir de la libertad y la razón que se muestran en los actos del hombre, y que en última instancia tienden al Espíritu, a diferencia de la naturaleza, donde al ser ella mera necesidad, por definición, no tiene en lo particular expresión espiritual por no ser libre, no alcanzando la belleza a la que Hegel apunta.

En efecto, la finalidad del arte, desde el punto de vista de Hegel, no está precisamente en reflejar aspectos individuales de objetos que causan algún placer; mucho menos en dar cuenta de los sentimientos o necesidades que un individuo con ciertos deseos y aspiraciones intenta representar en un lienzo, mármol o cualquier otro objeto. Más bien, el arte intenta dar cuenta de la verdad que esconde el artista inspirado por pasiones, razón, libertad y espíritu. De ahí que Hegel mencione: “Pues, como acabamos de indicar, su verdadera tarea es hacer conscientes los intereses supremos del espíritu”⁴⁶ o “la belleza artística es la belleza nacida y renacida del espíritu”⁴⁷.

A lo largo de la historia de la filosofía se ha intentado dar con la definición de “obra de arte”, pero resulta complicado debido a que en esta cuestión están implicados temas tales como la imaginación, la intuición y la sensibilidad (en el sentido de cómo afecta una obra nuestro estado de ánimo y en qué sentido puede empatar con nosotros como individuos). La temática del arte, por tales aspectos, resulta confusa y volátil, por lo que Hegel ha de optar por otorgar a su estudio un tratamiento Científico⁴⁸ con la pretensión de establecer de una manera más concreta lo que significa e implica tal concepto.

En un primer momento, el quehacer científico (a partir de un método y buscando siempre una regla por la cual definir la regularidad con la que obra su objeto de estudio) se dedica a buscar las generalidades de los fenómenos en los que se enfoca para así, desde tal posición, fundamentar las expresiones individuales. Sin embargo, el problema consiste en que la propia ciencia, desechando todo aquello que ha superado sus particularidades, pretende quedarse en la mera abstracción, dejando así un vacío

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 19

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 10

⁴⁸ Habremos de distinguir entre “Ciencia” entendida como el proceso dialéctico por el cual se reconoce el Espíritu y el concepto “ciencia”, para señalar las cuestiones de tinte más bien positivo.

en su concepto. Hablando más específicamente, en el caso de las ciencias de la naturaleza (las cuales siguen el paradigma de la Ciencia) éstas toman rumbo a partir de la sistematización y el rigor para así entender aquello en lo cual se enfocan. Las ciencias de la naturaleza intentan dar cuenta sobre cómo opera ésta a partir de patrones, para descubrir lo que ella es y en qué sentido se relaciona con el conjunto de materia que le rodea, abogando siempre por seguir un camino recto y firme, con el rigor necesario para dar exactamente con aquello que intentan descubrir. Precisamente es el trato al que el arte debería aspirar, para que así pueda representar la verdad del Espíritu, pero a pesar de que pueda hacerlo (representar la verdad) desde el punto de vista de la ciencia, no es ésta sino confusa e indigna de llevar a cabo tal tarea, pues su cualidad fundamental no lo permite, cualidad que implica basarse en la apariencia, la volatilidad y la diversidad de opiniones que ésta genera.

A pesar de todo lo anterior, queda claro un factor que le es imprescindible a una obra de arte para su configuración. Y es que, al aprovechar que parte de lo dado en la naturaleza, sólo imita y reproduce la apariencia de ésta, mas no reproduce a la naturaleza misma. Al ser precisamente aparente y, puesto que para otorgarle un trato científico se necesita “ir a las cosas mismas”, la apariencia que en la obra se muestra resulta en un engaño que no tiene cabida en el análisis propiamente científico. Pero afortunadamente la belleza depende de un análisis distinto.

El examen que se da en las ciencias de la naturaleza apunta a que los fenómenos que en ella se estudian sean constantes y sigan ciertas reglas y patrones para poder deducir lo que en ellos se encuentra. Ya que en la obra de arte se manifiesta la libertad, y ésta se presenta en rasgos fundamentales como la imaginación y el sentimiento, los cuales resultan tan confusos al punto de ser aleatorios desde la perspectiva de la ciencia, por lo que sería imprudente someter al quehacer artístico a dicho análisis científico. Por ello, el punto de vista desde el cuál se ha de abordar la temática del arte será la filosofía, pues a pesar de que no sigue tal cual los lineamientos propuestos por las ciencias de la naturaleza, sí es capaz de establecer conocimientos y guiar el análisis con el mismo rigor que ella, gracias a que se encamina por la Ciencia.

Al momento de abordar la temática del arte, resulta difícil no sólo establecer las condiciones por las cuales se pueda dictar un juicio acerca de qué es o no considerado arte, sino que entran en juego factores externos a la propia obra, por

ejemplo: la época, el lugar, la cultura, la intención del artista, los espectadores, la técnica. Por el contrario, lo que más ha proliferado es el estudio de las áreas que se rigen por el modo en que operan las ciencias de la naturaleza precisamente por ofrecer control y rigurosidad al momento de llevar a cabo sus análisis. Puesto que la pretensión de Hegel es ver la esencia misma de la obra de arte, es necesario probar si la filosofía del arte bello es apta para tener un trato Científico. Por ello importa abandonar el camino planteado desde la estética, pues ahí se tiende a priorizar las particularidades, dejando de lado el concepto mismo.

Si establecemos la correspondencia entre lo pensado y lo dado como criterio de verdad, es evidente que el arte sólo refleja falsedad. Pero si entendemos la verdad, ahora, como aquella correspondencia entre lo particular de la materia y lo absoluto de la idea, entonces el arte representa de mejor manera que la ciencia esa verdad. En este caso, el arte vivifica y reconcilia las abstracciones del pensamiento científico con sus particularidades, no sólo por representar de manera sensible las abstracciones que se encuentran y fundan su materia, sino también porque fomenta, a través de su apariencia, la búsqueda de tales abstracciones sin que se pierda de vista la expresión individual. De ahí que no se pueda exigir un trato tal cual como el de las ciencias naturales en el arte, pues la libertad que se le adquiere al momento de configurar las abstracciones que intenta comunicar es lo que le permite hacer de “puente” entre la idea y la materia, por así decirlo. El trato que la ciencia exige devuelve al arte de nuevo al conocimiento del concepto vacío, abstracto, despojándolo así de todas sus características. No es que a partir del trato filosófico no se pueda tener un trato Científico, pues la filosofía muestra de un modo más vivaz la razón y la rigurosidad que caracteriza a las ciencias, sino, más bien, la cuestión aquí es superar la idea de que la ciencia es equivalente a la Ciencia, para así establecer la verdad que se encuentra en la obra de arte.⁴⁹

De esta manera, las consideraciones en torno al arte se deben hacer siempre tomando en cuenta la libertad, ya que nos ofrece la posibilidad de soltarnos de las reglas y de la sistematización duras que tanto predicen las ciencias de la naturaleza, para así dar paso a la expresión del Espíritu. Por tal motivo, se ha de hacer un llamado a la filosofía, ya que es más adecuada al momento de ofrecer explicaciones que implican asuntos “volátiles”.

⁴⁹ Cfr. *Ibíd.*, p. 17 y pp.27-29

El arte es aquello que tiene la capacidad de representar lo supremo de las ideas y el Espíritu (así como la filosofía y la religión) en un objeto sensible, por lo que la cualidad primordial de ésta (mostrar lo aparente) no es sino un paso fundamental desde el cual se ha de entender tanto su hacer, así como la representación del espíritu que existe en esas obras: la apariencia no implica falsedad, sino más bien un estado en el arte que debe ser tomado como punto de partida para llegar a la verdad, pues dicha apariencia fomenta tales formas. Pero a pesar de que en el día a día se muestran ante nosotros las apariencias, lo hacen a modo de caos fundado únicamente por el azar y las casualidades.

Bajo todos estos aspectos del arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece para nosotros un mundo pasado. Con ello, también ha perdido para nosotros la auténtica verdad y vitalidad. Si antes afirmaba su necesidad en la realidad y ocupaba el lugar supremo de la misma, ahora se ha desplazado más bien a nuestra representación. Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio, por cuanto corremos a estudiar el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre estos dos polos.⁵⁰

A partir del arte se arranca tal azar y caos, otorgándole orden al conjunto de situaciones de la vida cotidiana que limitan la visión de aquella realidad superior. De ahí que en cierto sentido el arte sea más real que cualquier otro objeto natural, pues a diferencia de lo puramente sensible, el arte se alza con sus propias fuerzas, mientras que lo real de ello se esconde en los objetos a los cuales representa y está sujeto. En efecto, la apariencia no es sino una cualidad que muestra en cada caso particular aquello que es tal o cual cosa, entendida como particularidad que participa de una idea general que la funda de modo abstracto. La realidad se entiende como la verdad (que a su vez es entendida como la comunión entre lo particular y lo general del Espíritu). De tal modo, el arte tiene la ventaja de otorgar una comprensión más precisa de aquello que muestra, mas no es omnipotente, por lo que sólo se limita a representar cierto contenido y con medios también limitados. Por ello, el arte mismo nos invita a la reflexión de ella y, en esa medida, se ha de estudiar Científicamente para encontrarla tal y como es, pues su concepto se ha tergiversado al punto de que se considera algo que debe satisfacer necesidades inmediatas. Todo esto a partir de una consideración filosófica que es rigurosa, mas no sistemática en el sentido de la ciencia, ya que de cierta manera se encuentra más abierta. El espíritu es de carácter

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 17.

racional al ser la obra de arte su expresión es que se podrá seguir su estudio Científicamente.

Por todo lo dicho anteriormente el concepto de arte conlleva las siguientes implicaciones: “1) La obra de arte no es un producto de la naturaleza, sino que ha nacido por la actividad humana. 2) Ha sido hecha esencialmente para el hombre y, más en concreto, para el sentido del hombre, por cuanto en mayor o menor grado ha sido sacada de lo sensible. 3) Tiene un fin en sí misma”.⁵¹

Usualmente se señala la obra de arte como un producto del hombre, el cual ha sido manufacturado para cumplir ciertos propósitos. Hegel responde a esto con que no hay duda de ello, pero el problema fundamental está en que se ha entendido al arte como un hacer que se basa en el uso y la aplicación de reglas, las cuales, sabiendo ejecutarlas correctamente, podrían hacer que se llame obra de arte a cualquier imitación, ya sea de la naturaleza, ya sea de otra obra. Esta consideración fomenta la aparición de los historiadores y técnicos del arte, pues las obras sometidas a tal perspectiva necesitan de una base teórica para poder ser correctamente evaluadas dentro de ciertos parámetros, parámetros que establecen criterios en cuanto a calidad y técnica se refiere. Sin embargo, lo cierto es que si no hay espíritu (entendido como aquella intención por hacer la conexión entre lo absoluto y lo particular) impreso en la obra, cualquier manufactura resulta estéril y vacía, originando un desplazamiento de lo que la obra significa en favor de la utilidad, despojando de todas sus características a la obra de arte y convirtiéndola en un objeto a disposición del placer individual. En este caso, en lugar de que el arte sea para sí, se dispone de ella únicamente para la fabricación más “arte”. Por otra parte, el conjunto de reglas en cierta manera limita la expresión del artista, dejándolo a merced de una posible esterilidad al momento de tratar de expresar el espíritu en su hacer.

Por tal motivo, en la segunda consideración en torno al arte, relacionándola con la primera, se nos da a entender que el toque personal del individuo es capaz de introducir el espíritu a la obra. En este caso también surgen unas cuantas objeciones, pues el individuo es capaz de configurar obras a su gusto, lo cual resulta adquiere relevancia, ya que se sumerge en la libertad del espíritu: en la medida en que el individuo desee obedecer a sus caprichos, queda inmerso en la subjetividad total, por lo que rompe el frágil lazo por el que está unida la técnica y la libertad, enfocándose

⁵¹ *Ibíd.*, p. 29

únicamente en ésta última, lo que desemboca en que crea que todo lo que fabrica es arte.

En efecto, se acaba de decir que sin libertad el arte es estéril, pero sin reglas, normas o conocimiento técnico la obra no puede ser elevada a arte. De ahí que Hegel atribuya que el factor individual o subjetivo innova más fácilmente en ciertos tipos de arte, siempre y cuando se posea genio y talento (como por ejemplo en la música) mientras que, si bien, éstos potencian o facilitan la configuración, en casos como la poesía es necesario tener cierto grado de experiencia, madurez y conocimiento del arte en general (o, en otras palabras, de conocimiento técnico).

El hombre se reconoce como parte del Espíritu, como un objeto más que participa en la naturaleza. Tiene necesidad de crear y expresar lo que él es como individuo y como partícipe del Espíritu. Transforma y se expresa a través de la naturaleza, de cierta manera derrumbándola y afirmándose a sí mismo en sus construcciones. Con tal proceso, el individuo pierde la extrañeza y a cambio gana el mundo. Tal necesidad por afirmarse se muestra también en el proceso de configuración artística, ya que el individuo realiza exteriormente lo que es él para encontrarse a sí mismo en ese hacer artístico, por lo que la subjetividad del individuo tiene que quedar ligada con la objetividad de los materiales con los que trata a la hora de configurar una obra de arte.: la finalidad del arte reside en emparentar las cualidades individuales y materiales del exterior con las del individuo. Lo que piensa, siente y quiere el artista ha de afirmarse en aquello que le es diferente y hasta ajeno, para así empatar la materia y la idea, y dar en cambio la verdad. Todas las finalidades que pudiesen presentarse en una interpretación posterior (dígase educar, provocar placer, etc.) se desprenden como circunstanciales a la verdadera naturaleza del arte. Por ello es que surge su belleza y la verdad, por ello desde aquí no es posible sino una filosofía del arte bello:

La forma peculiar de la producción del arte y de sus obras ya no llena nuestra suprema necesidad. Estamos ya más allá de poder venerar y adorar obras de arte como si fueran algo divino; la impresión que nos produce es algo reflexivo, y lo que suscitan en nosotros requiere una superior piedra de toque y una acreditación de otro tipo. El pensamiento y la reflexión han rebasado el arte bello.⁵²

A tientas podemos decir que la belleza en las diversas representaciones se manifiesta desde tres aspectos: desde el externo (lo cual vendría a ser todo lo que le es

⁵² *Ibíd.*, p. 16

ajeno a la obra), lo interno (que viene dada por el espíritu, esto en la expresión individual de la imaginación y libertad del individuo) y el contenido mismo de la obra. En este caso, lo externo e interno se repelen mutuamente, pero gracias al contenido, el segundo se muestra en el primero, dando como resultado que lo exterior de la obra se entienda y manifieste en el interior.

La belleza consiste precisamente en ese juego de auto-afirmación a partir de lo que no somos. Una idea es bella cuando se encuentra en consonancia con la materia particular de la que es partícipe, pues ésta no puede ser sin aquella y viceversa. Así el hecho de enfocarnos sólo en el estudio de las diversas corrientes artísticas que existen para estar acorde con el llamado “buen gusto”, o bien, expresar puramente nuestros más profundos pensamientos en un acto de individualidad desmedida, nos aleja del concepto de belleza al que Hegel apunta. Sólo a partir de esa auto-afirmación es como podremos dar con lo bello, lo cual se desprende, a su vez, del arte y la verdad que en ella se encuentra.

El arte bello se entiende desde lo suyo, es decir, Espíritu expresándose de sí, exteriorizándose y afirmándose en tal exteriorización, pues él no se entiende meramente como pensamiento abstracto, sino como expresión y conjunción de lo individual con lo general. Por lo tanto, la idea de belleza debe contener tales extremos, para así tener contenida la verdad. De ahí que Hegel nos diga:

La obra de arte es tal por el hecho de que ha brotado del espíritu y pertenece al suelo mismo, ha recibido el bautismo de lo espiritual y no representa sino aquello que ha recibido en consonancia con el espíritu. El interés humano, o el valor espiritual, que tiene un hecho, o un carácter individual, o una acción en su trama y desenlace, queda captado en la obra y resaltado con más pureza y transparencia de lo que es posible en el suelo del resto de las realidades no artísticas.⁵³

Esta postura propuesta por Hegel deja entrever ciertos matices con respecto a lo planeado por Schopenhauer, sobre todo si consideramos que Schopenhauer pone como tónica principal que el hacer del arte consiste en el conocimiento de las ideas que subyacen a la obra, lo cual es posible solo a partir de la contemplación como punto clave, mientras que Hegel aboga por la superación de la obra, cuyo culmen se halla en el conocimiento del Espíritu, atendiendo más bien al procedimiento y devenir de la misma para llegar a ese conocimiento, siendo el conocimiento del arte una transición.

⁵³ *Ibíd.*, p. 32

Añádase que Schopenhauer propone que la obra de arte puede ligarnos (aunque no de manera exclusiva) al conocimiento de una idea a través de sus elementos por ser una objetivación de la voluntad capaz de desvincularnos del principio de razón. Mientras que, para Hegel, el hombre es quien lleva a cabo la significación del arte gracias a que es el más adecuado intermediario entre la naturaleza y el Espíritu. En este sentido, la obra de arte por el lado de Schopenhauer será elaborada a partir de la objetivación de una idea en la materia debido al esfuerzo del artista, noción que es parecida a la de Hegel en tanto que la obra de arte debe ser impregnada con el carácter racional que proviene del esfuerzo y comprensión tanto de la naturaleza como del espíritu., aspectos que tienen diferentes consecuencias que veremos más adelante.

Si bien ambos autores parten de ideas que por momentos llegan a contraponerse, las similitudes existentes entre sus pensamientos dejan ver cualidades más generales en la temática, como lo son la tendencia a la universalidad del arte, la necesidad del artista por enlazar este carácter universal con el espectador usando como medio los materiales o la disposición del artista para reflejar a conciencia de manera bella los aspectos de la idea que contempla.

3.3 El concepto de arte en Heidegger

Lo común al momento de definir a una obra de arte es que tal noción sea adjudicada a algunas cosas en específico, ya sea porque ha sido llevada una reflexión profunda sobre esta temática en específico o por tomar como base ciertos preceptos ya establecidos por pensadores, críticos o especialistas en la materia, asumiendo cómo es que se elabora y en qué sentido una obra puede ser o no denominada como arte al tomar como referencia tales pautas. Al existir diversidad de normas a las que podríamos remitirnos, ocasionaríamos otro conflicto al decantarnos por tal o cual postura, ya que habríamos de, en última instancia, delimitar la cuestión al dictaminar prejuiciosamente qué es o no una obra de arte. Y aunque tales reglas pueden llegar a fungir como un punto de partida más o menos sólido, la concepción de una obra de arte dependería, a su vez, de factores externos para casar con las reglas que se hayan tomado como base, por ejemplo: la cultura, el gusto personal del espectador, la educación y el estado de ánimo.

El primer contacto con una obra de arte se da a partir de que llama estrepitosamente nuestra atención, pero ¿qué queremos decir cuando mentamos “obra

de arte”?, ¿cómo sabemos que “eso de ahí” es una obra y no otra cosa? Estas cuestiones que, en un principio, parecerían nimias y hasta superfluas, para Heidegger causarán un serio revuelo, pues al imperar dicha confusión, tiende a pensarse en la obra de arte como una cosa cotidiana, cuyo culmen se halla en la concatenación de lo que en la obra se representa y la utilidad que pueda llegar a tener, abandonando más pronto que tarde a la obra misma y sus implicaciones en favor de estas cualidades aledañas. Dicha temática será ensayada por Heidegger en *El origen de la obra de arte*.⁵⁴ Para comenzar a apuntalar su comprensión, Heidegger nos hace hincapié en lo siguiente: “Origen significa aquí aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal y como es. Qué es algo y cómo es, es lo que llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia. La pregunta por el origen de la obra de arte pregunta por el origen de su esencia”⁵⁵.

La primera pauta que tiene Heidegger para descubrir el origen de la “obra de arte” radica en cuestionar su carácter de cosa, pero para adquirir concordancia con su idea principal, el cuestionamiento no residirá, de inicio, en establecer lo que es tal o cual cosa particular, sino más bien en captar la generalidad. El carácter de cosa es atribuido a todo aquello conque nos relacionamos, tanto en el ámbito de lo sensible, así como los conceptos que no cuentan con un referente directo con lo material (como sería el caso del número). Así, tendemos a distinguir las cosas de la sensibilidad de las que se dan en abstracción para facilitar su comprensión. Sin embargo, no se ha sino señalado dos maneras por las cuales poder comprender el carácter de cosa de la cosa, mas no la cosa misma.

Si bien el carácter de cosa en general aún es demasiado difuso como para establecer un contacto cercano entre tal noción y el ser cosa de la obra de arte, Heidegger habrá de dilucidar a partir de nociones tradicionales tal relación: la cosa como una sustancia a la que se le añaden características accidentales, la cosa como lo estético y la cosa como la posibilidad de unión entre materia y forma⁵⁶.

Heidegger toma en consideración diversas definiciones en torno al significado de cosa, particularmente de la tradición griega, las cuales fungen como base tanto para retomar elementos que permitan asir con mayor firmeza su esencia, así como para

⁵⁴ Esta obra puede ser encontrada en el recopilatorio siguiente: Heidegger, Martin, *Caminos de bosque*, Ed. Alianza, Madrid, 1996.

⁵⁵ *Ibíd.*, P. 11

⁵⁶ *Ibíd.*, pp. 17-19

dejar de lado aquellos supuestos que se han formado y fomentado en la consideración de la cosa como cosa.

Antes de entrar en discusión cabe aclarar que podemos aludir que la cosa tiene una doble acepción que puede ser descrita del siguiente modo: es posible considerar como cosa a todo aquello que participa de la esencia misma de la cosa, de la “coseidad”, o bien, la cosa se considera como una “mera cosa”, término que designa el carácter casi despectivo de la palabra en la cotidianidad. “Mera cosa” aquí indica la manera en la que una cosa “no puede llevar a cabo tal ...”. Desde la perspectiva común, la distinción es imperativa, porque al momento de hacer énfasis en este segundo sentido, se trae a colación asuntos referentes a la manera en la cual una cosa está mejor o peor capacitada para realizar sus funciones, es decir, se designa como “mera cosa” a aquello cuya capacidad para ser útil se vea interrumpida en tanto que ya no pueda realizar su función. De este modo, un martillo, el cual ha sido elaborado con finalidades específicas, es una cosa útil hasta el momento en el cual deja de funcionar y se vuelve inservible, por lo que transita desde ser un utensilio y pasa a ser designado como una mera cosa (aunque no por ello deja de participar de la coseidad).

Una cosa se manifiesta como una sustancia a la cual se le suman accidentes. Aquí la prioridad recae en encontrar la sustancia, la cual indica la generalidad que subyace al conjunto de particularidades que se manifiestan debido a los diversos accidentes que la rodean. En este sentido, optar por el abandono de tales accidentes sería la mejor opción para dar con la esencia de la cosa, pues la esencia, al ser precisamente aquello que hace que la cosa sea lo que es, puede prescindir de los accidentes debido a que se entendería con o sin ellos. Sin embargo, hay aquí una seria dificultad al momento de considerar a la obra de arte como parte de tal definición, pues la obra depende enteramente de ese conjunto de accidentes, ya que es fundamental para su supervivencia la apariencia. En efecto, los accidentes son percibidos como meras apariencias que interrumpen a la esencia, por lo que, si se ha de alcanzar la coseidad, se debe de someter al ente a un proceso de depuración del conjunto de accidentes, porque a pesar de que son tomados como el punto de partida, una vez superados, se vuelven ornamentales, si así vale llamarlos. Por el contrario, la obra de arte seduce y se presenta a través de las apariencias, ya que son el factor que permite captar la atención del espectador hacia un mundo oculto que se manifiesta en ella, por lo que su abandono implicaría la desaparición de la obra misma, pues ésta necesariamente recae y se muestra en las cosas de la sensibilidad.

Por otra parte, si sólo se vislumbra a la cosa como lo estético, no se ofrece una perspectiva favorable precisamente porque la obra de arte, al ocultar en su materia un sentido mucho más amplio que lo que muestra en ella, produce un mundo, el cual no puede ser comprendido si únicamente nos atenemos a aquello que percibimos. Adicionalmente, a partir de reglas establecidas y su correcta aplicación, podríamos llamar obra de arte a cualquier cosa correctamente manufacturada, tendiendo más bien hacia los utensilios en lugar de a la obra de arte propiamente dicha (aunque a este respecto cabe aclarar que una cosa útil puede ser considerada arte en un sentido secundario). En efecto, un retrato de una quimera no nos reflejará sino un conjunto de diversas partes de animales englobadas en un mismo ser ficticio, cuyo valor y finalidad se limitaría únicamente al placer que la obra produce, placer que se ve mermado o potenciado dependiendo tanto de la habilidad de quien la elabora para aplicar las técnicas correspondientes, así como de la capacidad del espectador para entender tal aplicación.

En un tercer sentido encontramos la cosa definida como la síntesis entre la materia y la forma. La forma constituye el canon por el cual una cosa ha de adquirir sus respectivas cualidades a partir de la configuración y transformación de la materia que la conforma, cualidades que dependen casi por completo de las intenciones con las cuales se intenta manufacturar tal o cual cosa. De esta manera, la obra de arte estaría diseñada bajo ciertos lineamientos que precisa su autor, y dependiendo de la cosa en la cual se configure, la obra irá formándose, ya sea a la manera de un cuadro o una pieza musical. Cuando una cosa se manufactura normalmente se apunta a que ésta tenga un sentido y finalidad en concreto, sentido que en última instancia apunta a satisfacer ciertas necesidades o criterios: ya sea para producir placer, ya sea porque hace más fácil el trato con el resto de las cosas (como es el caso del herrero, que para ejercer su oficio necesita de un martillo, el cual le permite moldear el hierro con mayor facilidad). Sin embargo, la cuestión no se limita a esto, sino que a partir de esta noción podemos abarcar el sentido que la obra pueda tener (más allá de únicamente reflejar las cosas que representa o la materia que la conforma), porque en este caso, para la correcta elaboración de la obra, es indispensable que la materia y la forma estén en armonía. La dificultad aquí reside en que, si de alguna manera es interrumpida la relación entre la materia y la forma, entonces la cosa inmediatamente “deja de ser”, evocándonos al terreno de las “meras cosas”, aspecto que se deja ver con mayor claridad cuando los utensilios, al dejar de ser propiamente útiles, se

vuelven en nada. En el caso de la obra de arte, se imposibilita la aplicación de esta definición precisamente porque lo que muestra la obra no es como tal estático (a pesar de que la materia en la que está plasmada sea “fija”): su forma varía, por así decirlo, dependiendo del individuo que la contempla y, pese a esto, sigue siendo la cosa “obra de arte”.

Puesto que la intervención de las tres propuestas antes descritas no resulta lo suficientemente contundente para dictaminar lo que es la coseidad, Heidegger indicará que, aunque la obra de arte se manifiesta como algo que llama la atención precisamente por manifestar en ella cierta carga ontológica especial, dicha carga no ha sido lo suficientemente precisada como para decidir cómo un ente es comprendido como una obra de arte. Esto último tiene que ver más específicamente en torno a la comparativa que en ocasiones se lleva a cabo entre la obra de arte y los utensilios, pues éstos guardan cierto parecido con la obra, y por la falta de esta especificidad en la manera en la cual actúa la obra, se genera la opinión de que la obra de arte tiende a un fin, por lo cual Heidegger se ve en la necesidad de vislumbrar el carácter de utensilio de los utensilios con la expectativa de afinar el concepto “cosa” gracias a la cercanía existente entre este concepto y el de “utensilio”.

Es curioso que cuando mentamos “obra de arte” algo que resalta de ella sea precisamente su finalidad. Definir “para qué sirve” ha desembocado en una serie de conflictos no poco sutiles, pues en el intento por resaltar sus características más fundamentales, la utilidad resalta como una cualidad que ensucia la pulcritud de la temática. A lo largo de las diversas interpretaciones que giran en torno a la obra, surge cierta tendencia a “superar” su carácter de cosa con la finalidad de desengancharla de la posible utilidad que ésta pueda propiciar, y dotarla de la mayor “pureza” posible. Sin embargo, muy por el contrario, para Heidegger la utilidad resulta ser un factor clave para la comprensión de la obra de arte. Y es que el utensilio presenta cualidades casi idénticas a las de la obra de arte, cuya diferencia más notoria se halla precisamente en que la utilidad del utensilio –valga la redundancia– define dictatorialmente su ser, mientras que la obra de arte tiene accesoriamente esta utilidad. En este sentido, se puede pensar la “cosa” como más cercana al utensilio y, a la par, el utensilio se muestra más cercano a la obra de arte que la cosa “a secas”. De ahí que para Heidegger valga la pena explorar con detenimiento lo que es el utensilio, porque éste, dado cierto momento, puede ser caracterizado como una obra de arte.

¿Cómo es que aparece ante nosotros un utensilio? Pues bien, un ente puede presentarse de dos maneras: aquellos que son entes entre entes y aquel ente que, además de ser ente, puede entenderse a sí mismo como un ente entre otros: a este ente se le denomina *Dasein*, el cual es en el que abre el mundo en tanto que red de significados y es capaz de tener un trato más bien pragmático con las cosas, por lo cual, en dicha relación, denomina a las cosas como útiles o inútiles.

Como es obvio, el utensilio es tal precisamente por llevar consigo una utilidad, está diseñado para cumplir ciertos objetivos que precisa el *Dasein* al momento de elaborarlo y, en la medida en que está correctamente elaborado, resulta ser más eficaz al momento de usarlo. De este modo, el utensilio queda limitado por su utilidad al seguir los lineamientos para los cuales está fabricado, pero de cierta manera se compara con la obra de arte no sólo porque es algo manufacturado que requiere de cierta técnica y conocimiento para hacerlo: el hierro es sólo un trozo de metal indiferente hasta el momento en el que se ha vuelto el centro de atención del *Dasein*. A partir de ciertas técnicas es forjado y transformado en un martillo, el cual ha de fungir para diversos propósitos dependiendo de las necesidades del que lo emplee. No fue sino hasta el momento de la transformación del material que el hierro era una cosa sin más ni menos, en el momento en el que el herrero lo moldea, se abre un mundo, una serie de posibilidades que no están impresas en el hierro; el *Dasein* despoja de su seguridad al metal, y éste se vuelve blando con el calor del fuego para, en algún momento, volcarse en un martillo. Con la obra de arte ocurre un paralelismo, pues con la configuración de la materia viene dado cierto tambaleo de lo que esto o aquello es, ya que, al sacar dicha materia de su contexto, se da un choque con el resto de las cosas y se alza un mundo. Pero a este respecto, queda claro que el utensilio sólo se vuelve obra de arte de modo secundario, pues está atado a la finalidad para la que ha sido elaborado, mientras que la obra tiene una finalidad únicamente de manera secundaria.

Al respecto Heidegger expone tales cualidades a partir de un cuadro que retrata a un campesino labrando el campo: el campesino a diario cumple con su trabajo, el cual consiste en arar constantemente la tierra, favoreciendo con esta labor el crecimiento de lo que cultiva. El hecho de hacer uso de herramientas específicas le facilita llevar a cabo su labor. Dejando de lado los utensilios propios para el cultivo, Heidegger nos hace notar el uso que el campesino le otorga a los zapatos, pues a diario los emplea para sumergirse en la tierra y el barro. Los zapatos provocan una

sensación de seguridad, pues a pesar de que el campesino sea capaz de realizar sus labores descalzo, los zapatos de cierta manera hacen más fácil el trato con cosas que pueden representar cierta adversidad. La cosa se muestra útil en la medida que es fiable para realizar tal o cual labor, lo cual nos manifiesta cierta seguridad al momento de tratar con el resto de las cosas circundantes. Y es que si un utensilio está mejor o peor manufacturado nos dará una mayor o menor confianza al momento de tratar con el resto de las cosas. La cuestión aquí reside en que la obra de arte, vista como un utensilio, no tiene ninguna función práctica más allá de –quizá– propiciar placer en el individuo que la confronte. Pero si hay algo en lo que son prácticamente idénticos tanto el utensilio como la obra, es que en ambos casos se pone de manifiesto el mundo, aunque dicha identidad se quebranta casi de inmediato cuando notamos que el utensilio evoca aseguramiento y confort por establecer regularidad, mientras que la obra de arte, debido a que es simbólica, provoca incertidumbre y hace tambalear esa regularidad precisamente porque mantiene la apertura. En el caso de los zapatos, si estuvieran ante nosotros, serían percibidos como un utensilio más, pero al estar retratados en el cuadro, adquieren una significación que sobrepasa su utilidad, porque la obra de arte tiende a representar más de lo que se capta a primera vista en su materia y apariencia.

Al reparar en dicho ejemplo, se puede deducir que no se ha llegado al entendimiento de lo que son los zapatos ni de lo que implica su hacer en el trato directo con ellos, sino que Heidegger esclarece que el ente que ellos son se dejó ver más nítidamente en su retrato que en la experiencia misma, pues a partir de la obra de arte surge el ser del utensilio y, con él, un mundo por medio del des-ocultamiento, mundo que logra entenderse como aquella cualidad que nos abre y significa al ente sin dejarlo en la seguridad, como sí lo hace el utensilio. No es que a partir de los zapatos no podamos deducir el ente que ellos son, sino que la obra, al valerse de las apariencias, facilita el acceso al ser del ente al sacarlo de la zona de confort en la que hasta ese momento se encontraba inmerso el utensilio.

De ahí que la esencia del arte resida en poner a la luz la verdad de la obra, la esencia de las cosas y del mundo. Se puede llegar a confundir el papel de la verdad en este sentido con el de la correspondencia, pues en más de las ocasiones se dar por hecho que la obra de arte debe reproducir diversidad de cosas, por lo que, si tal obra representa de manera correcta aquello que imita, entonces retrata verdaderamente. Sin embargo, Heidegger señala que tanto la noción de mundo como la de verdad están

tomadas en un sentido distinto, pues el mundo no es únicamente lo sensible ni la verdad la correspondencia con un ente particular.

Asimismo, se ha visto que desde la obra de arte se puede significar y otorgar un sentido al utensilio, por lo que podemos deducir que la obra no surge como tal de la configuración de materiales, sino más bien que a partir del arte mismo es que la obra se pone de manifiesto, pero a este respecto cabe preguntar ¿en qué se distingue una obra de arte de un utensilio? Queda claro que ambos son cosas, que ambos están configurados a partir de materiales y que su elaboración requiere de cierto conocimiento técnico, pero la diferencia radical consiste en que la obra de arte abre mundo mientras que el utensilio lo asegura (de ahí que para éste sea imprescindible la fiabilidad).

Como ya vimos en el ejemplo del zapato, el campesino no cuestiona a la cosa más allá de si es útil o no, porque su vida cotidiana se mueve dentro de ciertos parámetros que ya están predeterminados. Pero la obra de arte, por el contrario, abre ese mundo, descubre el ser del útil y pone de manifiesto una serie de características y significados que se ocultan en su apariencia, porque en la medida en que se relaciona con las demás cosas circundantes, abre un significado distinto para cada una de ellas.

El hecho de que la obra sea capaz de hacer tal acto se debe a la lucha constante que se da entre el mundo y la materia: la Tierra; entre lo abierto y lo seguro. El utensilio se manifiesta a través de la configuración de la materia, sin embargo, una vez se ha abierto dicha materia para asimilar una nueva forma, inmediatamente vuelve a cerrar. El arte, por su lado, mantiene abierta tal posibilidad, sin embargo, el objeto se resiste pues va en contra de su ser. La finalidad del arte reside en representar la verdad por medio del des-ocultamiento que se da en la obra y, con ello, al mismo tiempo, se levanta y abre un mundo, mientras que los utensilios y las cosas en general se limitan a mostrarse desde la seguridad sin dar espacio a la apertura: “Ser-obra significa levantar un mundo[...] Un mundo es lo in-objetivo a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento, la vida y la muerte, la bendición y la maldición nos mantenga arrobados en el ser.”⁵⁷

En este sentido, la verdad no reside precisamente en la imitación y la representación exacta de los objetos, sino más bien en poner de manifiesto el ser de las cosas que se muestran a través de la lucha constante entre la tierra y el mundo

⁵⁷ *Ibíd.* P. 31

abierto por la obra, el cual se descubre a través del des-ocultamiento. Pero, a fin de cuentas, y puesto que la obra no puede mantenerse abierta por siempre, le corresponde un “ocultarse” nuevamente, en tanto que la verdad que en ella acaece no es estática: “a la esencia de la verdad en tanto que esencia del des-ocultamiento le pertenece necesariamente esta abstención según el modo de doble encubrimiento. La verdad es en su esencia no-verdad.”⁵⁸

En suma, para Heidegger, la obra de arte es ese ente por el cual acontece la verdad al darse el enfrentamiento entre lo seguro de la tierra y la apertura del mundo (es decir, entre la forma que va moldeando una materia que se le resiste) y en la cual se halla lo ente de lo ente a partir del desenmascaramiento que se produce al vincularnos a las diversas figuras y apariencias que se presumen en la propia obra de arte. Por ello no resulta descabellada la consideración de un utensilio para ser catalogado como obra de arte, pues una vez fuera de su contexto, se puede llegar a ver el ente que es el utensilio, porque ya no existe su finalidad.

De nueva cuenta se deja ver la tendencia a establecer la universalidad del arte, asunto ya visto tanto con Schopenhauer como con Hegel a partir de la manifestación de la verdad como subyacente a la obra de arte. Sin embargo, el acontecer de la verdad, a diferencia de los filósofos ya mentados, tiene como particularidad que debe des-ocultarse, es decir, que no resulta de fácil acceso para aquellas miradas que no estén dispuestas a entrar en el combate entre la Tierra y el mundo de la obra de arte. En efecto, tanto para Schopenhauer como para Hegel, la obra de arte es facilitadora para establecer un nexo entre la idea o espíritu (según sea el caso) y el espectador, en tanto que su cualidad fundamental es atraer la atención del espectador con miras a la contemplación de ese aspecto universal. Para Heidegger, como ya se ha visto en este apartado, el combate es lo fundamental, porque si bien la verdad es el objetivo a alcanzar (si se permite decirlo de esa manera), el sentido del ser dispuesto en la obra de arte sólo es posible hallarlo a través de la confrontación, a través de poner en duda el aseguramiento para dar cuenta del ser del ente que ahí mora, ¿pues cómo sería posible detonar la verdad a partir de lo certero, de lo que ya está dado por sentado?

En este sentido, el artista no es un genio capaz de desprenderse del principio de razón y mantenerse en la contemplación; tampoco es aquel que funge como intermedio para revelar la verdad del Espíritu, sino que es aquel ente capaz de insertar

⁵⁸ *Ibíd.*, P. 39

un mundo en la Tierra a través de los materiales para generar ese acto violento que, de un momento a otro, revelará lo que subyace.

Esto no quiere decir que la postura de Heidegger no encuentre similitudes tanto con Hegel como con Schopenhauer, porque mantiene afinidad con la idea no solo de que la obra de arte es una cosa especial que destaca por la atención que llega a generar en el espectador, sino que ésta es capaz de hacer notar el carácter universal de la verdad. De igual manera, coincide con la idea de Schopenhauer sobre que la obra de arte no es la que exclusivamente abre un mundo, aunque sí llega a delimitar dicha apertura a los utensilios debido a que, fuera de su contexto, son capaces de revelar su ser, mientras que Schopenhauer aboga por que cada objeto es partícipe de la voluntad y, por ende, con potencial para despertar el interés y estado de contemplación de la voluntad.

3.4 El concepto de arte en Benjamin

Como ya hemos visto en el apartado anterior, Heidegger establece cierta necesidad a la hora de considerar al utensilio como una cosa que puede facilitar el acceso para entender aquello a lo que llamamos obra de arte, la cual se mantendría, por tanto, hasta cierto punto alejada de los utensilios, ya que su principal atributo no residiría en “servir para algo”, sino por el contrario, en “abrir mundo”. Pero precisamente al ser la obra de arte una cosa entre cosas, no podemos abandonar la posibilidad de que ésta, en tanto que cosa, pueda manifestarse en cierta medida como un utensilio. Es precisamente aquí donde podemos vislumbrar la postura que Walter Benjamin tiene en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* respecto de tal noción, pues en la medida en que se da un mayor desarrollo tecnológico, la obra de arte al estar implicada en el mismo, tendría que ponerse en relación con ese conjunto de cosas llamadas utensilios.

De acuerdo con la posición de Benjamin, la obra de arte tiene una historia que se manifiesta tanto en su materia, así como en lo que en ella refleja, pues en lo plasmado se deja ver con más o menos claridad el modo de pensar del artista, sus tendencias e incluso el estilo que maneja en su obra, características que delinean correspondencia con las tendencias de la época. De aquí podemos partir para considerar a las obras como eventos dignos de ser presenciados, precisamente por representar dichos valores que responden a cierta cuestión ligada al culto que se

manifiesta en la obra (cuando en ella hay culto, si es que puede ésta no rendir de alguna manera culto a algo).

Precisamente por estar dirigidas a la divinidad, las obras de arte en la mayoría de los casos eran concebidas con la intención de ser eventos únicos, aunque la posibilidad de ser exhibidas no se descartaba del todo (principalmente el caso de obras arquitectónicas como templos o altares, los cuales albergaban en su interior esculturas y pinturas), aunque esta última intención quedaba relegada a un segundo plano debido a que lo importante era, más bien, que la divinidad fuese quien estuviera al tanto de la obra con la que se le rendía culto, por lo que el hecho de que hubiera espectadores no afectaba a esta intención de modo relevante. Aunque dado lo anterior no había impedimento para que en algunas ocasiones diversidad de hombres tuvieran la posibilidad de imitar aquella obra que los cautivó, ya sea con la intención de ejercitarse en tal o cual arte para mejorar la propia técnica o con ciertos ánimos de lucro (esto por mencionar algunos modos de reproducción). Por tal motivo la cuestión de culto ligada a la obra de arte quedaba desplazada más bien a un segundo plano.

A medida que los utensilios se vuelven más complejos sobreviene una serie de cambios a la hora de interactuar con el mundo, pues no sólo se hace hincapié en la capacidad que tales utensilios, principalmente máquinas, tienen para poner a la mano copias y copias de una misma cosa, sino también cómo dichas copias se muestran como parte de la “vida cotidiana” precisamente por ser puestas a disposición de cualquiera que desee adquirir alguna. Ya en el caso concreto de la obra de arte, desde tal perspectiva se nos pone de manifiesto que la cuestión ritual o de culto se comienza a disipar por la intervención de las máquinas, pues la obra, al ser capaz de ser copiada y puesta a disposición de la masa. **Se** vuelve común, perdiendo así la intimidad que se pretendía que tuviera con la divinidad.

Lo anterior no se remite solamente a una cuestión de imitar por imitar, pues queda más o menos clara la intervención directa de la mano para tratar de rehacer lo más fielmente posible una obra de arte (imitación que en última instancia mostraba igualmente cierto grado de culto cuando menos hacia la obra original). Pero nuevamente Walter Benjamin alude que se presenta un fenómeno al que denomina “reproductibilidad”, fenómeno que consiste precisamente en la puesta en masa de la obra de arte gracias al conjunto de máquinas que hacen posible fabricar reproducciones de la obra. Frente a lo anterior, formular la siguiente pregunta resulta especialmente relevante: ¿cómo y en qué sentido la obra de arte se mantiene siendo

obra frente a la multiplicidad de reproducciones que sobrevienen gracias al desarrollo de utensilios cada vez más complejos y que, por ende, son capaces de llevar a cabo reproducciones igualmente complejas?

Anteriormente mencionábamos cierta relación de la obra de arte con lo ritual, cuyo mayor exponente se muestra en el arte sacro. En variedad de esculturas, templos, canciones, pinturas, escritos y bailes dedicados exclusivamente a la divinidad, se nos deja entrever que uno de los principales motores del arte es precisamente rendir culto a través de los diversos ritos que en las distintas áreas se manifiestan. No resulta extraño en este punto el ceñirnos al arte sacro, pues Walter Benjamin alude que es precisamente éste último el que enmarca las características con las que las obras han sido catalogadas como arte: son eventos únicos, o en su defecto, de acceso limitado a unos cuantos; reflejan la historia de lo ahí representado (que en más de las ocasiones se distingue por mostrar la evolución tanto de la técnica así como de los valores para rendir culto) y sobre todo, hacen patente el aura, la cual da paso a una brecha más marcada en lo que refiere a la distancia entre el hombre y lo divino, es decir, por más cerca que el hombre esté, a lo sumo la obra le abre paso a la contemplación (no a la posesión o la compañía) de lo divino. Esto último podríamos equipararlo con el sentimiento de lo bello que pueden llegar a provocar las obras que no necesariamente se atienen a lo sacro, y que puede llevar a buscar, tanto a artistas como a espectadores, tal cualidad en las creaciones artísticas.

Dadas las circunstancias anteriores, Walter Benjamin alude que en un primer momento la obra de arte adquiere valor por dos cuestiones que le atañen, a saber, el modo en que fue hecha y su historicidad. En el primer caso, se hace referencia a los materiales empleados para la elaboración de la obra. Sin embargo, tal modo de considerarla puede resultar contraproducente, ya que con el empleo de máquinas que cumplan una función similar se puede replicar una obra en este sentido. Así con la presencia de las reproducciones, no sólo hacer un análisis para determinar qué obra es la original y cuál la reproducción resulta en ocasiones más laborioso (pues a veces no basta con echar sólo una mirada), sino también que en dicha comparación no existen diferencias contundentes en cuanto al contenido de la misma (aunque esto último sólo vale en el caso de que la reproducción sea idéntica a la obra original, pues la reproducción de una pintura, a pesar de que esté mal fabricada y enseguida salten a la vista diversidad de detalles que pueden o no estar contenidos en la obra original, sigue siendo una reproducción).

Por otra parte, con la cuestión histórica no hay una reproducción como tal, pues no se puede hacer una calca de la historicidad que permea a la obra, lo que Walter Benjamin denomina como el “aquí y ahora” de la misma. Si bien es cierto que una reproducción puede ser físicamente fiel (y hasta exacta), una vez entendida como eso, como una reproducción, pierde autoridad y palidece frente a la obra original, pues desde el punto de vista de los expertos (los cuales están conformados por hombres pertenecientes al gremio de conocedores), en ella no está de manera clara el proceso, las circunstancias y, sobre todo, los valores con que fue elaborada la obra original, dando origen a la denominada “autenticidad” de la obra: una obra se puede considerar como auténtica cuando su historicidad se mantiene intacta en conjunto con los materiales con los que ha sido diseñada, es decir, si corresponden con el periodo en el que la obra fue configurada. Pero puesto que la cuestión de los materiales es fácilmente reemplazada por la obra reproducida, nos hemos de enfocar más bien en la cuestión histórica para así dar con aquello a lo que podemos denominar obra de arte desde este acercamiento.

A pesar de la multitud de pruebas que se emplean para determinar la originalidad de la reproducción, surge otra importante cuestión: frente a la masa, una obra reproducida y una original se manifiestan iguales en la mayoría de las ocasiones, debido a ello la potencia del aura, la cual emana de la obra gracias a la historicidad, se ve mermada gracias a la multiplicidad de reproducciones, por lo que una reproducción, al no emanar aura al igual que la obra original, no carece de autenticidad. Entonces, a este respecto cabe preguntar nuevamente ¿qué es aquello que hace a la obra ser arte, no importando si se trata de una reproducción o una obra original?

En este sentido hemos de responder con Benjamin que con la historicidad de la obra sobreviene un aura: la obra de arte tiene aura, la cual se comprende como “una lejanía a pesar de lo cercano de la obra”⁵⁹. En otras palabras, con la presencia de la cosa física denominada “obra” se origina una sensación de propiedad, pero con la cuestión de la historicidad se nos presenta una lejanía debido al “aquí y ahora”⁶⁰ de la misma, mientras que el aura rodea a la cosa física y hace patente tal lejanía, pues de lo

⁵⁹ Benjamin, Walter, *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, Ed. Ítaca, México, 2003, P. 42

⁶⁰ Ídem

contrario la obra parecería una posesión, a la cual se le añaden finalidades, dando por supuesto que en lugar de una obra de arte se trataría más bien con un utensilio.

Por otra parte, la reproducción despoja de la autenticidad a la obra al momento en el que la acerca al dominio de lo público, pues las máquinas no sólo son capaces de hacer asequibles cualidades en la obra que para los sentidos son prácticamente imperceptibles, sino que además pueden usarse para traspasar lo que en la obra se encuentra (como una pintura a una fotografía o una pieza musical a un disco), acercando a las obras de tal modo que en cierto sentido el público las “posee”, originando que su aura “desaparezca”, pues la obra, al pertenecer a todos, se vuelve fugaz y repetitiva en lugar de única, dando como resultado que su “aquí y ahora” se vuelva “nuestro” y, por tanto, la distancia marcada se desvanezca. En otras palabras, el aura desaparece porque la historicidad de la obra ya no se presenta de manera clara debido a las reproducciones y, en ese sentido, hablar de qué obra es auténtica y cuál no resulta vano, pues de cierta manera están al mismo nivel, porque la distancia marcada por el “aquí y ahora” ya no está presente.

A este respecto, Benjamin nos señala que las obras de arte se tornan valiosas precisamente por el aura y la historicidad, características que hacen resaltar a una obra original frente a una reproducción. Pero no es sino con la aparición en masa de las distintas obras de arte que se comienzan a gestar criterios más amplios no sólo por el gremio de conocedores, sino también por la comunidad en general, ya que las obras se tornan de fácil acceso y, en ese sentido, públicas. La cuestión ahora no sólo reside en denominar qué es una obra de arte, sino más bien cómo podemos entender a la obra en relación con la pérdida del aura gracias a las reproducciones y, más aún, cómo se gesta la pérdida del culto frente a la publicidad.

Cabe destacar que no es que la obra deje de ser obra por estar dispuesta en masa y ante la masa, sino que es frente a ésta que pierde valor (al menos considerándola en su calidad ritual) y adopta la apariencia de un utensilio por ser tan común. Si bien el problema a afrontar aquí es precisamente cómo se puede entender una obra inmersa en la reproductibilidad técnica, el primer paso consiste en identificar cómo es que la reproducción no sólo despoja al aura que se encuentra en la obra de arte, sino también en qué sentido la propia obra se ve inmersa en el proceso de reproducción y cómo, ahora, se puede manifestar como un evento público.

Con la llegada de la obra en masa, en la medida en que la publicidad domina el campo de lo artístico, su carácter ritual parece volverse más escueto y la divinidad

junto con sus ritos se muestran faltos de fulgor frente a hombres cada vez más acostumbrados a las reproducciones. Esto último Walter Benjamin lo ejemplifica con la fotografía, pues por principio la cámara funge como el utensilio capaz de captar cualquier imagen a través de su lente, sustituyendo así la mano y el pincel por engranajes, lo cual propicia que la responsabilidad de la obra recaiga en la habilidad del ojo para captar lo que quiere.

Con la fotografía las imágenes comienzan a ser exhibidas y se tornan más bien públicas, pero al entender a la obra de arte en esa publicidad, nos queda más o menos claro que su aura tendría que manifestarse también a partir del carácter público, cuyo refugio más sólido se da como melancolía. Ésta (la melancolía) se manifiesta debido a que el mayor acercamiento que se tiene a lo ritual sería por medio de tal sentimiento, lo cual se deja ver más claramente cuando se contemplan fotografías de difuntos, a los cuales se les rinde cierto respeto o se les añora por su evidente ausencia. Pero así como la fotografía se exhibe en cada ocasión, la melancolía desaparece junto con la cuestión ritual y el encanto se comienza a difuminar hasta volcarse casi imperceptible.⁶¹

En la medida en que el aura se pierde el arte se levanta de nuevo, pero esta vez como ella misma con independencia de esta aura: se acuña la noción del “arte por el arte”, pero esto sólo es posible en la publicidad o politización de la misma, noción que bien Benjamin nos indica se prepara con la fotografía y se muestra aún más imponente con la cinematografía. Antaño, las obras de arte, al ser en su mayoría eventos únicos, tenían que ser preservadas el mayor tiempo posible, por lo que la intención primordial recaía precisamente en hacer que su valor fuese eterno. Pero con la aparición de la cinematografía se nos obliga a considerar un modo de hacer arte regido enteramente por cuestiones de reproductibilidad técnica, cuyo valor se define por un montaje de elementos a través de diversidad de aparatos, elementos que por sí solos carecen de sentido, pero que como unidad pueden reflejar un conjunto que bien puede ser denominado arte (sin importar que sea público o dispuesto por utensilios que reproducen tal o cual cosa), aunque tales valores no se muestren más como eternos, pues una película (o filme) puede ser expuesta en cualquier pantalla y en cualquier momento.⁶²

⁶¹ Walter Benjamin alude a que la cuestión relativa a la técnica permite desprender de la cuestión parasitaria a la obra de arte gracias al rompimiento del aura. Cfr., *Ibíd.* Pp. 50-51

⁶² *Ibíd.*, Pp. 66-68

Así, la fotografía puede adquirir el estatus de arte en un primer sentido porque aun con todo incentiva la cuestión ritual de la obra, que en última instancia se traduce en el culto que se le rinde y la historia que le sobreviene, originando el aura debido a la melancolía que provoca. Pero en el caso de la cinematografía, nos indica Benjamin, en la mayoría de las ocasiones se reproducen diversidad de obras precedentes (principalmente del ámbito literario), reproducciones a las cuales se les mira con desdén precisamente por ser reproducciones que anulan el aura presente en ellas.

Sin embargo, es aquí donde se haya el meollo del asunto, pues la cualidad ritual del arte se transforma a medida que los utensilios se desarrollan. La cinematografía, vista como una obra de arte, ha de ser entendida en principio como una cuestión también pública. Puesto que el cine está dispuesto para la exhibición parecería exagerado considerarlo únicamente bajo la lupa del gremio de conocedores, por lo que una revaloración desde la exhibición puede ofrecer respuesta a cómo podemos considerar a la obra desde su publicidad y reproductibilidad sin alcanzar el dominio de los utensilios.

Concordemos en que la obra en un primer momento, bajo la perspectiva de Benjamin, es un conjunto tanto de los materiales que la conforman, así con su “aquí y ahora” otorgado por su historicidad y su aura o “la sensación de alejamiento a pesar de la cercanía”. La función ritual de la obra de arte refleja de buena manera las tres características antes mentadas, pero con la aparición en masa tales aspectos se difuminan de a poco y la cuestión ritual se pierde. Ya en el caso de la cinematografía se entiende que lo que se pretende más que nada es impresionar al público que, acostumbrado a su cotidianidad y la rutina, encuentra mucho más valor en la pantalla, la cual muestra cosas “fuera de lo común”, que en un conjunto de imágenes a las que pueden acceder a cualquier hora.

Es precisamente por lo anterior que es posible descalificar a la cinematografía como obra de arte, pues tiende a ser considerada como un utensilio que funge como distractor para sobrellevar el aburrimiento, ya que al menos en un inicio no empata con los valores de las obras que se enfocan más bien hacia lo sacro. Pero no es sino la obra fílmica, que, por tender a lo fantástico y sobrenatural, comienza a gestar su propia aura.

Dicho de otro modo, las obras de arte sacras, al ser contempladas por hombres especializados, ponen de manifiesto su aura precisamente porque es más evidente la distancia entre el espectador y la divinidad, mientras que la cinematografía, al

enfocarse en cuestiones fantásticas y sobrenaturales, ya marca de manera implícita una cierto distanciamiento con el público sin traer consigo el acercamiento que caracteriza al aura del resto de obras, pues ¿cuántos no hemos fantaseado con adentrarnos a los mundos llenos de criaturas informes y héroes con habilidades irreales que danzan frente a nosotros en aquella pantalla? Nuevamente, un caso similar ocurre con la literatura, pero con la cinematografía la experiencia se vuelve común y es dominada principalmente por la cuestión de la reproducción (aunque a pesar de que a partir de la imprenta se pueden reproducir textos literarios, la experiencia de la lectura sigue siendo más personal e íntima).

Bien dice Walter Benjamin que la cinematografía es ya un arte que depende exclusivamente de la reproductibilidad técnica y del sometimiento a pruebas, pues nos topamos con que las obras de arte tienden a trabajarse bajo un mismo criterio y de manera uniforme (lo que se refleja claramente en la escultura o igualmente en la pintura), ya que la obra primero es elaborada por un artista y posteriormente es evaluada por un conjunto de expertos. Pero en el caso de las películas ocurre algo particular, ya que en éstas son evaluadas de manera constante todos los elementos por un conjunto de técnicos especializados, evaluaciones que van desde la iluminación, las cámaras, el sonido, la música y la montura del escenario e incluso los mismos actores. Adicionalmente, los espectadores en la sala de cine son capaces de realizar tales evaluaciones del desempeño artístico de toda la producción precisamente porque el material fílmico está a su disposición y, por ende, alcance (lo cual deja claro que todos los que entran en contacto con la obra participan en cierto sentido en la misma).

A este respecto, Walter Benjamin nos indica que es un evento parecido a la puesta en escena de una obra teatral, pero con la diferencia de que el actor no se adapta al público para, en el mejor de los casos, complacerlo gracias a la empatía que genera el tener a un hombre “frente” a otro. Más bien en la cinematografía, tanto los técnicos como los actores (especialmente éstos) saben que su hacer está dirigido hacia la maquinaria y que en última instancia lo ahí dispuesto se presentará ante un conjunto de espectadores en un lapso de tiempo posterior, por lo que su desempeño no puede ser modificado o condicionado por la presencia de dicho público, pues no está ahí como en el teatro. Por lo tanto, al no generar cierta empatía con el actor, el público puede hacer el papel de examinador al igual que el director o los técnicos (aunque en rigor el espectador resulta ser menos diestro en este aspecto, aunque esto no impide

que haga tal participación), por lo que lo más importante a destacar en una obra fílmica sea el desempeño artístico de todos los que ahí participen.

Es aquí donde entra en juego la capacidad del director no sólo para supervisar el desempeño de los técnicos y de los actores, sino también para concatenar cada uno de esos elementos a su disposición. Si bien es cierto que cada técnico y actor por separado pueden llegar a poner de manifiesto su hacer como obra de arte, en el conjunto, será debido a la visión tanto del director y del editor si el filme es elevado a obra de arte (ya que, en el mejor de los casos, los técnicos y los actores favorecen, a lo mucho, con un buen desempeño artístico).

Lo captado en cámara se reproduce una y otra vez, pero sólo se comienza a gestar como obra de arte al momento de la edición y el montaje. El actor se somete a prueba del camarógrafo, de los encargados de la iluminación y el sonido, los que a su vez se subordinan a la visión del director. Pero no es sino con el editor que el proyecto toma forma, pues es él quien selecciona las tomas y las agrupa del modo que cree más adecuado, ya que es bien sabido que una misma escena tiene múltiples tomas que varían principalmente por los ángulos en que se grabó o en el modo en que el actor se desempeñó (pues los mejores actores son los que se apegan más al papel que interpretan). Pero en ocasiones excepcionales, frente al conjunto de aparatos y técnicos que ahí se encuentran, la propia humanidad del actor se distingue y manifiesta y hace las escenas más interesantes que si se limitara únicamente a seguir las indicaciones.

Walter Benjamin nos indica que tal hecho no pasa desapercibido, pues dependiendo de lo que haga el actor se pondrán en pantalla sus acciones (llegando incluso a crear situaciones deliberadamente para provocarle alguna reacción, como por ejemplo un susto). Al pasar las tomas y la edición, dicha humanidad es captada por el editor frente a la sobrenaturalidad del mundo que intentan representar en el filme, humanidad que en circunstancias excepcionales capta la masa y comienza a hacer gala de cierta presencia o empatía que se aleja por la inmediatez a la que el público está acostumbrado y que de cierto modo “hace justicia” frente al conjunto de aparatos para los cuales el actor, valga la redundancia, actúa.

Con ello, nos dice Benjamin, se comienza a dar cuenta del aura de la cinematografía: una humanidad que se impone frente a los aparatos a los cuales se intenta convencer con la mejor de las actuaciones y que crea una cercanía con ellos, pero que produce cierto alejamiento precisamente por la humanidad que se sobrepone

tanto a las maquinas que reproducen como a la cotidianidad en que desemboca y que en última instancia ya produce un ritual (de ahí que surjan conceptos como “películas de culto”).

Esta suerte de “venganza” del espectador para con la maquinaria se da gracias al rompimiento del aura dentro de la propia sala de cine. Uno de los conceptos centrales dentro de este pensamiento reside en que Benjamin apunta a una politización del arte, no en su democratización, pues mientras que la democratización tiene como meta reforzar una especie de aceptación de las condiciones históricas del individuo a través del arte como medio de entretenimiento, la politización que sugiere Benjamin trae consigo la desenajenación del público al dejar de lado la estetización de la política para abrir paso a la contemplación del arte, pues al dejar atrás el aura, el cine funge como un punto de partida para la reivindicación del arte alejado de las condiciones rituales que lo caracterizaban antaño.

De ahí que, a pesar de la repetición y la disponibilidad, una obra puede ser considerada arte no importando si se trata de una reproducción o una obra original. Mientras, la cinematografía por su parte demuestra que el hecho de valerse de utensilios para reproducir de modo deliberado tal o cual hacer artístico no implica necesariamente la extinción del arte al momento en que se pierde el aura, sino más bien todo lo contrario, porque no es sino con la publicidad que se manifiesta gracias a la cinematografía que el arte toma un nuevo rumbo, dejando de lado la distancia hecha patente por el aura para enfocarse puramente en la interpretación artística que se da en la obra, tanto si ésta es exhibida en la sala de un cine, en el estudio de grabación o en cualquier pantalla, lo cual ha de ser posible sólo gracias al aprovechamiento de tal desempeño frente a la maquinaria que pone a disposición de la masa tal reproducción.

Según lo dicho, podemos concluir que la obra, frente a la multiplicidad de reproducciones, adquiere el estatus de arte en la medida que se vuelve para sí misma arte. La obra se manifiesta más vivazmente como arte en la medida que no está atada a finalidades que son más bien secundarias y que interrumpen el desempeño artístico que en ella se puede llegar a presentar. Es claro que en el primer sentido que Benjamin nos señala, la obra de arte como culto, es posible notar tal desempeño, pero en cuanto entra a colación la adoración a la divinidad, se desvían las miradas que podrían recaer en la obra para dar cuenta de aquel culto y rito. No es que se imposibilite tajantemente poder acceder a la cualidad artística de la obra, sino que

desde este punto resulta más complicado, pues con la entrada en juego de la historicidad y el aura (las cuales favorecen al culto que rinde la obra), así como el conjunto de expertos que son capaces de entender tales características que acaecen junto con el culto a la divinidad (los cuales dan por sentadas las bases que constituyen, o deberían constituir, una obra de arte), desvían nuevamente la mirada de los curiosos, de la obra hacia el culto. De ahí que más bien Benjamin indique que las reproducciones favorezcan el percatarse de tal desempeño artístico en la obra no sólo por despojarlas del culto, sino también por hacer partícipes a prácticamente todos de tal desempeño, ya sea como artistas o como espectadores.

La cinematografía es el ejemplo más claro en lo que refiere al aprovechamiento de las reproducciones para el desempeño artístico, pues, como ya ha mencionado Benjamin, “es un arte regido enteramente por la reproducción”, y en ese sentido no existe distancia entre lo presente en la obra y los espectadores o la masa. Dadas tales condiciones, el culto junto con la historicidad y el aura se difuminan porque lo importante es el desempeño que se lleva a cabo en la obra, no el ritual (aunque esto tampoco excluye la posibilidad de que a una obra inmersa en las reproducciones le sobrevenga un aura y, con ello, un culto, aunque ciertamente es más complicado). En suma, la obra de arte es masa y publicidad, lo que sólo es posible entender si la obra de arte es vista como reproducción.

Dentro del pensamiento de Benjamin es palpable la carencia de un carácter universal de la obra de arte frente a la apuesta de los filósofos ya tratados en este bloque temático en tanto que la obra de arte pasa desde el carácter privado (que bien puede denotar el carácter ritual de la obra con el espectador en el descubrimiento de la verdad o la idea que ahí subyace) al público. Sin embargo, ello no impide encontrar diversas coincidencias dentro de esta temática, como lo son la apuesta del arte por el arte, noción vinculada directamente a la de Heidegger por proponer que la obra permanece independientemente del espectador, y que es asunto que se contrapone a la noción de Hegel no sólo en cuanto al espectador se refiere, sino también en cuanto a la erradicación del aura como carácter sacro inherente a la obra, pues recordemos que, para Hegel, el hombre es aquel que se vincula con la obra porque abre la posibilidad de enlazarlo con el Espíritu.

Además, la consideración de los utensilios como factor fundamental para el proceso de elaboración de una obra en la época contemporánea sugiere una preocupación por el aprovechamiento de los medios por los cuales ha de ser elaborada

una obra de arte y en qué sentido un artista puede recurrir a ellos. Tal factor decisivo para Benjamin nos da pauta para considerar que, a pesar de que los medios cambien, el aprovechamiento de los recursos, así como la disposición y tratamiento que se les otorgue es lo que define, en parte, a la obra de arte, pues sin una técnica pertinente muy difícilmente el artista logra transmitir su mensaje (cuestión abordada por Hegel al decantarse por la razón, preparación y técnica que permean a la obra al momento de su elaboración y por Heidegger, al proponer que los utensilios también pueden abrir un mundo bajo el contexto adecuado y ser descubiertos a través de la obra gracias a la lucha entre lo seguro de su Tierra y la apertura del mundo).

Sobra decir que, aunque hemos destacado algunos de los vínculos entre los autores, más adelante será necesario establecer una línea común entre los pensamientos tan diversos que hasta aquí hemos abordado.

3.5 Síntesis de las nociones de obra de arte ya examinadas

En cuanto a las diversas nociones respecto al significado de “obra de arte” tratadas hasta el momento en esta investigación, Schopenhauer dictaminará que a partir de la obra de arte es más accesible contemplar los objetos sin enfrascarnos en la causalidad que acontece y en la cual constantemente nos encontramos inmersos.

Esta aseveración no es gratuita, porque por principio, por cada objeto conocido desde la causalidad, aparece una serie infinita de objetos que no sólo se relacionan entre sí, sino que también éstos presentan diversas particularidades en esas relaciones, en las cuales aparece de nueva cuenta otra serie de objetos que se van ligando con los nuevos. No obstante, y a pesar de la imposibilidad para encontrar un conocimiento primigenio partiendo de esta perspectiva, el conocimiento de estas largas sucesiones es útil para la vida práctica, así como para el estudio de las ciencias positivas en general.

Sin embargo, si el conocimiento que se adquiere de dichas sucesiones es objeto de estudio por parte de las ciencias positivas, conocimiento que resuena desde la causalidad por ser su fuente de origen el fenómeno, Schopenhauer no tendrá reparo en señalar que la obra de arte puede proporcionar el conocimiento referente a las ideas (en sentido platónico), pues los esfuerzos del artista van dirigidos a materializar esas ideas.

En este sentido, la obra de arte acontece de una manera distinta y hasta peculiar respecto del resto de objetos. Y es que hace falta un cierto tinte de genialidad

no sólo para elaborarla, sino también para contemplarla. La obra de arte es la obra del genio, que en este sentido no alude a una mera facilidad innata para realizar una tarea específica, sino más bien refiere a la capacidad para lograr el desprendimiento de las relaciones causales en favor de la contemplación de la idea que se liga al objeto “obra de arte”, así como perpetuar lo más posible en el individuo el estado de contemplación.

¿Cómo acaece la contemplación? La idea es encarnada en un material gracias a la mano del artista que previamente la ha contemplado, lo cual nos deja entrever que para que la obra de arte esté lograda, requiere del auxilio de aquel material. Gentilmente, la disposición de esos materiales logra llamar la atención del individuo a través de sus tonalidades, tonadas o texturas. Lo atrapa y lo retiene, pues al generar cierto interés, lo deja absorto en esa impresión, donde no hay nada excepto la obra y él. En este punto el individuo ya no está enfrascado en sus pensamientos individuales, sino que ahora existe como un sujeto que se preocupa por lo que está en esa impresión.

Schopenhauer indica este evento como el desprendimiento del principio de razón, el cual implica la desaparición del individuo, ya que deja de lado los deseos que hasta hace poco permanecían latentes, detonando a su vez que el conocimiento de los objetos sea desencadenado de aquel querer y cúmulo infinito de relaciones causales. De esta manera, el individuo se mantiene absorto en lo que contempla y pregunta únicamente por el “qué” del objeto “obra de arte”, “convirtiéndose” en un puro sujeto de conocimiento. En la contemplación, este sujeto puro se compenetra a tal punto con la obra de arte que en esa relación sólo está existiendo la obra como tal. En otras palabras, se desvanece el límite entre sujeto y objeto quedando ambos plenamente identificados.

En efecto, en la obra de arte, el genio, como puro sujeto de conocimiento, logra captar las ideas que contempla. Pero tan pronto el genio se enfrasca en la contemplación, súbitamente sale de aquel estado (pues cabe recordar que, aunque se mantiene absorto en la contemplación, esta acción es efímera), y, a su vuelta como individuo, reproduce y plasma aquellas ideas que logró captar, y que dependiendo del material en las que las encarna, serán llamadas artes plásticas, música o arquitectura, entre otras.

Puesto que el origen de la obra de arte reside en la contemplación de las ideas, su meta se enfoca en la comunicación de las mismas, por lo que una de las

características fundamentales que distingue a la obra del resto de los objetos consiste en posibilitar el estado de contemplación a través del interés que genera para que el individuo, siempre que tenga dicha disposición, logre estar absorto en ella. Sin embargo, esto último no se limita a la obra de arte, sino que todo fenómeno, al ser una objetivación más o menos adecuada de la voluntad, puede o no provocarnos aquel estado de contemplación, aunque cuando el estado se produce de manera directa, como en caso de la obra de arte, se denominará como “bello”, mientras que, si acaece indirectamente, como en el caso de una puesta de sol, será sublime. Para efectos prácticos, únicamente nos enfocamos en lo primero.

Por otra parte, difícil resulta no notar el cuidado con el que Heidegger hace eco de su noción, pues ésta reside en cuestionar hasta qué punto la consideración por la obra de arte no está viciada por ciertos presupuestos de la tradición, acallando más bien lo que la obra de arte es en ese conglomerado de puntos de vista previos.

Uno de estos presupuestos radica en que la obra de arte debe cumplir con cierto número de requisitos y especificaciones. Pero este intento por establecer algunos preceptos básicos que sean capaces de otorgar cierta dirección a los artistas limita y oprime constantemente la manera en que la obra de arte puede expresarse desde sí misma, ya que dichos preceptos aluden más bien a un interés por otra serie de finalidades a las que no pondremos demasiada atención.

Heidegger, por el contrario, considera que la obra de arte, al tener una subsistencia propia, y lejos de necesitar como tal reglas o leyes que la definan, requiere de un tratamiento acorde a su acontecer. Por ello, más que preguntarse cómo definir la cosa “obra de arte”, cuestionará qué es la obra, qué es el arte y cuáles son sus características esenciales, así como las implicaciones que conlleva relacionar ambos términos.

Podría parecer nimio llevar a cabo la diferenciación entre la pregunta por la cosa “obra de arte” y la obra de arte en sí, pero nada estaría más lejos de las intenciones de Heidegger a este respecto, pues él abogará que tratar la primera cuestión implica no sólo una significación previa de lo que es la obra de arte, es decir que no sólo se pone de antemano que la obra es una cosa, sino que también el preguntar por el carácter de “cosa” de la cosa se torna indispensable. A pesar de que Heidegger se toma el tiempo suficiente para atender esta cuestión, lo cierto es que para descubrir qué es la obra de arte tal sendero no rinde frutos, aunque sí proporciona

datos suficientes para poder comprender un elemento indispensable para la creación de la obra de arte: la Tierra.

Antes de entrar en detalle a qué se refiere Heidegger con “Tierra”, tengamos presente las siguientes anotaciones: al haber ya una significación previa, lo usual sería que, conforme a dicha significación, asumamos cómo habremos de comportarnos frente a situaciones de diversa índole, situaciones que comienzan con el enfrentamiento que a diario tenemos con las cosas. A este moverse en el significar previo, Heidegger lo entenderá como cotidianidad.

Dentro de tal entramado de relaciones cotidianas, Heidegger se topa con la solidez y aseguramiento que provoca tal significación, lo cual no brinda un punto de partida lo suficientemente adecuado para hallar lo que la obra es, porque moverse en la cotidianidad implica escuchar nuevamente a la obra a partir la voz de los que ya la han determinado en lugar de escuchar a la obra como obra.

Después de ciertas disertaciones alrededor del significado de la cosa y el utensilio, Heidegger se percata que tanto la primera como el segundo pueden ser representados en la obra y, más aún, ambos (cosa y utensilio) dejan ver con mayor nitidez lo que ellos son cuando se miran desde la propia obra, dejan ver su esencia.

Para Heidegger la obra es una cosa especial en tanto que es capaz de mostrarnos y manifestarnos a las cosas en ella plasmadas tal y como son, así como una significación distinta a la de la cotidianidad que pone de manifiesto el aseguramiento de las cosas dentro de ella y que no nos permite percibir de manera tan accesible esta apertura de significado, sino que en cierto sentido nos retiene en su regularidad. En este sentido, Heidegger nos advierte que la obra es aquella cosa que abre un mundo en este aseguramiento.

Esta cualidad para “abrir un mundo” resulta especialmente relevante porque nos permite ver no sólo lo que está en nuestra circunstancia (este conglomerado de cosas con las que interactuamos a diario), sino que cómo significamos y abarcamos estas relaciones en este trato es parte de nuestro mundo. Pero es justamente este aseguramiento en el que la obra erige un “nuevo” mundo, porque al irrumpir, revela las diversas relaciones que no son consideradas desde la cotidianidad.

La obra de arte no es de un aspecto meramente teórico, sino que a la par que funda un mundo, aterriza y encuentra su morada en el material que, dependiendo del caso, la alojará más adecuadamente. A dicho material Heidegger lo llamará Tierra. Cabe aclarar que al aludir Heidegger a esta adecuación no sugiere por ningún medio

una suerte de jerarquización en el sentido de que una obra de arte sea superior al decantarse por un material específico, como lo es el sonoro, el visual o el táctil, por ejemplo, sino todo lo contrario, ya que tal adecuación refiere al tratamiento y cuidado con el cual la obra fue creada (o traída aquí), así como la, digamos, naturalidad con la que el mundo y el material se compenetran el uno con el otro. La obra necesita aterrizar en el material para encarnarse, o sea, requiere de la Tierra, de lo sólido, lo concreto, lo cotidiano. En efecto, si la obra no estuviese anclada de alguna forma, estaría vagando sin rumbo en esa constante apertura de mundo, pero al mismo tiempo, si la Tierra no posibilitara la apertura, no existiría la obra de arte.

Resulta cuando menos curiosa la dinámica entre los elementos que conforman a la obra: la Tierra y el mundo. Constantemente se presupone que la obra necesita abandonar los elementos materiales con la intención de llegar a ese carácter interno donde reside cierta idea. Sin embargo, para Heidegger esto es un equívoco notable en tanto que la cosa asegurada se manifiesta como ella misma cuando la interpela la apertura del mundo, produciéndose un choque que a ambos causa conflicto. Tal conflicto no implica la superposición de un vencedor frente a otro, sino más bien la constante superación y reafirmación de uno frente al otro: la Tierra lucha por seguir siendo ella al mostrarse tal y como es frente al constante acoso de la apertura del mundo; el mundo mantiene en la apertura sus intenciones incesantes por revelar diversidad de maneras de significar frente al necio arraigo de la Tierra.

A todo esto, ¿por qué tenemos que reconocer la dinámica de la obra? La respuesta acaece si consideramos que Heidegger entiende por “obra” el “poner en marcha”. ¿Pero marcha de qué? En la obra tomada como obra de arte, Heidegger pone de manifiesto lo que esencialmente son las cosas en ella plasmadas; sugiere que la obra de arte es poner a obrar a la verdad. Esta verdad no es fija ni conceptual, sino que es un acontecimiento. Heidegger dice acontecimiento precisamente porque encasillar a la verdad de manera meramente conceptual implicaría formar de nueva cuenta una interpretación previa de lo que significa la obra, contradiciendo así sus esfuerzos. Así mismo, y puesto que la verdad no puede estar a la vista por la premisa que Heidegger expone, ésta tendrá que ser encontrada o “descubierta” para mantener la dinámica generada en la apertura del mundo.

Cambiando de perspectiva, Hegel delimita de manera concreta el estudio de la obra, así como sus respectivas relaciones, en el reino de la filosofía del arte bello con la finalidad de establecer cierta especificidad temática, porque a lo largo de la

tradicción se ha encasillado al arte como una subespecie de la estética, lo cual Hegel considera como un supuesto porque la estética, aunque remite al estudio de lo sensible en general, no todo lo que ahí se encuentra, aunque tenga más o menos relación, es parte de la temática del arte. Por otra parte, el atributo “bello” lo considera Hegel a partir de la exclusión de aquellos elementos que, aunque sí forman parte de la temática, no son suficientemente contundentes como para ligarnos estrechamente al conocimiento de lo espiritual.

El que Hegel haga eco e insistencia en dichas especificaciones no es gratuito, pues al tomar en cuenta su idea general de Ciencia, así como los vínculos que ésta tiene con el conocimiento de lo espiritual (espíritu que a su vez es de carácter racional), su principal punto de partida ha de radicar en otorgar un tratamiento científico a cada una de las partes que conforman dicho conocer. Por ello, el que una obra sea o no capaz de obtener dicho tratamiento científico para ligarnos al espíritu que la subyace, devendrá en si puede o no ser considerada como arte bello.

Desvincular a la obra de arte de la estética tiene a su vez otro propósito: puesto que la mayoría de veces la consideración de lo artístico ronda en torno a la belleza de la naturaleza y las sensaciones placenteras que ésta provoca en nosotros, así como en la confusión de que la obra “debe” de producir dichas sensaciones, entonces lo más obvio sería pensar que la obra de arte tiene que partir de la imitación de la naturaleza. Sin embargo, para Hegel no podría estar más alejado de la tarea que le corresponde al arte. Si bien es factible tomar en cuenta lo anteriormente mentado, la naturaleza, alude Hegel, es más bien un reflejo, una mera apariencia de la verdadera expresión del espíritu, por lo que una obra de arte al estar fabricada con una intención y pese a su ejecución, tiene impresa el sello del espíritu, el cual está legado por el hombre, pues éste resulta el más adecuado intermediario entre el espíritu y el material porque logra otorgar dicho sentido y giro con prácticamente todo con lo que entra en contacto. Por tales alusiones tampoco resulta extraño que en primer lugar Hegel delimite el arte por y para el sentido del hombre.

Ahora bien ¿cuál es la dinámica de la obra a seguir en esta noción? Si bien la finalidad reside en dar cuenta del espíritu existente en la obra a partir de su tratamiento científico, habrá que tener presentes tres aspectos: un exterior, un contenido y un interior en la obra. Además, para caracterizar el tratamiento científico del arte se requiere conocer esta dinámica no tanto para dar cuenta de la obra en esta operación, sino para conocer al arte de manera aislada, es decir, de manera teórica,

superando este cúmulo de relaciones y postrándola en interacción directa con el espíritu.

Como punto de partida está dispuesto el exterior de la obra, lo que bien podría decirse su “cascarón”. Éste refiere a la apariencia, a la capa superficial, a los materiales con que se configura la obra de arte. Podría parecer contradictorio si retomamos la exclusión que hace Hegel al respecto de la belleza de la naturaleza porque su apariencia sólo es eso, apariencia de lo espiritual y, por tanto, engaño en tanto que la intención para considerarla no llega más allá de un mero agrado. Sin embargo, Hegel ofrece una pronta respuesta al señalar que este exterior, a diferencia de la naturaleza, está dispuesto con un orden específico y tiene cierto tratamiento a partir de técnicas que le imprimen ese carácter espiritual. Además, su necesidad recae en captar la mirada del espectador hacia la segunda capa dentro de la obra, el contenido

Dicho contenido impide por completo que un “aleatorio” conjunto de materiales sea percibido como arte bello, y decimos “por completo” porque Hegel toma en cuenta las habilidades innatas o a los individuos espiritualmente dotados a la hora de la elaboración de una obra. En efecto, estos individuos presentan desde que comienzan el ejercicio artístico cierta facilidad al momento de la configuración de la obra, pero inclusive con ello requieren de cierto conocimiento que le otorgará sentido a sus obras, aunque dicho sentido se ve limitado porque se necesita de un contexto para su aprehensión. De ahí que el interior de la obra sea el elemento más imprescindible a la hora de la consideración del arte bello, pues permitirá la superación de este contexto.

En cuanto al interior de la obra, Hegel se refiere al conocimiento o idea que subyace en todo este entramado de elementos, es el objetivo a perseguir de cualquier obra de arte que no sólo pretenda causar conmoción o agrado en el espectador. Es aquello que le valdrá a la obra de arte la caracterización científica, porque es aquí donde se haya y encuentra el espíritu y el arte como tal, además de que otorga sentido y dirección al exterior y contenido.

Hegel atribuye un énfasis especial a dos cuestiones: la primera es que, aunque hay una tendencia a la superación de los elementos que van conformando a la obra, en el espíritu ya está impresa la tendencia a confabularse con el material de la obra, haciendo posible el encuentro entre el material, el contenido y el espíritu mismo, pues la obra de arte como tal, a pesar de que reside únicamente en el aspecto meramente

teórico, tiene que superarse en una dialéctica para ser encontrada. El segundo aspecto se liga a la idea de que el arte, como pura teoría, manifiesta características que engloben la generalidad de la temática. Esto no implica que se tengan que establecer preceptos estrictos o específicos para que un objeto sea catalogado como arte, aunque todo hacer artístico sí tendría que aspirar a convertirse en arte bello. En cuanto a la belleza, Hegel considera que ésta es la compenetración o concordancia entre el interior, el contenido y el exterior de la obra para que pueda seguir con ese proceso dialéctico a la hora de su tratamiento.

Dicho lo anterior, podemos decir en pocas palabras que el arte para Hegel consiste en aquel objeto que nos invita a la reflexión para hacer patentes los intereses del Espíritu. Tales intereses implican la superación del arte, pues éstos sólo pueden ser asidos teóricamente, por lo que el objeto “obra de arte” funge más bien como un momento en este entramado de conocimiento espiritual en lugar de tener un fin en sí mismo.

Walter Benjamin toma por su parte la perspectiva de que la obra de arte es aquella que, una vez vuelta pública, es capaz de des-enajenar a la masa aludiendo que el abandono del propio carácter áureo de la obra, así como el aspecto teológico y ritual que la permean desaparecen a través de la reproducción de la misma.

¿Cómo llega a tal conclusión Benjamin? El uso de herramientas ha estado presente desde el inicio de la Historia humana, por lo que no es extraño que a medida que los diversos utensilios empleados para actividades de diversa índole se van sofisticando y afinando para realizar tareas cada vez más específicas, los propios artistas echen mano de alguno de estos utensilios para la producción y re-producción de obras de arte.

Walter Benjamin dicta que, antaño, las obras de arte eran consideradas especiales por ser eventos únicos, marcadas con el sello singular del artista, mientras que las reproducciones servían para que potenciales artistas ejercitaran sus técnicas, o bien, con fines más bien lucrativos, valiéndose por ejemplo de la imitación de vasijas o pinturas, entre otras obras.

Al ser un evento especial, la obra quedaba impregnada con un aura, aura que Benjamin entiende como una lejanía a pesar de la cercanía, es decir, por más que interpeláramos a la obra con la intención de poseerla, la propia obra ejercía cierta presión para mantenernos a raya mientras ella ocurría y se desvanecía. Por su parte, las re-producciones palidecían y carecían de este fulgor comparadas con la obra

“original”, ya que no tenían dicha aura que provocara cierta sensación especial en nosotros. A esto añádasele que el saber que tal o cual individuo que era el autor significaba la garantía de que la obra era de calidad porque su mano intervenía directamente, pues era algo que sólo él podía hacer. Esto último llevó a la obra a ser considerada en cierto sentido con un carácter sacro, con el cual acaecía un ritual al que una limitada y selecta audiencia tenía acceso, ya porque sus estatus les valían presenciar el acontecimiento, ya porque sus recursos se los permitían.

A medida que los utensilios se sofisticaron, las técnicas para la re-producción también lo hacían, y de a poco diferenciar la obra de arte original de la que no lo era fue cada vez más complicado incluso para la mirada afilada de los expertos, pero con ello, una vez descubierta la re-producción, la obra original adquiría aun más valor debido a esta intervención de la mano en el proceso de creación de la obra.

Sin embargo, llegado un momento, los utensilios no sólo adquirieron precisión milimétrica, sino que también podían ser empleados para la fabricación en masa de obras de arte que nada envidiaban a las originales, además de ofrecer muchas más ventajas: la obra ahora se ponía a disposición de los espectadores a menor costo, más a prisa, con mayor alcance y, en pocas palabras, se tornaba accesible para cualquiera.

Con esto Walter Benjamin denota la desaparición del aura en favor de la masificación de la obra de arte, porque al no ser eventos tan extraordinarios, no tendría sentido el guardarle pleitesía a una cosa que está disponible en cualquier momento y hora. Así los espectadores no serían ya unos pocos elegidos, sino que la masa entraría en contacto con las obras, dando como resultado dos interesantes anotaciones: la primera de ellas consiste en la diversificación de criterios en torno a cómo una obra de arte puede ser o no configurada, pues al no estar la obra atada al ojo vigilante de los expertos en la materia, no habría preceptos que determinaran a la obra. La segunda, íntimamente ligada a la anterior, sería que la obra de arte al no estar atada a tales preceptos se expresaría como ella misma, o sea, se consideraría al “arte por el arte”.

Con el arte en la vida pública comienza el proceso de des-enajenación de la masa, donde su experiencia compartida no sólo enriquece su perspectiva individual, sino que además entran en contacto con lo presente en la obra: al no haber aura no hay lejanía y únicamente queda la obra como tal en exhibición mientras es contemplada.

Es curioso que este acontecimiento se logre con mayor eficacia en la cinematografía, ejemplifica Benjamin, pues en las salas todos comparten la

experiencia del filme, tanto espectadores como directores y actores, porque aunque no estén presentes estos últimos, tanto la visión del director que conglera las diversas actividades del set de filmación, así como la edición del material y la actuación de los actores (valga la redundancia) está ahí, a diferencia del teatro, donde a pesar de que es incluso posible palpar a los actores, existe la separación debido a la reaparición del aura, con lo cual se vuelve nuevamente un evento singular, sin mencionar que en la sala de cine coexisten de manera armónica los utensilios, el espectador y la reproducción de la visión del director.

En pocas palabras, para Benjamin la inclusión de las re-producciones y la técnica en la consideración de la obra de arte posibilita emancipar a la obra de la serie de visiones particulares que la determinan, en favor de una multiplicidad de perspectivas que diversifican aún más lo que la obra es.

4. Encuentros y desencuentros en torno a la imagen y la obra de arte

4.1 Confrontación respecto a la imaginación

Al respecto de la temática de la imaginación, podemos contraponer aspectos puntuales de la siguiente manera: puesto que la cuestión del alma resulta fundamental a la hora de tomar en consideración la postura de Aristóteles, no sólo por los evidentes matices con los que la señala (a saber, como alma vegetativa, como sensitiva y como intelectual), sino porque a medida que su estudio avanza se hace evidente la necesidad de retomar cada uno de esos aspectos para detallar con precisión cómo y en qué sentido tal o cual modalidad del alma repercute en esa investigación. Así, Aristóteles le adjudica la capacidad de la figuración a los entes que perciben, figuración que pueden llevar a cabo gracias a que son partícipes de la modalidad del alma sensitiva. No resulta extraño que en la medida en que un ente percibe sea capaz de abstraer la figura de aquello con la cual interactúa, en tanto que dicha abstracción no implica más allá de una mera separación de la sensación respecto al cuerpo, pero no por ello se pretende que esta figuración conlleve necesariamente una relación estricta con el pensamiento, aunque la figuración si se puede ver diversificada gracias a este último. Mas para Descartes, cuya propuesta nos indica que el alma, al ser enteramente *cogito*, su cualidad fundamental reside en el pensar. Ya que la imaginación es una verdadera parte del cuerpo y el imaginar implica la participación del pensamiento en relación con las imágenes, Descartes indicará la nula participación del alma en los entes sensitivos que no lleven a cabo propiamente el proceso de pensamiento, aunque sí logren imaginar. Con esto último no queremos señalar una escisión quirúrgica entre Descartes y Aristóteles, ya que el primero entra en común acuerdo al apuntar a una estrecha relación entre el pensamiento y la imagen al decantar su postura por la diversificación de la imagen gracias al pensamiento, lo que en última instancia podría llevar a Descartes a una consideración de lo corporal para la adquisición de un conocimiento verdaderamente certero.

En lo tocante a la posición tanto de Kant como de Husserl, el alma no toma partido en tal cuestión, pues el primero alude a que el alma, aunque es incognoscible, es aquello que nos proporciona fundamentos morales, los cuales son deducibles a partir de ciertas operaciones del entendimiento fundamentadas en la “fe racional”, en tanto que remite a la creencia de la existencia de normas que se reflejan en los propios

actos morales.⁶³ Por su parte, Husserl nos indica tajantemente una separación entre el sujeto que conoce, el alma o sujeto anímico y el cuerpo en el que convergen ambos: el alma es fundamento de vivencias referentes a los sentimientos, las cuales no corresponden a la manera de conocer teórica, pues en ambos casos, el conocimiento que se pueda extraer de esas vivencias corresponde a procesos distintos porque el tinte que se le adjudica a una vivencia varía en función de la mirada del propio sujeto, es decir, si nos adentramos a conocer algo de manera teórica, habremos de tomar cierta postura que no involucre a los sentimientos, mientras que si nos enfocamos en qué nos provoca tal vivencia, podríamos prescindir hasta cierto punto de lo meramente teórico. Si bien ambas cualidades se pueden compenetrar, para Husserl lo primero sería encontrar el punto de inflexión por el cual ligar las vivencias ya apuntaladas fenomenológicamente, para así anclar de manera precisa esas vivencias que aluden a los sentimientos, por lo que el imaginar se habrá de tomar desde la noción teórica y, en ese sentido, las vivencias que refieren a lo anímico se tomarán muy posteriormente al punto de que la consideración del alma no influye contundentemente con el análisis en torno a la imagen⁶⁴.

Aunque no hay un acuerdo determinante por el cual podamos establecer si el alma es o no fundamental a la hora de imaginar, podemos comenzar por formular la siguiente pregunta: ¿qué es la imaginación? La respuesta adquiere distintos tonos dependiendo de quién la pronuncie. De ahí que con Aristóteles nos percatemos de manera casi inmediata que su alusión remite a la figuración, aquello por lo que es posible distinguir la figura de lo que se percibe y de lo cual participan todos los seres capaces de sentir independientemente de la manera en la que lo hagan. Por su parte, Descartes contesta la pregunta dictaminando que la imaginación es una verdadera parte del cuerpo, cuya función reside en fungir como albergue de las impresiones que “pasan” a través de los sentidos, aunque bien nos señala que el imaginar sólo corresponde a un acto del pensamiento vinculado a la imagen, pues sin atención “atendiente”, las imágenes son mera fantasía. En cambio, Kant nos dice que la imaginación es más bien una capacidad sintética de lo múltiple y lo vario que existe en una representación y, en función de ello, captamos las variables presentes en un fenómeno sin que perdamos, por así decirlo, el hilo conductor que nos llevó hasta esas

⁶³ No nos hemos de extender en la cuestión referente al alma en la filosofía de Kant, pues al evocar cuestiones más bien éticas, es una temática que no nos resulta pertinente.

⁶⁴ Ya que en ambos casos la noción de “alma” excede la temática aquí tratada, nos habremos de atener a estos señalamientos superficiales con la intención de no desviarnos de nuestro objetivo.

instancias. Aunque parecida a la perspectiva de Kant, Husserl no dispondrá del término “imaginación”, sino más bien “conciencia de imagen” para señalar la indispensable intervención de un sujeto cognoscente sobre aquello imaginado, aunque con la distinción por él formulada respecto a las tres maneras con que una imagen puede ser pensada, queda más o menos clara que la intención aquí está en dilucidar cómo un sujeto adquiere un conocimiento a partir del proceso de imaginar, pues, a diferencia de Descartes y de Aristóteles, obvia la relación que tienen los entes sensitivos con respecto a la imaginación, enfocándose más bien en la relación que existe entre el sujeto como cognoscente de la imagen y la formulación de una imagen en la conciencia..

Para vislumbrar aún más el contraste que hay entre las posturas de estos pensadores, preguntemos ahora ¿cómo se da una imagen? Ya que la figuración o la “puesta en imagen” presupone como requisito mínimo la intervención de los sentidos en tanto que una imagen es imagen de lo que se siente, los cuatro autores no entrarán en desacuerdo con esta perspectiva, aunque sí difieren en el modo en que dicha imagen es dada.

Puesto que lo que hace un ente sensitivo a la hora de figurarse algo es precisamente vislumbrar la figura de aquello que percibe, Aristóteles parece apuntar a una intervención directa de los sentidos para asimilar aquella figura a partir de la abstracción. Descartes, por su parte, señala que los sentidos son más bien pasivos y, en esa medida, ellos no “captan”, sino más bien fungen como conductos de la impresión que deja aquello que les afecta, impresiones que se dirigen primeramente al sentido común y su destino se encuentra en la imaginación. Kant nos muestra que aquello que captamos no son las “cosas en sí”, sino más bien fenómenos o escorzos de las cosas que se manifiestan de acuerdo a condiciones espacio-temporales, fenómenos que llegados a la imaginación (y una vez que han pasado a través de la correspondiente síntesis de la percepción, en la cual nos percatamos de su orden en dicha sucesión temporal y espacial) serán capaces de remitirnos a distintos fenómenos que se engloban en esa representación. La noción de Husserl resulta similar a la de Kant, aunque en este caso se insiste en la captación de meros datos de sensación como primer punto a tratar, o sea, las sensaciones están ante nosotros como chocantes unas contra otras, mientras que en un segundo momento Husserl alude a la formación y síntesis de una imagen más delineada al darse esta síntesis u ordenamiento de las sensaciones en esta sucesión espacio-temporal.

Además, la imagen tiene diversas funciones que se atienden dependiendo de la perspectiva. Aristóteles señala que las imágenes propician el movimiento (entendido como desplazamiento) en los entes sensitivos debido a que se presentan como placenteras o dolorosas y, en esa medida, tenderán o repelerán aquello que les cause agrado o desagrado respectivamente. Por su parte, Descartes indica que las imágenes rinden cuenta de la corporalidad al entendimiento, debido a que en ellas subyace la extensión, aunque el proceso por el cual se halla la extensión requiere la purga de los atisbos corporales presentes en la imagen. Pero, aunque las imágenes sirven como auxilio para llegar al conocimiento de algo, no resultan indispensables a este respecto, por lo que se puede disponer de ellas según sea pertinente. Además, una vez alojadas en la imaginación, las imágenes se resguardan en los nervios aledaños originando así la memoria como subespecie suya. Mientras que Kant refiere a las imágenes la capacidad para sintetizar múltiples representaciones en ellas, esto con su respectivo correspondiente *a priori*, que, en su relación con la síntesis *a priori* dada en el concepto, lo diversificará resultando en las categorías del entendimiento. Por último, Husserl adjudica a las imágenes el permiso para actuar como representantes de aquello percibido, con la finalidad de que el sujeto sea capaz de significar aquello que se le muestra sin tener la necesidad de remitirse en cada ocasión al objeto que ocupa su atención (caso especialmente relevante en la significación del arte), pues desde su punto de vista la cosa misma está “flotando” ante nosotros a través de la imagen, resultando en un objeto pertinente para el análisis fenomenológico ateniéndose al correspondiente proceso de *Epojé*.

Queda claro con lo expuesto el punto de partida que la imaginación es inherente a cualquier ser vivo capaz de percibir; que la imagen corresponde a la abstracción de la figura de lo percibido y que la imagen, por sí misma, resulta en una representación más o menos fiel que puede ser diversificada gracias al pensamiento. Sin embargo, los matices se intensifican al mirar con más detenimiento la diferencia entre la imaginación y su correspondiente acto de imaginar, pues para Aristóteles el imaginar consiste en la diversificación de aquello figurado gracias a la intervención del intelecto, el cual juega un papel fundamental en este punto debido a que gracias a él (el pensamiento), la imagen muestra variaciones y posibilidades que, por principio y actuando sin más, no son posibles vislumbrar. Pero hay que insistir, esto sólo es posible gracias al intelecto, por lo cual los entes que carezcan de él, aunque posean sensibilidad (y por consiguiente imaginación) no podrán realizar tal diversificación.

Con Descartes ocurre algo parecido, pues no excluye a los seres no pensantes de poseer imaginación al ser ésta una parte efectiva del cuerpo. Pero hay que recordar que aquello que piensa es el intelecto, por lo que cuando se vincula a las imágenes, se dice propiamente que imaginamos, pues imaginar es pensar. Esto se lleva a cabo con la finalidad de notar la extensión y tener noticia de la corporalidad. Por su parte, Kant habla como tal de la imaginación y cómo permite cierto tipo de síntesis señalado líneas atrás. Pero su noción nos proporciona elementos suficientes para aventurarnos a decir que, desde su perspectiva, el imaginar consiste en el momento en el cual se sintetizan los distintos fenómenos y que de manera posterior han de ser aprehendidos por el entendimiento para diversificar los conceptos, dotándolos a su vez de contenido. Husserl a este respecto pronuncia que el imaginar se da cuando somos capaces de significar y apropiarnos de una imagen que previamente ha sido puesta como “reflejo” de una cosa, con lo cual ya podemos comenzar a realizar variaciones de dicha imagen.

Aunque hemos dejado de lado asuntos concernientes al alma o la consideración respecto a si una imagen es o no pertinente para asir un conocimiento general o sólo funge como un mero representante, hemos tratado de enfocarnos en aspectos puntuales, esto con el interés de evocar los distintos modos en que puede ser pensada una imagen, así como las problemáticas que surgen a partir de la consideración de una u otra concepción. La intención por llevar a cabo esta breve confrontación reside en tratar de ofrecer una respuesta a nuestra pregunta inicial: ¿a qué imágenes podemos denominar “obra de arte”?

4.2 Confrontación respecto a la obra de arte

Para complementar las ideas de los autores que hasta el momento hemos tratado es conveniente contraponer algunos de sus puntos centrales para diversificar la temática aquí planteada. Asimismo, no está de más reflejar ciertos puntos en los que converge la comprensión de estos autores respecto de la obra de arte.

Lo primero que llama nuestra atención es la amplitud con la que los autores tratan la temática, pues la idea que cada uno precisa respecto al término “obra de arte” implica una serie de particularidades difíciles de ignorar a la hora de compararlos. De entrada, porque Schopenhauer nos dice que el arte consiste en el examen del conocimiento de las ideas, ideas que están impresas en la obra de arte y sólo es posible asirlas a partir de su contemplación; mientras que la perspectiva de Hegel

consiste en la superación de la obra para llegar al conocimiento Espiritual de la misma, atendiendo más bien al proceso y sus ramificaciones, así como a la adquisición de conocimiento Científico respecto al análisis de la obra de arte misma. Cabe destacar que este proceso sólo es considerado adecuado cuando se tiene en la mira a las bellas artes. Heidegger, en cambio, destacará que la obra de arte es aquella capaz de manifestar el acontecer de la verdad a partir de la apertura de mundo que genera. Por su parte, Walter Benjamin sopesará que la obra de arte es aquel objeto capaz de des-enajenar a la masa a través de una comunión entre el espectador y el artista, esto gracias al rompimiento del aura que se da cuando acontece la masificación de la propia obra.

¿Cómo se va configurando una obra de arte? Vulgarmente tiende a creerse que la obra de arte se expresa a través de materiales, cuya disposición pretende causar cierta sensación placentera al estimular alguno de nuestros sentidos con la esperanza de captar nuestra atención como espectadores. Añádasele que se procura que la obra de arte tenga cierta significación para el espectador, aunque dicha significación por lo regular responde a los gustos particulares del espectador.

Este problemático inicio ya nos deja entrever algunos aspectos susceptibles a debate entre algunos de estos autores, pues a pesar de que todos ellos entran en común acuerdo en el asunto relativo a la creación de la obra de arte, la cual siempre está ligada a un material, Schopenhauer justifica que debido al carácter de la propia obra, al ser aquel objeto cuya finalidad radica en la comunicación de las ideas (consideradas por Schopenhauer como la más adecuada objetivación de la voluntad), su contemplación parte necesariamente de la significación de los propios materiales que la componen para, llegado cierto momento, sumergirnos como sujeto puro de conocimiento en la idea, con la finalidad de desprendernos del entramado de relaciones que acaece dentro del principio de razón. Por tal motivo, significar a la obra de arte como la causante de sensaciones agradables sería un error, no sólo porque las sensaciones agradables son distracciones al momento de contemplar las ideas, sino también porque nos vincularían nuevamente al principio de razón. Por lo tanto, las ideas, al manifestarse como ellas mismas, no pueden ser significativas pese a que Schopenhauer sí aboga por esta significación en un primer momento, pues nos abre paso al interés y, posteriormente, a la contemplación de la obra.

Por su parte, Hegel afirmará que la significación de la obra de arte depende del hombre por ser el más adecuado intermediario entre la naturaleza y el Espíritu. Dicha

significación implica adquirir un conocimiento preciso en torno a lo que es el arte tal y como es. Aunque de manera irónica, Hegel afirma que esta significación, para ser efectivamente Científica y bella, habrá de superar con creces el aspecto material, sólo teniéndolo en cuenta para referir al proceso por el cual fue creada la obra de arte. En este sentido, la propia materia resulta ser prescindible a la hora de buscar el significado e implicaciones de la obra de arte como conocimiento Científico que, posteriormente, se ligará al conocimiento del Espíritu. Al igual que Schopenhauer, Hegel no enfatizará demasiado la consideración en torno a las sensaciones placenteras que aparecen al contemplar la obra, pues más que distracciones, no aportan gran cosa a la hora de vislumbrar Científicamente a la obra de arte bella.

Heidegger nos hablará más extensamente acerca de la significación, pues uno de los pilares centrales de su propuesta radica en la apertura de mundo que genera el trato con la obra. En efecto, todas las cosas con las que tenemos cierto trato nos generan un mundo; éste es entendido más allá de una serie de cosas rodeándonos: circunstancias, situaciones, acontecimientos, todo ello lo componen. La diferencia radical entre el trato con el resto de las cosas y la obra de arte reside en que las primeras causan cierto aseguramiento y confort, mientras que la segunda no sólo abre un mundo, sino que además logra mantenernos en la apertura y, eventualmente, ligarnos al acontecimiento de la verdad. Este acontecimiento sólo es posible gracias a que el mundo es significativo. Pero esta significación, al ser circunstancial, depende de cómo el espectador interpele a la obra de arte, pues, así como puede abrimos paso a la generación de un mundo, la obra puede ser considerada desde un aspecto más bien pragmático. Por ello, no resulta extraño que el placer que la obra pueda causar se vincule más estrechamente a la utilidad de la obra de arte.

En cuanto a la postura de Walter Benjamin, la significación que propone consiste en la desaparición del aura que rodea a la obra con la finalidad de dejarla ser ella misma, o sea, deslindarla de aquellos preceptos, reglas y rituales de iniciación que suelen llevarse a cabo para asirla, con el propósito de liberarla de esas características que impiden su plena manifestación. Por lo que la manera de significar querrá decir, en este sentido, que la obra de arte ha de impactar directamente al público, el cual sopesará qué es y en qué consiste ésta en cada caso. Y más que atarla a dichos preceptos, esta noción permitiría la diversificación a la hora de concebir a la obra de arte debido a su carácter público.

¿Ahora bien, qué criterios se emplean para discriminar qué es una obra de arte? Esta es una pregunta aún más complicada. De acuerdo a los criterios de significación que se van armando, tomar una decisión respecto a qué es una obra para un autor resultaría chocante para alguno de los otros. Así, Schopenhauer indica que, aunque una obra de arte puede ligarnos al conocimiento de una idea, esta cualidad no es del todo exclusiva de la obra de arte, porque del mismo modo la impresión de algún otro objeto, al ser esencialmente partícipe de la voluntad general (y por lo tanto, manifestarse como una objetivación más o menos adecuada de la misma), puede incentivar aquella visión de ideas y desprendimiento del principio de razón. La obra de arte no sólo tiene como peculiaridad haber sido creada por un artista, sino que además presenta una facilidad inherente para lograr llamar nuestra atención y seducirnos para deslindarnos del principio de razón.

Hegel aludirá a que únicamente es factible tomar en consideración la obra de arte bella, belleza que implica la perfecta compenetración entre el significado de la obra, contenido y material para lograr de manera eficaz no sólo la representación de dicho significado (pues el aspecto teórico tiene un peso especialmente relevante en la composición de la filosofía de Hegel), sino también que sea posible la superación de la misma para asir de manera correcta la idea que le subyace. En otras palabras, el ejercicio artístico depende de la adecuada compenetración de la idea y el material, con la finalidad de hacer las veces de vínculo con el Espíritu. Como nota aparte, con respecto a esta noción podríamos decir que Schopenhauer está de acuerdo a medias, ya que, aunque la obra de arte tenga de fondo una idea, él considera que la idea es una objetivación que implica la desaparición del individuo, dejando al objeto dado en la pura contemplación. Por su lado, Hegel aboga más bien por la constante presencia de un sujeto capaz de brindarle dirección a todo el entramado de relaciones presentes en la obra, aunque la distinción más radical reside en que Hegel sí opta por el abandono de la obra de arte una vez superada, mientras que Schopenhauer alude al constante esfuerzo del individuo para contemplar a la obra de arte.

Heidegger tendrá cierta afinidad con Schopenhauer a la hora de dictaminar qué no es una obra de arte, porque todas las cosas pueden abrir un mundo, así como asegurarlo. Pero, nuevamente, la obra de arte tiene esa capacidad para incentivar a la reflexión que posibilitaría aquella apertura. Al apartar de su contexto alguna cosa, ésta puede también abrir un mundo y, por tanto, ser considerada una obra de arte. Este caso es visto con mayor claridad cuando traemos a colación la exposición de

Heidegger en torno a los utensilios, cuyo valor estético se ve poco a poco mermado por la utilidad y la finalidad con la que fueron diseñados, lo cual no interfiere que, llegado un punto, tal utensilio pueda ser considerado como obra de arte al ser vislumbrado fuera de su utilidad. Caso opuesto es el de Hegel, pues directamente alude a que las obras de arte deben de tener directamente la intención de reflejar una idea en lo profundo de ellas, lo cual es impensable a partir de objetos que han sido vinculados a la utilidad.

En cuanto a Walter Benjamin, diremos que su noción se basa en el paso de la obra desde la privacidad hacia la publicidad con el fin de erradicar el aura. En efecto, el ejercicio artístico se ve cada vez más difuminado no sólo por la adaptación de diversas técnicas y tecnología a la hora de la creación de la obra, sino por la difícil comparativa entre la obra elaborada a mano y una reproducción exacta de la misma a partir de una máquina. En este sentido, la obra de arte es considerada como ella misma, independientemente de si su origen está ligado a la mano del artista o los engranajes que se mueven al poner en marcha dicha maquinaria, porque aquí lo relevante es la perspectiva que se logra reflejar a través de la obra.

Hablando de artistas, éste podría ser considerado como otro punto de inflexión en la consideración de la temática, pues, aunque la obra de arte tenga una subsistencia propia (salvo para Hegel), no es posible que se encarne sin más, sino que necesita de una suerte de intermediario que sea capaz de comunicar el significado de la obra a través de los materiales. Schopenhauer y Hegel consideran que este trabajo es realizado por un genio. Esta noción de genialidad presenta ciertas variantes que modifican el sentido de la configuración de la obra, ya que para el primero la genialidad corresponde a la capacidad para lograr el desprendimiento del principio de razón y mantenerse en la mera contemplación de la idea como puro sujeto de conocimiento, pero como este “estado” es efímero, a su “regreso” como individuo el artista plasmará esa idea en un material que eventualmente se denominará “obra de arte”. Hegel nos dicta más bien que la genialidad corresponde a las capacidades de un individuo espiritualmente dotado, es decir, un individuo capaz de impregnar con el sello del Espíritu los objetos con los que entra en contacto, objetos que, al momento de ser configurados, pueden ofrecer una mejor perspectiva si se complementan con el conocimiento adquirido a través del estudio, el esfuerzo y la experiencia

Heidegger no se quedará atrás en esta reflexión, aunque más que referir a un trabajo genial, procurará revelar que el artista es aquel capaz de insertar un mundo en

la Tierra y mantenerlo en la apertura independientemente de cualquier tipo de contexto previo (aunque la reflexión de la obra está más bien inclinada hacia cómo ella misma se nos manifiesta más que a cómo el artista quiere mostrarla). Caso similar es el de Walter Benjamin, pues nuevamente, lo relevante de la temática radica en cómo la obra se manifiesta ella misma, cómo la visión plasmada en ella se presenta independientemente de la mano creadora, pues si intentáramos defender un trabajo artístico legado por un individuo en particular, irremediablemente recurriríamos al aura que él trata de abandonar con tanta insistencia, sobre todo porque la maquinaria, a la vez, puede suplantar la mano del artista.

Cómo el artista está relacionado con la obra de arte repercutirá en cómo es el arte en sí. Reiteramos, Hegel impregna la obra de arte con el sentido dado por y para el hombre (o en este caso el artista), lo cual implica que la obra de arte depende de la mano creadora del artista, o sea, no hay obra de arte si no hay quién la interpele. No es el caso para Schopenhauer, Heidegger y Benjamin, pues ellos admitirán una subsistencia propia de la obra de arte, aunque con algunas variaciones no poco sutiles. A pesar de que para Schopenhauer la intervención del genio para la consideración de la obra de arte es bastante relevante, su presencia no es indispensable. En otras palabras, la obra, como ese conglomerado de materiales, será configurada gracias a que la visión y manos del artista insertan diversas ideas en esos materiales, pero no es sino porque la idea ya está como objetivación de la voluntad que el artista puede traerla a la vida como obra de arte.

Para Heidegger, la obra de arte como acontecimiento de la verdad no puede estar atada a preceptos de individuos, por lo que es rápidamente distinguible que previo a que el artista configure la obra, la obra ya está ahí. Lo que sí depende del artista es el “cómo”, es decir, la manera y los materiales que empleará para abrir el mundo y que, por consiguiente, pueda llevarse a cabo el acontecimiento de la verdad.

Walter Benjamin, a través de los diversos ejemplos de la historia del arte que expone, demuestra que pese a la poca o nula participación del espectador a la hora de vislumbrar una obra de arte (ya sea, como se dice, “descubierta” o “re-descubierta”), el arte permanece en tanto permanece el material de la misma. Por otra parte, Benjamin considera que el arte permanece independientemente del artista, pues las diversas re-producciones otorgan certeza de ello al vincular al espectador con la obra sin la necesidad de tener al artista como intermediario.

Con las consideraciones aquí señaladas no pretendemos justificar la postura de algún autor en concreto, sino más bien dar a conocer los puntos de encuentro que sus distintas nociones dejan entrever. Asimismo, solamente hemos esbozado aspectos puntuales que fungirán como base para la comparación entre lo que se ha propuesto en esta investigación y las propias nociones de los autores, mientras que para efectos prácticos, hemos dejado de lado otros asuntos relativos a la obra de arte, pues aunque sí adquieren relevancia cada vez que evocamos la temática, no son primordiales para nuestros objetivos (como la consideración de cuestiones políticas o culturales, en las cuales bien puede traerse a colación lo bello y lo sublime por ejemplo). Nuestro objetivo aún consiste en vislumbrar por qué llamamos obra de arte a cierto tipo de imágenes.

4.3 Concepto de imaginación

A lo largo de la investigación hemos mencionado algunos de los aspectos principales en torno a la temática de la imaginación a partir de los ensayos que al respecto han llevado a cabo cuatro autores: Aristóteles, Descartes, Kant y Husserl. Asimismo hemos hecho lo propio elaborando un desarrollo a propósito de las nociones principales en torno a la temática de la obra de arte trabajadas desde la perspectiva que al respecto tienen Schopenhauer, Heidegger, Hegel y Walter Benjamin. Ya que la intención principal reside en establecer cierta conexión que en esta investigación se presupone existe entre la imaginación y la obra de arte, resulta especialmente relevante apuntar a un concepto de ambas nociones, el cual permita dejar en claro el hilo conductor de esta investigación para, seguidamente, confrontarlo con las nociones que tienen los autores antes mentados.

Comencemos por definir la imaginación como aquello por lo cual podemos representarnos las figuras que se abstraen desde lo empírico, lo que es posible gracias a que son captadas por los sentidos. Tales figuras, dadas ahora abstractamente, podemos bien denominarlas “imágenes”. Las imágenes en este primer momento tienen como función representar con fidelidad lo que se muestra gracias a los sentidos. De esta manera, la imagen que se da gracias a la percepción de un dato sonoro, por ejemplo, no tendrá más alcance o “fuerza” que el propio dato. En otras palabras, si un sonido se percibe apenas audible, la imagen de tal sonido se nos dará de igual modo; lo mismo vale para una imagen sonora más vivaz, en cuyo caso será más intensa la imagen en contraste con la anterior, aunque esto no implica de ninguna

manera que el sonido, tanto si es apenas audible como si no, sea “más o menos” imagen sonora.

De lo anterior podemos deducir que la imaginación, por principio, no puede operar sin la interacción con los sentidos, pues de lo contrario sería factible pensar en la completa ruptura entre éstos y la imaginación para formular imágenes que, por un lado, se ligan a la percepción sólo casualmente, o bien, que se deslinden totalmente de ésta, llegado así un momento en el cual le resulte “innecesaria” la intervención de los sentidos (o en un caso más extremo, que la imaginación sea capaz de seguir su propio curso con total soltura de la percepción, no enredándose con ella ni siquiera por asomo). Sin embargo, puesto que la imagen siempre conlleva por lo menos un ínfimo atisbo de la percepción, aunque éste se dé mínimamente porque la imagen sonora cuando menos indica implícitamente su relación con la audición, el lazo que la imaginación tiene con la percepción no se quebranta sin más.

Si bien es posible hallar imágenes que sólo involucren a uno de los sentidos, existen otras tantas que no se muestran de manera aislada: cuando se pone de manifiesto una imagen, podemos notar que en una misma, a su vez, existen multiplicidad de imágenes que se conectan unas con otras, conexiones que no se nos presentan como una especie de amalgama de la diversidad de imágenes, las cuales “chocan” unas con otras, sino que justamente, por manifestar cohesión, tal multiplicidad la captamos como si fuese una imagen uniforme. Así, la imagen de un objeto, en la cual para captarla es necesaria la relación entre la vista y el tacto, la entendemos como una totalidad: color, extensión y textura confluyen para formarla. Por ende, la imaginación comprende cierta capacidad para unificar imágenes complejas.

Ya que la imaginación se limita a representar abstractamente los datos obtenidos en la percepción, las finalidades o propósitos que se le puedan adjudicar a las imágenes devienen de modo secundario. Si en la imaginación no reside algo tal como la finalidad o significación de las imágenes, entonces ¿cómo y en qué sentido las significamos? A esto último hemos de señalar que no es sino por la intervención del pensamiento que ellas se nos muestran como tal o cual objeto, al cual otorgamos tal o cual sentido. Por principio, la imagen de una silla está dada gracias al conjunto de ciertas características que se perciben, pero a medida que la conocemos su finalidad se deja entrever: la silla sirve para sentarse. Puesto que la finalidad es más bien otorgada a partir del esfuerzo que el pensamiento pone en torno a la imagen para

conocerla, a la interacción que se da entre el pensamiento y la imaginación la denominaremos “imaginar”. A pesar de que el imaginar presenta características más complejas que la imaginación, es necesario recalcar algunas maneras en las que obra para detallar tal cuestión.

En el sentido laxo de la palabra, imaginar refiere principalmente a la diversidad de conjeturas que formulamos a partir de las imágenes, lo cual no dista en demasía de lo aquí planteado al respecto. Pero para comenzar, permitámonos decir a este respecto que a pesar de que las imágenes se presentan en la medida en que algo se percibe, en más de las ocasiones nos percatamos de que resulta innecesario tener un objeto afectando a los sentidos constantemente para notar que tal imagen permanece en nosotros. Y es que la memoria juega un papel indispensable a este respecto, pues deja en claro la constancia y permanencia de las imágenes. No es que la memoria aquí sea considerada como una subespecie de la imaginación, cuya función se limita a la retención de imágenes, pues gracias a ella es posible retener conceptos, aunque sí está tan fuertemente ligada a la imaginación que, en ocasiones, pareciera que la memoria pertenece a ella, mas éste no es el caso.

Cuando la imaginación obra en conjunto con la memoria, al traer un suceso del pasado al presente, se dice que recordamos. Los recuerdos en este sentido se dan como imágenes debido a que recordar implica volver a sentir, pues la imagen es imagen de lo sentido. Por otro lado, si la memoria interactúa con el pensamiento se dice que rememoramos, cuya principal característica reside en traer al presente los sucesos del pasado de modo conceptual. Si bien podemos considerar al recuerdo como un modo de la imaginación más que del imaginar (pues la imagen del pasado simplemente puede aparecer repentinamente como cualquier otra que esté afectándonos en el presente, sin que haya la necesidad o intención de esforzarse por traer dicha imagen), el imaginar entra en acción al momento de realizar cierta proyección hacia el pasado respecto de una imagen que llega más o menos vivaz, a partir de la cual no sólo deducimos el momento del que provino tal imagen, sino que además, si existen huecos en aquella imagen, suponemos y llevamos a cabo una serie de conjeturas que permitan rellenarlos.⁶⁵ Lo anterior ocurre de modo análogo cuando proyectamos una imagen hacia el futuro (futuro que en sentido estricto es ficticio), es

⁶⁵ No hay que confundirnos, al inicio señalábamos que la imagen de un sonido era también más o menos vivaz dependiendo del modo en que se mostraba, pero en el caso del recuerdo, la fragilidad con que nos es dada la imagen está más bien en la fuerza de la memoria para retenerla y recordarla.

decir, la imagen llegará hasta donde nos sea posible hilarla, pero en este caso los puntos en los que podamos hacer confluir la imagen proyectada y la imagen presente dependerán de la intención e intensidad con que vislumbremos aquello que imaginamos (esto al contrario que cuando recordamos, ya que no se “trae” nada de vuelta). Esto es posible gracias a que la memoria, al mantener una imagen, proporciona un punto de partida para realizar tales conjeturas, ya sea proyectándolas hacia el futuro o hacia el pasado, pues sin dicha intervención necesitaríamos un estímulo constante para formar una imagen, ya que tan pronto se desvaneciera tal estímulo la imagen también lo haría, por lo que en este sentido, al no haber una imagen como tal afectándonos, no valdría hablar de tal proyección o, en un sentido más radical, a cada estímulo dado habría por igual una nueva imagen en cada momento sin que ninguna mantuviera constancia aparente. Incluso una imagen de un momento presente necesita ser retenida por la memoria para poder tener constancia completa del momento en el que se da. También, la imagen presente posibilita hacer conjeturas respecto de las imágenes circundantes: cómo se relacionan, en qué sentido se acercan y por qué distan. De ahí que la imagen presente tenga conexión directa con las imágenes recién vistas, las venideras y las circundantes, por lo que entre más alejadas estén las llamaremos pasado o futuro, cuya relación con la imagen presente se ve más o menos difuminada por la distancia temporal y la fuerza con que recordamos o imaginamos.

¿Pero por qué proyectamos las imágenes y hacemos montones de conjeturas al respecto? No es sino para otorgar cierto sentido a las imágenes. En otras palabras, ya que a partir del imaginar de modo implícito subyace el pensamiento, al momento de realizar cierta proyección ya está de antemano alguna intención, y es debido a ello que el imaginar puede comprenderse como significativo, por lo que en esa medida la imagen toma cierta orientación, pues en diversidad de ocasiones notamos que las imágenes remiten a algo distinto de sí, no limitándose a representar un objeto en concreto, como por ejemplo el color rojo, el cual se ha adoptado como algo que indica alerta. No es que el color por sí mismo represente tal cosa, sino que en nuestro imaginar formulamos que al estar dicho color presente en cierta situación deberá de remitir a algún peligro, provocando que aquel que lo vea (y lo entienda) adopte más cautela. Puesto que la significación no se ha de dar de una única manera, una misma imagen puede remitir en más de las ocasiones a sentidos distintos. Así el color rojo

alude también al sentimiento del amor, por lo que, dependiendo de las intenciones, el sentido de una imagen vendrá dado de un modo u otro.

Ya que a partir del imaginar podemos adjudicar sentidos que en un principio no se encuentran en las imágenes, hemos de aludir que a partir del imaginar se pueden encontrar diversidad de puntos de intersección. Habíamos mencionado que existen imágenes que se muestran uniformemente a pesar de la diversidad que contenían, pero en este caso, a partir del imaginar podemos encontrar puntos de intersección entre imágenes que aparentemente no pueden converger. No es que tal unidad sea dada gracias al imaginar, sino que es posible establecer más concretamente cómo se corresponden y en qué sentido se ligan las imágenes de un modo más complejo (ya que la unificación de la multiplicidad de imágenes viene dada desde la puesta en imagen), pues podrían por principio parecer imágenes chocando unas con otras, pero al momento de adjudicarles correspondencia ya aparece cierto orden. De ahí que sea posible modificar y hacer “combinaciones” de multiplicidad imágenes, las cuales podrían no mostrarse plenamente con lo dado en la experiencia, pues una vez encontrado un punto de partida por el cual establezcamos las conexiones entre una y otra imagen se adquiere cierta independencia a la hora de imaginar, aunque tal independencia reside en las intenciones con las que se imagine. Así, una quimera podemos comprenderla como la combinación de diversidad de animales, aunque ella por principio no esté en la experiencia sensible (no al menos como algo vivo y andante). Pero tal independencia no se ha de limitar a formular criaturas inexistentes o en general, cosas que “nunca” se han visto, pues sin ir tan lejos, la imagen de la silla se nos puede figurar como un mueble formado por una base, un asiento y un respaldo, aunque el modo en el que se piensa se da de múltiples maneras, ya sea porque en un momento la base sea imaginada como cilíndrica o con cuatro patas, el material sea madera, metal o plástico y el respaldo sea fijo o móvil, Estas imágenes no se comprenden si no es porque podemos notar cierta correspondencia o unidad en su combinación no sólo al momento de imaginarlas, sino también al momento de su abstracción, de ahí que sea posible figurarnos a la quimera pese a que muestre multiplicidad de imágenes de diversidad de cosas que sí contienen un referente con la experiencia.

Hasta este momento hemos retratado lo concerniente al imaginar que se da de un modo relativamente consciente, el cual puede ser comprendido como fantasear. Cuando aludimos a que fantaseamos, normalmente entendemos que se ponen de

manifiesto imágenes que no tienen un correspondiente con lo empírico (como la quimera anteriormente mentada), a las cuales se les otorga como segundo nombre el de "ficciones". Pero si consideramos que lo imaginado es más bien un modo de presentarse de manera abstracta lo sentido o percibido, lo cual de cierto modo es inexistente (esto en sentido material), tenga o no correspondiente con lo empírico, no hacemos sino también llevar a cabo ficciones. Sin embargo, la fantasía a este respecto presenta una doble correspondencia: por un lado, está la fantasía entendida como imaginar, mientras que, por otra parte, la fantasía desata cierto carácter errático cuya base se encuentra igualmente en la imaginación, por ello no se excluye la posibilidad de que se nos muestren imágenes de manera aleatoria y sin necesidad de hacer un trabajo, digamos, plenamente consciente. Esto último se llega a notar más precisamente en casos como el sueño, las alucinaciones o en los estados alterados de la percepción en general, en los cuales asaltan multiplicidad de imágenes inconexas que no tienen siquiera una finalidad definida, ya que a diferencia de las imágenes que proceden directamente de los sentidos, puede no darse una especie de secuencia entre una imagen y otra, por lo que la aparición de las imágenes vendría a darse más bien como saltos entre una y otra. Al no seguirse un proceso que involucre cierto orden o sentido, las imágenes han de vagar indefinidamente hasta que, por una cuestión azarosa o fortuita, interviene el pensamiento y ese fantasear errático deviene en imaginar. En el caso de la quimera, ésta se nos puede manifestar como una proyección de una fantasía errática en la cual cada una de sus partes choca, pero al notar cómo se relaciona cada una, ellas adquieren significado y sentido (aunque éste sea mínimamente como ese conjunto de animales puestos unos sobre otros).

En síntesis, podemos definir a la imagen como la representación en la imaginación de la materia en el pensamiento, o bien, de un objeto en un material. Dicha representación puede ser más o menos fiel al objeto retratado o percibido, aunque la finalidad primaria radica en el conocimiento del objeto que está ahí dispuesto. Sin embargo, la imagen puede ser significativa dependiendo de las intenciones o punto de vista de aquel que imagina o representa, esto porque resulta posible diversificar lo imaginado, gracias a lo cual se abre la vía para hacer combinaciones de los elementos de la percepción y crear, con ello, imágenes novedosas que nutran al objeto en cuestión (como lo son las ramificaciones que un objeto puede tener en cuanto a diseño, color o funcionalidad) o que pueden no coincidir con la realidad fáctica para denotar aspectos de manera figurativa que, en

última instancia, dan cuenta de algo distinto de sí, fungiendo como signo, como es el caso de los colores usados en diversas señales para advertir de algún peligro o espacio de seguridad, llegando incluso a operar como metáforas en el caso de las imágenes artísticas, esto con la intención de señalar algo distinto sí.

4.4 Concepto de obra de arte

Establecer la noción de “arte” a tratar en esta investigación resulta imperativo, pues a partir de ella seguiremos cierta dirección a la hora de caracterizar cómo y en qué sentido una imagen puede ser denominada como “obra de arte”. De esta manera, nuestra tarea inicial a este respecto consiste en contestar a la siguiente pregunta: ¿qué significa “arte”?

A medida que tratamos con los objetos, logramos percatarnos que nos acostumbramos a ellos, de tal suerte que los podríamos considerar meramente como elementos decorativos, ornamentales o “de fondo”. Sin embargo, dentro de esta costumbre, un objeto puede llegar a resaltar gracias a que de manera súbita algo en él llama nuestra atención, sustrayéndonos así de la regularidad en la que nos encontramos inmersos, provocando en nosotros cuando menos cierta inquietud. En este sentido, el objeto se nos aparece como irrumpiendo ante nosotros, logrando redirigir nuestra mirada a aquello fuera de lo ordinario. Bien podemos decir que tal inquietud es “interesante”. La atención puesta en un objeto genera interés, estableciendo una conexión más estrecha entre el objeto interesante y aquel que “presta” su atención hacia dicho objeto. Tal interés se matiza de muy diversas maneras en tanto que el objeto se mira desde perspectivas igualmente diversas. En el caso concreto de la obra de arte, la llamada de atención alude a un interés por la contemplación de las sensaciones que se estimulan a partir de la interpelación con la obra.

Antes de adelantarnos, señalemos algunas de las maneras por las cuales se podría tergiversar la noción que intentamos apuntalar respecto a la obra de arte. Así, desde la perspectiva vulgar se tiene por supuesto que la obra de arte ha de entrar en el terreno de lo emotivo porque al estar en contacto con la obra de arte, suele decirse que en nosotros provoca tal o cual estado anímico. Por tal motivo, no resulta extraño que la perspectiva personal impere a la hora de considerar si un objeto es o no arte. Siguiendo dicha línea, esta visión ha engendrado la opinión de que un objeto merece

ser denominado “arte” si discriminamos y destacamos aquellos elementos que nos provocan más intensamente un estado de ánimo y aquellos que no.

Sin embargo, al considerar desde este punto de vista la relación entre la obra de arte y el espectador, se pondrían de manifiesto una serie de dificultades no poco sutiles: las tendencias más personales determinarían en cada caso qué podemos considerar arte y qué no precisamente porque se destaca tal objeto en tanto que gustamos de él. La dificultad acaece al tomar como punto de apoyo un mismo elemento del objeto artístico, el cual genere opiniones opuestas, ya que no todos casamos con las mismas tendencias pese a tener el mismo punto de partida. Por otra parte, al sugerir que la meta principal reside en la búsqueda de un estado anímico concreto, se predispondría el trato que tenemos con la obra, pues en función de dicho estado el arte adquiere distintos tintes, ya que cada quien buscaría aquello que le resulta más cercano. Admitimos que, en alguna medida, aquello que percibimos adquiere ciertos matices dependiendo de nuestra alegría, tristeza y toda la gama de estados que somos capaces de experimentar, lo cual puede potenciar ciertas sensaciones que la obra arte pretende reflejar en nosotros, pero al mismo tiempo, podríamos quedar varados al momento de relacionarnos con el arte, pues, dependiendo de la ocasión, ésta nos parecería estéril y pueril o ingeniosa y maravillosa.

Otra manera por la cual podemos concebir a la obra radica en el lado opuesto: en la necesidad de establecer normas que pretendan regular qué es factible denominar arte, con la intención de ceñirnos más bien a aspectos técnicos de la obra en cuestión, los cuales, según tal perspectiva, casan de manera directa y engloban adecuadamente el sentido de la obra que se observa en el momento, pues gracias a las normas se podría delinear más precisamente el sentido o intención que sobrevive en la obra. Al intento por establecer tal regularidad se le nombra como “gusto”. Pero el gusto sugiere más bien condiciones culturales y políticas para dictaminar aquello que nos resulte lícito y que apunte con precisión el sentido del arte. De ahí que tal manera de asumir al arte nos remita a cómo y en qué sentido ha de ser forjado el gusto, ya que éste dependería de ciertos contextos culturales, que a su vez se ligan con tendencias referentes a la política y la educación de esa cultura específica, por lo que el arte sólo sería “correctamente” asimilado y desarrollado por aquellos versados en cierto contexto, cultura, educación, estilo y una serie de disposiciones igualmente

específicas, lo que nos obliga a preguntar lo siguiente: ¿qué contexto es el adecuado para la contemplación plena de la obra de arte?

Con lo anterior no queremos dar a entender que cualquier tipo de contexto o emoción no participa en la manera en que alguien vislumbre y entienda la obra de arte, pero para nuestras pretensiones, estas características resultan accesorias por distraernos de la generalidad con la que nos queremos mantener ante la temática. Dadas tales pretensiones, y siguiendo la línea argumental de los filósofos ya tratados, para llegar a comprender a la obra de arte es indispensable abordarla desde su carácter universal, pues es a partir de ahí que se logran desprender las características ya mentadas, como lo son el gusto, los aspectos políticos o pedagógicos entre otros. Pero incluso si hay un elemento que mantiene cierta constancia al momento de abordar la temática, ya sea visto desde los aspectos particulares de la obra o desde sus cualidades universales es la atención que genera ese objeto especial llamado obra de arte.

En efecto, porque una vez que la mirada se ha posado sobre ella, la obra de arte nos retrotrae de nuestro mundo cotidiano para sumirnos en su propia dimensión, lo cual implica que en la contemplación de ella nos hemos apartado de los demás elementos que nos rodean para centrarnos en sus imágenes, en lo que ellas significan para sumergirnos y explorar en los significados que ahí aguarda. Pero esto no es posible si no gracias a que el primer momento es la llamada de atención que genera tanto la obra que seduce, así como la atención que el propio espectador presta.

Por tales motivos, decantarnos por la atención como factor principal a la hora de vislumbrar el arte no resulta tan limitante, porque a partir de ésta no requerimos de un estado anímico, contexto o actitud previa por los cuales destacar a la obra. Es más, nos permite estar en la mera contemplación de las sensaciones provocadas por los materiales con los que estamos en contacto al momento de la contemplación, sin llegar a entrar en conflicto con la serie de particularidades que pueden aparecer a la hora de prestarle atención.

¿Cómo el arte logra llamar nuestra atención? Esta duda es despejada si no obviamos que la obra de arte no reside en el plano de lo meramente abstracto, sino que a partir de ella se establece una comunión con los materiales en los que se muestra, los que a su vez se ligan a nuestros sentidos dependiendo de la manera en la que la obra sea tratada (ya sea a partir del sonido, del color, del sabor, del olor o de la textura). Nosotros admitimos que el arte tiene una subsistencia propia, pero ésta aterriza y se encarna en un objeto en concreto gracias al arreglo de materiales hecho

por la mano del artista. A tal objeto nos dirigimos cuando mentamos “obra de arte”. El artista vislumbra una idea abstractamente y él mismo actúa como si de un medio se tratase para encarnarla en un material. Tales materiales han de ser trabajados con cierta técnica, con la intención de acentuar el estímulo de nuestras sensaciones.

Pero aludir únicamente al aspecto técnico de la obra para incentivar aquella atención sería poco atinado de nuestra parte, porque, así como un cuadro puede ser considerado exclusivamente como algo a contemplar, no está exento de ser mirado desde una perspectiva más utilitaria precisamente por esta técnica en la que se ve inmersa.

El aspecto técnico llega a determinar el propósito del objeto al que ha de servir, mas no lo ancla a tal destino, pues también puede generar aquella llamada de atención en nosotros, aunque no de manera primaria como el objeto “obra de arte”. Esto se debe precisamente a la costumbre con la que solemos tratar al objeto útil, porque al momento en que vinculamos a dicho objeto con el propósito que le corresponde su novedad se desvanece. En efecto, la técnica nos señala la utilidad del objeto, con lo cual se dejan entrever las siguientes preguntas: “¿de qué está hecho?” y “¿para qué sirve?”. Pero lejos de ser un aspecto negativo, la técnica puede llegar a hacer resaltar a la obra a través de la compenetración que logra de los materiales.

De esta manera, la obra de arte se distancia de su aspecto técnico al ser significativa gracias a la llamada de atención y el interés que genera en nosotros como espectadores. No es que los aspectos técnicos sean accesorios, ya que, a través ellos la obra se nutre con distintos ornamentos para evocar interés, sin embargo, los mismos pueden hacer que dicho interés remita al aspecto de su utilidad, utilidad que, si bien siempre está permeando a la obra, no impide que la obra misma sea tomada con una significación distinta a la del utensilio.

Y decimos distinta precisamente porque la obra de arte es concebida como algo inútil en su estado más puro. En la vida diaria, destacar a un objeto como algo inútil resulta despectivo, pero en el caso de la obra de arte es su mayor virtud, pues al no estar anclada a una finalidad concreta, logra surgir y destacar como ella misma, sin restricciones. Por tal motivo destaca de inmediato del entramado de objetos que sí cumplen con una función determinada. Su única meta reside en la comunicación de las ideas que el artista ha plasmado, pero al arte como concepto le es indiferente si logra despertar el estado contemplativo en aquellos que la contemplen o alguna función aledaña, dígame pedagógica, política o cultural.

Al ser de un carácter universal, el arte puede ser hallada en múltiples maneras, inclusive en objetos cuya cualidad primaria no fuese necesariamente ser destinados para tal fin, como aquellos utensilios cuya elaboración les ha valido para ser denominados como obras de arte.

Por ello no resulta extraño que los objetos cotidianos en general, sacados de su contexto, puedan ser considerados desde el punto de vista artístico, pero para realizar tal hazaña, necesitan ser significativos al igual que la obra. Dicha significación ha de tornarse distinta, es decir, entendemos a la mayoría de los objetos en función de si son o no eficientes en su uso, pero si se les quiere considerar desde el punto de vista artístico, el significado habrá de partir desde la llamada de atención que se pueda originar desde algún punto, la cual podrá devenir en la contemplación, contemplación que implica la cercanía entre el objeto que puede llegar a arrancarnos de la cotidianidad y el sujeto que se ve inmerso en la rutina.

Podría objetárenos que la propia significación implica cierta contradicción al momento de traerla a colación, ya que el trato que tenemos con los objetos muchas veces depende de un contexto previo, mientras que nuestra intención primordial reside en describir cómo el arte se nos muestra en sí mismo. Pero puesto que nosotros consideramos que el acto significativo parte de la contemplación, contemplación que ya nos remite a un divorcio de dichos contextos, de alguna manera implica la homologación entre el sujeto y el objeto de tal suerte que éstos se compenetren para dar a luz a la experiencia estética. Por tal motivo no podemos sino aludir a que el sujeto que contempla la obra de arte la significa conforme a lo que la propia obra le muestra en ese trato. Para describir este evento de homologación hemos de recurrir al término “plenitud”.

Es ahí donde reside el placer estético, ya que éste consiste en qué tan plena se dé tal sintonía, o sea, dependiendo si, por una parte, la obra es capaz de reflejar con más o menos firmeza el significado plasmado en ella y si, por otra, el espectador tiene la disposición de atender aquello que se manifiesta, entonces el arte resultará placentero a partir de tal concatenación, aunque para nuestro objetivo este placer toma un papel secundario.

La inmersión total del individuo en el arte no sólo da como resultado la compenetración de ambos como una entidad que se entiende a sí misma, es decir, el individuo se entiende como el objeto arte en esa homologación, sino que el significado de la obra acaece al tiempo que el individuo permanece en el estado

contemplativo, en cuyo caso el significado de las imágenes presentes en la obra se torna general, así como los diversos estados anímicos producto de la comprensión de aquella red de significación. La tristeza, la alegría y demás estados anímicos, así como la completa representación de las imágenes que acaecen se revelan al momento en que el espectador bien en y con la obra de arte.

En síntesis, diremos que “arte” es aquello que facilita la contemplación de lo que se percibe gracias a una llamada de atención, despertando interés en nosotros y, en función de ello, causándonos una experiencia estética a partir de la plenitud del acto significativo que se da entre el material de la obra y lo que interpreta el espectador en la contemplación y, por ende, en su carácter universal⁶⁶.

4.5 Breve confrontación respecto a los conceptos antes acuñados

Una vez señalados los puntos principales que nos interesa tratar respecto a las nociones tanto de “imaginación” como de “obra de arte”, procederemos ahora a enfatizar por qué hemos decidido tomar una vía alterna a la hora de responder a nuestra temática principal: ¿por qué denominamos como obra de arte a ciertas imágenes?

Se nos podría acusar de cometer cierto exceso a la hora de tomar la decisión de trabajar con las propuestas de tan variados autores, pues es cierto que cada uno de ellos tiene una serie de reflexiones que bien podrían abarcar tanto la temática de la imaginación como de la obra de arte. Pero la intención con respecto a la inclusión de tan distintas maneras de abordar una misma temática reside precisamente en la diversificación de la misma, pues nuestras pretensiones apuntan a un tratamiento general. Bien pudimos tomar la perspectiva de Aristóteles o la de Kant respecto a la imaginación y extenderla hasta llegar a sus reflexiones en torno a la obra de arte. Lo mismo pudimos haber hecho de manera inversa, tomando como punto de partida las nociones de Schopenhauer o de Heidegger, por ejemplo. Sin embargo, nuestra insistencia por tomar una vía alterna no radica tanto en ceñirnos a la perspectiva de uno a varios autores en concreto, sino más bien en el afán por relacionar a la imagen y la obra de arte de la manera que consideramos la más adecuada para abordar la

⁶⁶ Dar pie a la universalidad del arte no es una cuestión nueva, sobre todo si consideramos las posturas ya examinadas de Schopenhauer, Hegel y Heidegger. Sin embargo, tal situación es puesta en tela de juicio por Walter Benjamin al traer a colación la cuestión de la democratización de arte como un peligro para los espectadores, cuya base reside en la postura sobre que la obra tiende más bien hacia la transformación. Puesto que en esta investigación se ha considerado a la obra de arte desde su carácter más bien general, hemos de dejar este debate para otra ocasión al intervenir elementos más bien políticos.

pregunta inicial de esta investigación, con lo cual no queremos decir de ninguna manera que el trabajo de los autores hasta el momento tratados sea desdeñable. Por el contrario, el hecho de recurrir a tan diversas formas de pensamiento responde a la necesidad de hallar puntos de comunión, pues en más de las ocasiones notamos cierta falta de solidez al momento de tratar con temáticas de esta índole –especialmente en lo referente a la obra de arte. Asimismo, el interés por “encasillar” a los autores en cierto “bloque” surge a partir de ciertas especificidades con las que se va presentado su pensamiento, pues al menos para nosotros, el desarrollo que un autor va dando al tema de la imaginación es más detallado que sus consideraciones respecto a la obra de arte (cuyo caso es más que evidente en el pensamiento de Descartes).

En lo tocante a la configuración de la imagen hay que responder a los siguientes puntos de encuentro: La imagen es imagen de lo que se percibe, esto como una impresión de la sensación, la cual se origina a partir de la interacción entre el objeto y el órgano sensorial correspondiente. La imagen puede ser más o menos compleja, sin embargo, ésta sólo se vuelve significativa cuando el pensamiento interactúa con ella, diversificándola a la par que permite que ella sufra modificaciones sin que necesariamente esté el objeto imaginado efectivamente existiendo, o bien, constantemente afectándonos.

Pese a estas coincidencias entre Aristóteles, Descartes, Kant y Husserl, podemos hallar también divergencias al momento de enfatizar la postura que tomamos al respecto de la temática. Y es que no podríamos estar más de acuerdo con que es gracias a la imaginación que es posible la formulación de imágenes, lo cierto es que no casamos tanto con la perspectiva de Descartes respecto a que la imaginación es una verdadera parte del cuerpo, la cual, si sufre modificaciones de carácter meramente corporal, obra de manera errática y hasta entorpece la manera en que una imagen puede ser aprehendida, así como su posterior vinculación con el *cogito*. A esto sumémosle que Descartes manifiesta que la memoria, al ser un depósito de imágenes, es considerada como una subespecie de la imaginación, lo cual no nos parece adecuado en tanto que la memoria puede conservar conceptos sin la necesidad de vincularlos a imágenes (a lo que nosotros denominamos como recordar, y que se diferencia del recuerdo precisamente porque éste último sí conserva la capacidad para “preservar” imágenes en la memoria). Por ello optar por señalar que la imaginación es una capacidad distinta que, si bien, se compenetra con la memoria al recurrir a ésta

para, como dice Descartes, fungir como depósito, no la subsume ni mucho menos surge de ella.

Además, y aunque en sentido estricto esta objeción no corresponda plenamente con la temática de la imaginación, abogamos por la interacción directa entre el objeto y el sujeto. Esto repercute en la noción que Descartes ensaya, al ponderar que la imagen es más fiable a través de la interacción de los sentidos con la extensión de los cuerpos ajenos para tener noticia o patencia del “exterior”. En este sentido, Descartes se interesa por un conocimiento certero, de ahí que necesite de elementos que puedan ofrecerle solidez, por lo que no es de sorprender que no tome en consideración al ejercicio artístico al contraponerlo con el conocimiento científico, porque en más de las ocasiones las opiniones que se generan en torno de la obra de arte imposibilitan ordenar de manera clara y distinta el posible conocimiento que de ella surja, obligando a Descartes a considerar únicamente a la extensión de la imagen como una característica fiable. No es que no creamos que la extensión no sea un factor decisivo a la hora de considerar la imagen como portadora de un conocimiento verdaderamente certero, pero es que consideramos que la imagen se vuelve significativa en la medida que la sensación como sensación (y no como extensión) es la que nos afecta al causar una impresión que va “más allá” de dicha sensación.

Relativamente similar es nuestra discordancia con la cuestión de la imaginación en su sentido *a priori* con las disertaciones de Kant. Hay que hacer énfasis en que la imaginación como capacidad de síntesis de conocimiento es una consideración extremadamente relevante a la hora de poner en perspectiva la obtención de un conocimiento a partir de un fenómeno. Sin embargo, la cuestión aquí radica en que la consideración trascendental de la imaginación implica la nula interacción (al menos por un momento) con lo percibido, pues si intentáramos pensar en la síntesis de la imaginación en su carácter trascendental, tendríamos que optar por el abandono de los rasgos de corporalidad presentes en el fenómeno, porque, de lo contrario, la síntesis devendría en empírica, pues pensar en las diversas adyacentes que un mismo fenómeno pueda tener implica una síntesis empírica y, por lo tanto, no podrían fungir como categorías del pensamiento.

Para nuestras pretensiones, resulta indispensable el vínculo que existe entre la obra de arte y el contenido de la imagen que se vuelve significativo al relacionarlo con el pensamiento, por lo que tomar con punto de anclaje la trascendentalidad de la imaginación daría como consecuencia la incapacidad de acción de la obra de arte,

debido principalmente a esta falta de necesidad a la hora de conocerla. En cambio, nosotros concordamos más específicamente con la cualidad *a posteriori* de la imaginación, porque si bien trae consigo la capacidad sintética inherente de su correspondiente *a priori*, otorga la oportunidad de vincular diversas sensaciones en una misma representación de manera, digamos, flexible.

Asimismo, pretendemos que la imagen tenga ciertos “niveles” a la hora de su aprehensión, niveles que se van presentando o no cuando se vinculan al pensamiento en tanto que una imagen por sí sola únicamente otorga datos de la relación entre el sujeto y su entorno corporal.

No será sorpresa que en este sentido tomemos cierta inspiración en el pensamiento que al respecto elabora Husserl al momento de llevar a cabo cierta estratificación de la imagen. En efecto, aunque para él la aprehensión de una imagen corresponda a un mismo acto de pensamiento, es posible distinguir tres momentos de manera conceptual: la imagen como mero dato de sensación sin ordenar, los datos organizados que dan forma a aquello que se percibe y la imagen como significativa al momento de la vivencia. Además, Husserl responde que, aunque la imagen en este conjunto es una fantasía, este último término también refiere al curso de la imaginación sin una dirección establecida o concreta (muy parecido a lo que propone Descartes).

Pero nuevamente surgen algunas objeciones, porque la intención que Husserl parece responder más a un intento por estratificar la imagen a partir de cierta condición de conocimiento, donde el sujeto es capaz de elaborar dicha estratificación en función de su propia conciencia para vislumbrarla fenomenológicamente. Esto último se deja ver con mayor claridad cuando el propio Husserl insinúa que la imagen, sea la representación de alguna vivencia que hayamos tenido o la presente en un cuadro o fotografía, siempre implica esta significación del material y las sensaciones. Para esto último se requiere de una conciencia “especial”, la cual sea capaz de lograr tal tarea, conciencia que Husserl denomina como “conciencia de imagen” y no imaginación “a secas”, pues este término no sólo está apuntalado para responder a la proclama fenomenológica, sino también que dista del uso común que se le ha dado a la imaginación. Pero a la par que Husserl delimita su campo de acción acaecen los siguientes puntos de desencuentro al momento de considerar las implicaciones del término “conciencia de imagen”: Husserl toma al acto de imaginar y a la conciencia de imagen como parte de un mismo acto, mientras que nosotros

apuntamos a que la imaginación es aquello por lo cual es posible imaginar, pues el imaginar puede diversificarse a partir de su relación con el pensamiento, lo cual no implica que la imagen deba estar estrictamente relacionada con el pensamiento para decirse que imaginamos y, por tanto, que la significación de la imagen y la aprehensión de ésta sean actos que, si bien se vinculan, no son pertenecientes estrictamente a un único acto, por lo que, en este sentido, la “conciencia de imagen” devendría de manera posterior.

Según lo dicho, la visión con la que presentamos mayor afinidad es la de Aristóteles, porque la manera con la que trata la temática nos orienta a pensar la cuestión de la imagen, primeramente, desde la perspectiva de un ente sensitivo, el cual capta las imágenes de aquello que propiamente siente. Sin embargo, Aristóteles no se limita a esto, sino que establece desde ya la división de la propia imagen en simple o compuesta, sin extrapolar de manera inmediata esta visión inicial, como sí lo han hecho los autores de este “bloque”, directamente a la cuestión del pensamiento. La diversificación que se da de la imagen a partir de la vinculación con el pensamiento nos impulsa a retomar esa parte meramente sensitiva, la cual por momentos se pierde a la hora de ahondar en la cuestión teórica de la propia imagen, pues, a partir de sus consideraciones sobre las modalidades del alma, es posible entender por qué el ente intelectual, a pesar de que puede ejercer su visión sobre los objetos de una manera más amplia que la de un ente con un alma sensitiva, no abandona ésta última. Es más, Aristóteles hasta retoma más enfáticamente la situación antes descrita al vincular la intelección y la sensación para dar a entender cómo y en qué sentido la imagen que proviene de cual o tal sentido tiene sus propias especificidades, así como el posible vínculo entre ellas pese a su aparente disparidad. No decimos que las visiones de los autores anteriores carezcan de la consideración material de la imagen, ya que, como hemos dicho en reiteradas ocasiones, la imagen es imagen de lo sentido, aunque sí creemos que ponen el dedo sobre la relación entre la sensación y el pensamiento. Esto último resulta especialmente relevante, pues en las consideraciones finales de esta investigación, habremos de retomar nuevamente esta problemática con la finalidad de discernir por qué a ciertas imágenes las podríamos llamar “obra de arte”.

Por otra parte, en la cuestión relativa a la obra de arte, podemos detectar ciertos puntos de coincidencia en las diversas nociones hasta el momento tratadas. Y es que convenimos con que la obra de arte es elaborada por un artista, artista que

encarna la idea en un material que considera pertinente, mientras que si algún otro es quien interpreta la obra será denominado espectador. Con esto acaece un interés por parte del espectador respecto a esos materiales, pues están permeados con cierta intención que los dota de algún significado, significado que se va mostrando a medida que tratamos con la obra de arte. Esta última consideración puede aplicarse a los utensilios, aunque precisamente por tener un fin determinado es más complicado vislumbrar las cualidades artísticas que el propio utensilio posee.

Puesto que al existir tantos significados para una obra de arte como espectadores la contemplan sería imprudente atribuirle a una obra un significado inequívoco e inmutable (de lo contrario, establecer reglas y preceptos vendría a ser lo más adecuado para abordar la temática, lo cual, evidentemente, no es nuestra intención). En un principio, Hegel sólo considerará de la temática las obras ligadas a la belleza: su filosofía, aquí, es acerca de la obra de arte bella. Esto último nos parecería hasta cierto punto chocante, ya que regularmente la belleza implica una serie de consideraciones que refieren más bien a un contexto específico, pero Hegel alude más bien a que esta belleza refiere a la concatenación del material y la idea presentes en la obra. Sin embargo, tal noción no sólo apunta a una idea de un sistema de pensamiento específico, sino que también Hegel dicta que la consideración de la belleza señala en último término la visión del devenir del Espíritu. No obstante, habremos de reconocer que, conforme a sus disertaciones, concordamos con su idea general, la cual nos remite a que la obra de arte tiende a ser una interpretación de elementos de diversa índole, los cuales, debido a su orden o composición, pretenden causar en nosotros no sólo un mero agrado a los sentidos, pues éste es un pretexto para mirar la obra y, posteriormente, interpelarla a través de la razón, descubriendo la idea que en ella habita, pues nos es ya significativa.

Pero no podemos concordar con Hegel en lo relativo a la reducción del campo de acción de la obra de arte, pues él considera que aquella funge únicamente como medio para el conocimiento del Espíritu. Mucho menos admitimos que lo tocante a la interpretación de la obra de arte sea de carácter meramente racional y que este significado sea exclusivamente para destacar de mejor manera a la obra de arte como una suerte de punto intermedio donde se han de encontrar el Espíritu y lo diverso y cambiante de los objetos de la sensibilidad que carecen de una dirección. Asimismo, no creemos que estrictamente la belleza de la obra de arte sea superior en cada ocasión a la de la naturaleza, ya que las imágenes extraídas desde esta última pueden

causar en nosotros una sensación similar (si no es que igual) a la contemplación de una obra de arte.

Caso contrario será el de Heidegger, ya que considera que la obra de arte es un fin en sí mismo, cuya expresión consiste en la comunicación de la verdad de las ideas que se encuentran inmersas en los materiales, los cuales están configurados a partir de la mano del artista. La obra de arte es significativa, esto en tanto que la obra, según Heidegger, implica una especie de combate interno que nos deja perplejos al contemplarla. Este combate se da entre la Tierra (que vendría a ser lo fijo, lo que acoge) y el mundo (lo abierto que se halla en lo cerrado) y, dependiendo de ese trato, la interpretación de la obra nos develará la verdad de una manera u otra. En otras palabras, Heidegger aboga por el trato del *Dasein* con la cosa por cómo es que el primero descubre la conciencia que tiene sobre este mundo a partir de la significación conforme al trato que le va otorgando. Este inicio ya nos pone ciertos conflictos a la hora de decidir cómo se manifiesta la obra de arte, pues si bien para Heidegger la cosa se descubre a través de la obra, porque en ésta se da el acontecer de la verdad como un evento de des-ocultamiento, para nosotros esta interpretación se viene a dar más bien a la inversa: el sujeto, al descubrir la obra de arte como objeto de contemplación, más allá de la utilidad que le pudiera adjudicar, desenmaraña del conjunto de elementos que ahí están dispuestos la idea que acontece en la obra al proyectar e imaginar cómo la propia obra se configura y corresponde con sus materiales.

No desmerecemos la visión de Heidegger, pero si comenzamos con la distinción entre “cosa” y “objeto”, se nos avecina una toma de decisión al respecto de cómo se dará el trato con la obra, porque dependiendo del concepto, le atribuiremos ciertas características. Optar por denominar a la obra de arte como “cosa” nos indicaría que, llegado cierto momento de “des-atención” la obra de arte nos pasaría indiferente. En ese sentido, si bien la obra sigue subsistiendo como obra porque tiene su propia esencia, lo que nos interesa resaltar es concretamente el por qué a cierto tipo de imágenes las denominamos como “obra de arte”. Así, apuntar a la relación sujeto-objeto nos indica, por lo menos, el vínculo constante existente entre la significación que el sujeto le otorga a la obra y la obra como objeto de ese sujeto en aquella significación.

Pese a lo anterior, sí concordamos con Heidegger respecto al trato con la obra (eso si obviamos que la obra de arte es el punto inicial para el descubrimiento y apertura del mundo y no a la inversa), porque la concatenación de la obra depende de

la compenetración de los materiales y la idea que responde a la apertura del mundo, la cual se va conformando gracias al artista. De igual manera, nos parece brillante la exposición que lleva a cabo en torno al acontecer de la verdad, pues no sólo no limita la obra de arte a ser un utensilio, sino que además esta perspectiva permite enfocar nuestra visión en las diversas interpretaciones y maneras con que acontece la verdad (o en nuestro caso la idea que vive y se encarna en la obra). Añadamos a esto que, si bien el conocimiento profundo de la obra implica el descubrimiento de la verdad que le subyace, también creemos que la capacidad para desenmascarar la verdad depende del trato, mas no por ello habrá que caer en el exceso de pensar que la obra presenta un significado universal, o bien, que la significación más personal sea glorificada al punto de que la obra de arte pierda todo su sentido. Nuevamente, Heidegger no comete este exceso, pues él alude a que la verdad es un acontecimiento que pende del des-ocultamiento que se da en cada ocasión, apelando así por el trato con la obra en lugar de una determinación contundente de la verdad.

Algo parecido ocurre con la posición de Walter Benjamin, porque al abogar por la permanencia de la idea que subyace en la obra, sin atarla a preceptos ya establecidos como lo son los legados por un supuesto buen gusto o de carácter cultural en general, podríamos acoger la obra de arte como ella misma. Interesante resulta que las consideraciones de Benjamin provengan de la recuperación de los utensilios como factor decisivo para llevar a cabo esta tarea, no sólo porque regularmente se tiende a creer que entre más involucrada esté la mano del artista, la obra denotará mayor claridad en la concatenación del material y la idea. Sin embargo, es justamente por esto que Benjamin se replantea el uso de instrumentos, los cuales, en más de las ocasiones resultan más pulcros en la aplicación de las técnicas que realzan la obra en cuestión. “La mano del artista” implica cierta expectativa al momento de contemplar la obra, lo cual genera lo que Benjamin denomina como “aura” (término del que ya hemos hablado en el segundo capítulo). Añádase a esto último que la obra de arte, en la interpretación de Benjamin, precisamente por ser para cierto tipo de espectadores especialistas en la materia, ya se torna privada y, por tanto, estos preceptos se vuelven canon para los artistas, con lo cual se ven reforzados. De ahí la insistencia de Benjamin por rescatar el empleo de los utensilios, pues gracias a ellos se nos brinda la oportunidad de masificar la obra, deshacernos del aura que la permea y voltear la mirada hacia ella como lo que es, sin esa enajenación.

Añádase la carencia de un carácter universal en la obra desde la perspectiva de Benjamin, ya que su idea de arte remite a una vinculación estrecha con el público, así como el abandono del carácter político y utópico que ésta podría llegar a generar, pues hay que recordar que su noción dicta que el arte no es un ente apartado de la realidad, sino que más bien tiene cierto impacto directo en el espectador.

Aunque concordamos con la propuesta de Benjamin respecto a tomar la obra como ella misma, sin la intervención radical de preceptos previos, únicamente ahondando en ella a partir del trato con que se nos va mostrando, así como en el auxilio de utensilios y, en general, técnicas que permitan encarnar con claridad la idea, lo cierto es que pareciera que al abogar por la des-enajenación de la obra de arte implicaría que establece un diferente tipo de aura al adjudicarle a la obra ese fin específico, a saber, la liberación de la masa, lo cual ya no presenta a la obra como un fin en sí mismo precisamente porque suscita la carencia de la universalidad en tanto que el carácter des-enajenante remite a una cualidad más bien política y, por ende, práctica, asunto que bien puede ser abordado desde una perspectiva política, pedagógica o cultural y, por lo tanto, particular.

5. Conclusión

Tras examinar las posturas que cada uno de los autores adopta, además de haber señalado algunos de los puntos de coincidencia y divergencia que surgen a la hora de evocar nuestra visión de la temática (apuntando siempre a que ésta únicamente tiene como finalidad ofrecer una alternativa respecto a cómo entender la particular relación entre la obra de arte y la imagen), es momento de indicar la noción que tenemos respecto a nuestra pregunta capital: ¿qué imágenes pueden ser denominadas como obra de arte y cuáles no?

Ya se ha señalado que a toda sensación le sobreviene una imagen, imágenes que pueden ser más o menos complejas dependiendo de la interacción entre los diversos sentidos de los que se puede llegar a participar. Asimismo, la intensidad de la sensación ya depende de la manera en la cual se haya asido propiamente, lo no cual quiere decir que una sensación sea más o menos adecuada debido a la vivacidad.

Parecería, en un principio, que la vivacidad puede ser decisiva al momento de evocar la obra de arte, pues no pasa desapercibida la interpretación de que la obra es primordialmente una imitación, ya de una ficción, ya de un objeto de la naturaleza. En este sentido, la tarea principal residiría en representar con fidelidad la imagen de la naturaleza o la fantasía en un material para mostrar el cúmulo de sensaciones, las cuales, de manera posterior, serán interpretadas y causarán cierto embeleso, pues el estímulo de los sentidos a partir de los materiales es de tal magnitud que los paisajes expuestos en lienzos, las figuras humanoides de la escultura o la emulación del canto de las aves que se da en la música, parece que toca en lo más hondo del espectador. Sin embargo, esta consideración de la imagen nos remite más bien al aspecto técnico de la configuración de la obra de arte, pues siguiendo esta línea se obvian dos asuntos: el primero es, justamente, que a la sensación sólo le corresponde la representación fiel de lo sentido, por lo que no todos los entes que participan de la percepción interpretan a la obra como obra. El segundo es que hay un “salto” entre “niveles” al momento de la configuración de la obra de arte, por lo que se pasa de la sensación a la interpretación, como si una obra de arte ya dictaminada como obra tuviera la capacidad de evocar las mismas sensaciones e interpretación en todos y cada uno de los espectadores.

No es que el factor técnico no sea clave al momento de la configuración de la obra de arte, pero es que ceñirnos a tal aspecto nos otorgaría la licencia para destacar

cualquier trabajo que, a manera de agenda, cumpla con ciertos requerimientos mínimos para ser considerado obra de arte.

Antes de entrar en más detalles acerca de la relación entre la obra y la imagen, permitámonos exponer el paso que se da desde la mera representación de la imagen a la configuración de la obra de arte. La representación, como ya dijimos, implica la puesta de la sensación como una abstracción. Los matices que le podamos adjudicar a la imagen repercutirán directamente en la manera en que entendemos a la obra, pues si las imágenes únicamente nos significarán ser placenteras o dolorosas, la obra de arte tendría que ser necesariamente aquella que despierte en nosotros tales apetitos, devolviéndonos, de nuevo, al aspecto técnico de la misma porque se tendería a evitar el dolor y, en cambio, buscar placer. Siendo las imágenes que se presentan en la obra de arte mucho más ricas y amplias en la significación que se les otorga, en no pocas ocasiones una obra de arte es aquella que, justamente, representa con mayor vivacidad ese cúmulo de situaciones adversas: el miedo, el dolor, la ira, la tristeza, el pánico o la impotencia confluyen en una pieza musical, una obra de teatro o una escultura, por ejemplo.

Si podemos hacer una concatenación entre posturas, ya con Aristóteles se había advertido la necesidad de los entes partícipes del alma sensitiva por representarse imágenes para tender al placer o evitar el dolor, pero como hemos visto en los casos de Schopenhauer y Hegel, la tendencia a los apetitos es superada conforme el espectador se ve inmerso en la propia dimensión de la obra en favor de la representación de las ideas que subyacen a la materia por la cual está conformada la obra y que da pauta para la consideración de aspectos tales como la universalidad del arte por medio del Espíritu en el caso de Hegel y la voluntad para Schopenhauer. Tampoco habrá que olvidar las diferencias entre estos dos autores, porque dependiendo del enfoque elegido, las implicaciones respecto a cómo se borda una obra de arte será desde la cuestión técnica, esto por la tendencia de Hegel a priorizar el aspecto racional dentro de una obra para conectar de manera adecuada con el Espíritu, o bien, desde una impresión intempestiva, desde lo que provoca en nosotros la obra (como un arrebató) en el caso de Schopenhauer. No obstante, en la postura de ambos, hay cierta concordancia tanto en el hacer del arte (la comunicación de las ideas) como en la manera de proceder con respecto a la obra como una red de significación de los materiales.

El asunto referente a la diversificación de lo imaginado a través del intelecto es una cuestión que no se le escapa tampoco a Aristóteles, pues detalla que los entes con alma intelectual son capaces de darle un nuevo entramado de significación a las cosas gracias a su capacidad para establecer relaciones lógicas que se nutren con lo diverso de las imágenes que experimentan.

Aunque encontramos esta serie de puntos de coincidencia, quizá quien más se aleje en esta investigación de la serie de consideraciones hasta aquí tratadas es Walter Benjamin, sobre todo por la intención de abandonar la universalidad de la obra de arte en tanto que el aura tiene implicaciones a nivel político y, por ende, social. Pero si nos atenemos a los aspectos más bien estéticos, notamos que el tratamiento por él otorgado nos abre la pauta para la consideración de la técnica como un factor tan importante como la significación de la propia obra. No es que la obra resida en la mera intención por comunicar una idea, sino que en la configuración de los materiales se halla dispuesta aquella idea, aquella intención del artista. En el momento en que la obra es configurada, poco importa el artista como figura individual y la obra destaca por sí misma. Además, gracias a la masificación, la obra de arte puede llegar a más espectadores, los cuales tienen una interpretación que puede abrir la senda sobre cómo interpelar un mismo trabajo (sea una novela, película o pintura), generando una diversificación mayor con respecto al significado.

De esto se logra enlazar la perspectiva de Heidegger, la cual nos dicta que la obra de arte tiende a ocultar el ser del ente que, en la lucha que genera entre la tierra y el mundo que abre, significación que no es posible si nos aseguramos en lo sólido de la tierra, cuya consideración nos deja entrever múltiples perspectivas respecto de una misma obra asunto que, a su vez, conecta con la idea de Kant respecto a la capacidad sintética de la imaginación para englobar lo múltiple de la representación en lo individual de una experiencia y comprenderlo a su vez en el concepto.

Podemos complementar tal descripción con la idea husserliana de “fantasía”, en tanto que ella nos manifiesta que los fantasmas de sensación corresponden con la capacidad sintética de la imaginación para mantener como fenómeno efectivamente real para la conciencia los fenómenos, digamos, mentales que acaecen en la representación de diversas percepciones. Esta cualidad también es abordada por Descartes al señalar que efectivamente las sensaciones impresas en la imaginación pueden ser tan vivaces al punto de lograr que se confundan las imágenes provenientes de la vigilia o la ensoñación, aunque estas imágenes sólo son puestas en tela de juicio

debido a la significación que el propio *cogito* hace sobre ellas. En este sentido, el *cogito* aplicado a cierta cualidad de la percepción se le denomina imaginar, recordar, fantasear, entre otras. Pero lo relevante aquí es justo el tratamiento otorgado por Descartes para justificar cómo es posible que los elementos provenientes de la realidad empírica pueden llegar a proveer de un conocimiento certero gracias a su cualidad extensa, poniendo en evidencia que las imágenes también fungen como un punto de apoyo para la obtención de un conocimiento.

Nos queda claro que la obra de arte no implica únicamente la representación de sensaciones, sino también de actos. Pero entiéndase, llamamos a esos actos como tristes, alegres o melancólicos por la significación que le otorgamos a cada uno de ellos. En ese sentido, el aspecto técnico imperante en la perspectiva referente a la mera representación va tomando un poco más de límite, pues no sólo tomamos en cuenta aquello que nos agrada, sino que más bien, la obra de arte es considerada como tal por la significación que puede llegar a tener esa imagen al momento de ser representada en un material en concreto.

La imagen puede ser considerada como la representación de la sensación de manera abstracta, la cual, a su vez, puede ser diversificada gracias al pensamiento al momento de figurarnos infinidad de posibilidades respecto a una misma imagen, posibilidades que bien pueden ser ficticias o extraídas de una experiencia previa.

Aunque es cierto que la representación y significación que cada uno lleva a cabo es indispensable al momento de vislumbrar una obra de arte, podríamos caer en un exceso si dejamos que nuestro pensamiento corra a placer, tanto si se trata del artista como del espectador.

En este caso, la cuestión más personal pretende fungir como canon para delimitar la obra de arte en relación con las vivencias que cada uno ha tenido, pues si una sensación nos ha resultado dolorosa y la obra ahí dispuesta casa con nuestro sentir, se tiende a decir que esa es una obra de arte. Al mismo tiempo, si un artista considera que cada uno de sus arreglos confluye directamente en una obra, pese a la nula intervención de la técnica para complementar esa idea, cualquier hacer con una mínima justificación tendrá que ser considerado como obra de arte. Pero recurrir a tal perspectiva nos dejaría con un velo, ya que la obra no se define únicamente de manera conceptual, pues de lo contrario, trabajos enteramente intelectuales que pretenden mantenerse en lo general del concepto para dotar de la mayor pureza a esa noción, serían considerados como obras de arte a pesar de que tal afirmación constituiría una

traición a su manera de proceder, pues en cierto sentido necesitan desprenderse de la materia para llevar a cabo su hacer, mientras que la obra de arte siempre requiere de la intervención de la materia.

El que una obra de arte requiera de la imagen plasmada en ella y ésta, a su vez, sea significativa, no nos otorga las credenciales para desacreditar la técnica, o bien, ensalzar la perspectiva personal, aludiendo a que el arte es lo que cada quien considera pertinente. Ahora vale preguntar lo siguiente: ¿qué tipo de significación es la que se debe de tomar en cuenta para considerar a una imagen como obra de arte? Hasta el momento únicamente hemos tenido en cuenta las imágenes provenientes de nuestra interacción, digamos, activa con los objetos. Sin embargo, nos hemos olvidado justamente de la relación que tenemos con las imágenes provenientes de las fotografías, la publicidad, o en general las reproducciones.

No hay que olvidar que, en general, las reproducciones parten de la experiencia o representaciones que alguien se hizo al momento de configurarlas, como lo es en el caso del artista con la música o el cuadro. Pero nosotros al aludir que es una experiencia de “segunda mano”, nos referimos precisamente a imágenes que ya han sido dispuestas con alguna significación o que evocan alguna situación específica con cierta carga previa.

De esta manera, la fotografía de una pradera utilizada en la publicidad de una botella, por ejemplo, no es del todo equivalente a una imagen puesta en un marco de madera con sus respectivos ornamentos. Suponiendo que la imagen sea exactamente igual, el contexto nos hace pensar que la segunda es una obra de arte mientras que la primera es un utensilio. Este caso no es aislado, ya que en múltiples ocasiones notamos que el contexto, la cultura y la educación, influyen de manera enorme para considerar a una imagen como obra de arte. En efecto, la obra de arte se diferencia de la imagen de la botella debido a la utilidad que le acaece, a pesar de que las imágenes exactamente iguales. En este sentido, la significación cambia gracias a este aspecto. Pero pensar que una imagen depende de la significación que se le atribuye gracias a la educación y a la cultura del individuo sería equivocado, pues se estarían considerando únicamente características aledañas en lugar de a la obra de arte como tal.

Nuestra decisión al apelar a que la imagen sea diversificada gracias al pensamiento recae precisamente en la intención de esclarecer qué tipo de significación permite, más que definir, asir lo que se plasma en la imagen. Sin embargo, como la obra de arte no es enteramente conceptual, no podemos olvidar que

los materiales juegan un papel fundamental a la hora de la configuración de la obra. Y es que dependiendo de su disposición o arreglo la obra causará en nosotros cierto movimiento que nos impulsará a contemplarla. Los ornamentos y las intenciones (políticas, éticas, pedagógicas o sociológicas) en un principio confluyen para llamar nuestra atención, pero esas cualidades también llegan a estar presentes en los utensilios. La diferencia más radical entre estos último radica precisamente en la contemplación, pues es ésta la que nos deja ver la idea que subyace en la imagen puesta en la obra de arte.

En efecto, en la imagen plasmada en la obra reside una idea que no sólo se manifiesta de manera conceptual, sino que también, al momento de aterrizar en el material, el cual es labrado y acuñado con cierta técnica con la intención de manifestar sensiblemente la idea, es que se torna en una obra de arte. Por ello un utensilio se puede vislumbrar como una obra de arte, porque la significación se vuelve prioritaria en lugar de la utilidad.

Es evidente que para lograr participar del arte es necesario el ejercicio de lo artístico (refiriéndonos a la imitación de obra que sirven como práctica para depurar la técnica), pero aquel ejercicio no implica necesariamente que todo hacer confluya en una obra de arte. Por tal motivo, un objeto dispuesto como una obra de arte, expuesto en un museo, teatro o foro, no está del todo exento de ser considerado como un utensilio que adorna cierto lugar, pues no en todo momento la significación que le pretendemos dar es exactamente la misma. Al enfrentarnos con la obra la atención es imperativa para que llegue a darse la contemplación, aunque bien podríamos atender las cualidades aledañas a la obra sin confrontar a la obra misma. Entonces, ¿cómo podemos atender a la obra sin evocar su utilidad? A esto podemos responder que a la obra le corresponde una cierta inutilidad. Al carecer de finalidad, la obra puede aparecer como ella misma. La obra bien puede ser comprendida como un conglomerado de la idea encarnándose en la materia, dando como resultado una imagen que si bien, se nos aparece sensitivamente, dicha idea que le subyace nos dará la pauta para interpelar su significado y vislumbrarla sin esa utilidad.

En efecto, es posible significar a la obra como obra debido a que a las imágenes que se configuran en un material les corresponde una idea subyaciéndolas. No es que haya que priorizar la técnica por sobre el contenido ni viceversa. Por el contrario, hemos de considerar a la obra de arte como un correlato entre la idea que el artista vislumbra abstractamente y la torna en una imagen concreta, ejerciendo las

técnicas correspondientes dependiendo de la rama del arte que considere la más adecuada para encarnar esa idea.

La obra de arte es un objeto especial, cuya cualidad principal reside en la comunicación de las ideas de manera universal a partir de la contemplación. El estado contemplativo se genera gracias a la inserción de una idea en los materiales que el artista considere más adecuados para la representación de los mismos. Dichos materiales han de ser dispuestos no sólo con un objetivo, como si de una narrativa se tratase, sino que, además, estarán configurados de acuerdo con una técnica precisa que seduzca al espectador ella misma y facilite el asalto de los elementos y la idea que se intenta comunicar. A su vez, el espectador será capaz de sumirse en la dimensión del arte, concatenándose en sus figuras, sensaciones y demás elementos que causen conmoción en él, en un proceso de identificación donde el espectador y el arte funcionen como una amalgama en el entramado de significados ahí dispuestos sin mayor intención que la contemplación del arte por el arte misma sin prejuicios o miramientos hacia algún fin práctico.

¿A qué imágenes, entonces, podemos denominar como obra de arte? A las imágenes que nos sean significativas, las cuales sean configuradas con cierta técnica y disposición que pretendan evocar una idea, cuya finalidad o utilidad sea más bien secundaria, y que llamen nuestra atención a partir de esa disposición de materiales, evocándonos a la contemplación de la misma imagen sin destacar algún tipo de contexto previo.

Bibliografía

BÁSICA

- Aristóteles, *Acerca del alma*, Ed. Gredos, Madrid, 2003
- Aristóteles, *Poética*, Gredos, Madrid, España, 2012.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, Ed. Ítaca, México, 2003
- Descartes, René, *Discurso del método* disponible en *Descartes*, Ed. Gredos, Madrid, 2011
- Descartes, René, *Meditaciones metafísicas* disponible en *Descartes*, Ed. Gredos, Madrid, 2011
- Descartes, René, *Reglas para la dirección del espíritu* disponible en *Descartes*, Ed. Gredos, Madrid, 2011
- Hegel, G.W.F., *Lecciones de estética*, Ed. Península, Barcelona, 1989
- Heidegger, Martin, *El origen de la obra de arte* disponible en *Caminos del bosque*, Ed. Alianza, Madrid, 1996.
- Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, Edición digital: <http://www.philosophia.cl>
- Husserl, Edmund, *Phantasy, image consciousness, and memory*, Ed. Springer, Washington, D.C., 2005
- Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Ed. Taurus, México, 2012
- Kant, Immanuel, *Observaciones sobre el sentimiento lo bello y lo sublime*, FCE, México, 2004
- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación, volumen 1*, Alianza, Madrid, 2010

COMPLEMENTARIA

- Álvarez Ramírez, William, *Las formas de la imaginación en Kant*. Revista Praxis filosófica, vol., n.40, pp.35-62, 2015
- Aristóteles, *Metafísica*, Gredos, Madrid, España, 2000.
- Belgrano, Mateo. *El origen de la obra de arte: ¿un “oasis” en el pensamiento heideggeriano?* Revista Areté, vol. 32, n. 1 pp.7-29, 2020

Benjamin, Walter, *Estética de la imagen: fotografía, cine y pintura*, La Marca. Buenos Aires 2015.

Cardona Suárez, Luis Fernando, *La contemplación estética como desindividualización del sujeto en Schopenhauer*. Revista Universitas Philosophica, vol. 29, n. 58, pp. 217-249, 2012

Cordua, Carla, *Idea y figura. El concepto hegeliano de arte*, Puerto Rico, Ed. Universitaria, 1979

Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1964

García, Claudia Lorena, *Descartes: la imaginación y el mundo físico*, Revista de filosofía Diánoia, v. 41, n. 41, pp. 65-82, 1995.

Hegel, G.W.F., *Filosofía del arte o estética* (verano de 1826). Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler), 2ª ed., Madrid, Abada Editores/Universidad Autónoma de Madrid, 2015

Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, FCE, México, 2013

Jiménez Matarrita, Alexander, *El lugar de la imaginación en el proyecto filosófico cartesiano*. Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica, vol. 30, n. 72, pp.159-164, 1992

Juanes, Jorge, *Heidegger, el origen de la obra de arte y la pintura de Van Gogh (I)*, Crítica. Revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla (digital), Año XXXIV, No. 150, (s/l), martes 4 de mayo de 2010

Lapoujade, María Noel, *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI Editores, México 1988

Linares, Jorge, *La concepción heideggeriana de la técnica: Destino y peligro para el ser del hombre*, Revista Signos filosóficos, v. 5, n. 10, pp. 15-44, 2003

Llanos, Alfredo, *Aproximación a la estética de Hegel*, Buenos Aires, Argentina, Leviatán, 1988

López Gómez, Catalina. *El rol de la imaginación en la búsqueda de lo propiamente humano. Un vínculo necesario entre la sensación y el entendimiento*. Revista discusiones filosóficas, vol.14, n.22, pp.161-174, 2013.

Mendoza-Canales, Ricardo, *Fantasía y conciencia estética: El estatuto fenomenológico de la imagen*, Revista de filosofía Areté, vol.32, n.1, pp. 93-104, 2020

Molinuevo, José Luis, *El espacio político del arte. Arte e historia en Heidegger*, Madrid, Tecnos, 1998

Pineda Rivera, Diego Antonio. *Aristóteles: entre aisthesis y phantasia*. Revista Universitas Philosophica, v. 33, n. 67, p. 131-164, 2016

Rabe, Ana María, *El arte y la tierra en Martin Heidegger y Eduardo Chillida*, Revista Arte, individuo y sociedad, vol. 14, pp. 233-259, 2002

Ramírez Luque, María Isabel, *Arte y belleza en la estética de Hegel*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1988

Schlutz, Alexander M. *Mind's World: Imagination and Subjectivity from Descartes to Romanticism.*, Ed. University of Washington Press, Seattle, Londres, 2009

Schopenhauer, Arthur, *Metafísica de lo bello*, Ed. Tor, Buenos Aires, Argentina, 1941

Silveira Laguna, Silvia, *Dolor del mundo y valoración estética de la realidad en el pesimismo trágico de Schopenhauer*, Anales del Seminario de Historia de la Filosofía, n. 16, pp. 119-148,1999