

Mario Teodoro Ramírez

## Naturaleza / cultura. Un enfoque estético

**Summary:** *In this paper I introduce an aesthetic view of the relations between Nature and Culture. I hold that art operates as a dialectic mediator between those both dimensions. To base this proposal I do a brief analysis of the concept of art and I offer a phenomenological view of the problem of "aesthetic sense".*

**Resumen:** *En este artículo presento un enfoque estético de las relaciones entre Naturaleza y Cultura. Sostengo que el arte funciona como un mediador dialéctico entre ambas dimensiones. Para fundamentar esta propuesta hago un análisis somero del concepto de arte y presento un punto de vista fenomenológico sobre el problema del "sentido estético".*

La repercusión que la problemática ecológica ha tenido en los últimos años ha llegado a la Estética, provocando, en primer lugar, una reposición del antiguo tema de la "estética de la naturaleza",<sup>1</sup> y, subsecuentemente, una serie de reformulaciones que tienen que ver con los conceptos fundamentales de esta disciplina. En este contexto deseo proponer, inspirado en algunos autores de la tradición fenomenológica (Maurice Merleau-Ponty y Mikel Dufrenne), un enfoque estético sobre las relacio-

nes entre Naturaleza y Cultura. Intento mostrar que tal enfoque puede permitirnos superar tanto una concepción dualista como una concepción monolíticamente reduccionista —ya naturalista, ya culturalista— de la relación Naturaleza/Cultura, apuntando a una concepción interactiva, "dialéctica" y no polarizante de esa relación. Considero que la actividad artística constituye un buen modelo de este tipo de concepción. Sin embargo, para poder cumplir esta función teórica, para poder avanzar el "enfoque estético" que proponemos, el concepto de fenómeno artístico-estético debe ser inicialmente formulado de modo preciso. Esto es lo que desarrollaremos en seguida: un concepto del fenómeno estético (en particular, del "sentido estético") apto para replantear de manera general las relaciones entre Naturaleza y Cultura. Hacemos primeramente ciertas observaciones sobre el concepto histórico del arte.

### 1. El concepto de arte

La cuestión del "sentido" es una de las problemáticas más acuciantes de la teoría estética. Me sumerjo en una sinfonía, contemplo una pintura o una película, soy llevado por el movimiento de un poema o una novela, me planto frente a una escultura... No son unos simples objetos los que me atraen e inclusive llegan a colmarme. Hay ahí algo más que requiere la puesta en juego de todo mi ser, de mi sensibilidad, mi gusto y disgusto, de mi pensamiento y mi capacidad de comprensión, etc., ¿qué es? No podría responder con exactitud a esta

pregunta y sin embargo tampoco podría negar que haya “algo”. ¿Qué es entonces?

Afirmar que una obra de arte expresa algo, un sentimiento, una idea o un pensamiento, que posee un significado o un sentido, es una condición para que podamos llamarla obra de arte. Es el carácter expresivo y/o significativo del objeto artístico lo que nos permite distinguirlo de otro tipo de objetos como los naturales, los técnicos, etc. Es también el reconocimiento de ese carácter expresivo lo que permitió la constitución histórica del concepto de arte. Como sabemos, la plena asunción de este concepto solamente pudo darse cuando dejó de identificarse al arte con el trabajo y la técnica. Este descubrimiento fue la gran hazaña de los artistas renacentistas. Ahí se localiza el significado más trascendente de esa gran revolución histórico-cultural que llamamos Renacimiento. El mundo antiguo, griego y medieval, no poseía una valoración del arte como actividad espiritual, es más, ni siquiera poseía un concepto de arte semejante al de la cultura moderna.<sup>2</sup> En el concepto griego de Arte quedaba incluido, y por ende no bien valorado, lo que nosotros llamamos artes plásticas, pero no lo estaban la Poesía y la Música que, junto con la Danza, se consideraban un todo unitario y eran altamente apreciadas. La poesía era considerada un conocimiento del tipo más elevado, en el nivel de lo espiritual y lo divino, con profundo significado moral y social; nada tenía que ver con el conocimiento técnico, sensible, práctico y experimental de los “artesanos”. En general, el conjunto de actividades que los modernos incluimos bajo el concepto de Arte, merecían poco aprecio por los filósofos y moralistas griegos. Se rechazaba al arte por juzgarlo bien una mera habilidad técnica, bien por su carácter mimético, o bien por su rasgo irracional y emocional. Como señala Tatakiewicz,<sup>3</sup> los griegos no podían llegar a elaborar un concepto de arte como el moderno porque no relacionaban con él los conceptos de belleza, creatividad y espiritualidad, a través de los cuales, precisamente, la modernidad logró unificar cosas tan dispares para los antiguos como la pintura y la poesía, la escultura y la música. En la antigüedad, la noción de belleza poseía un sentido muy amplio —metafísico y moral—; la de creatividad prácticamente no existía (o era, en el medioevo, un propio taxativamente predicable de la divinidad), y la de espiritualidad se encontraba muy delimitada a la dimensión del intelecto. Al circunscribir la noción de belleza al plano sensible y

al reducir las distancias entre lo divino y lo humano, los renacentistas comenzaron a hacer posible la conjunción de aquellos términos que permitieron construir el concepto de Arte y establecer su alta calidad humana, definiéndolo como una actividad expresiva, como el medio por el cual un sentido se expresa.

El reconocimiento moderno del valor del arte va a encontrar su forma acabada, filosófica, en el pensamiento hegeliano. Todo el período comprendido entre el Renacimiento y Hegel podemos caracterizarlo como un paulatino proceso para alcanzar y consolidar la dignidad espiritual del arte. Frente a las concepciones naturalistas (aún el naturalismo romántico), formalistas o moralistas (tipo Kant) que, a fin de cuentas, consideran al arte como un instrumento al servicio de otros fines, la concepción de Hegel es contundente: “la obra de arte procede del espíritu y existe por el espíritu”.<sup>4</sup> No va más para él la reducción del arte a pura forma sensible, placentera o a mero trabajo técnico. En tanto momento y capacidad espiritual, el arte cumple una función histórico-cultural de primer nivel. Es famosa su tesis acerca de lo bello como “*apariencia* sensible de la idea”.<sup>5</sup> En términos más amplios, explica, “el contenido del arte está formado por la idea, representada bajo una forma concreta y sensible. La tarea del arte consiste en conciliar, formando con ellas una libre totalidad, estas dos partes: la idea y su representación sensible”.<sup>6</sup> No obstante, esta concepción es ambivalente. Hegel sólo reconoce la dignidad espiritual del arte para asentar inmediatamente su carácter dependiente y secundario. Pues si de espíritu se trata nada más espiritual que la religión y la ciencia (filosofía). De ahí su posición polémica contra las filosofías de lo absoluto estético (Schelling) y su convicción de que el arte es cosa del pasado. El arte sirve efectivamente para hacer al espíritu consciente de sus intereses, pero, sostiene Hegel, “está lejos de ser el modo de expresión más elevado del pensamiento comprensivo”.<sup>7</sup> Ciertamente que en algún momento y para algunas culturas fue la sustancia viva del espíritu, dice, pero bajo el dominio de una cultura ilustrada, nuestras necesidades e intereses sólo pueden ser satisfechas por las representaciones generales y las reflexiones.<sup>8</sup>

Para Hegel, en tanto el arte es representación del pensamiento, éste, en su forma reflexiva y conceptual realiza la verdad última y esencial de todo pensamiento y, por tanto, del propio pensamiento artístico.<sup>9</sup> El arte viene a ser una forma

menor o degradada del pensamiento, un modo de realización de la verdad, pero parcial, inconsciente y provisional. La interpretación y comprensión del arte no tiene otro objetivo desde su perspectiva que demostrar la superioridad del pensamiento conceptual y la inferioridad del pensamiento artístico. Toda su Estética —la primera estética sistemática en la historia de la filosofía— está dominada (incluso es su condición de posibilidad) por una jerarquía teleológico-espiritual. Ya sea para explicar el devenir histórico del arte —arte simbólico, arte clásico, arte romántico— o para dar cuenta del sistema de las bellas artes: arquitectura, escultura, pintura, música y poesía: en cualquier caso el último elemento es a la vez el que posee la más alta espiritualidad.<sup>10</sup>

La concepción hegeliana prevalecerá de alguna manera en los desarrollos posteriores de la estética y afianzará la posición intelectualista sobre el arte dominante en la cultura contemporánea. El prejuicio hegeliano se encuentra presente en algunos de los diversos enfoques sobre el arte que se han hecho desde la perspectiva de la filosofía y las ciencias humanas. Lo que tenemos después de Hegel es una especie de positivización y particularización de la investigación estética. En esta medida, las estéticas posthegelianas recogen y traicionan la herencia de Hegel, superan y realizan su cometido. El problema del contenido o sentido estético quedó desgajado en distintos y hasta contradictorios enfoques. La pregunta por el sentido estético se fue transformando de una interrogación por el contenido de pensamiento expresado a una pregunta por el “significado” de la obra de arte. En lugar de espíritu se empezó a hablar de historia, sociedad, cultura, personalidad, y finalmente, de lenguaje. En cualquier caso el esquema se mantuvo, aunque probablemente en demérito de la intención original y total de la filosofía de Hegel. Lo que cundió fue, más bien, bajo el intento de una determinación *positiva* del sentido estético, un esquema simplificado. Lo que en Hegel todavía era una visión abierta del arte, en cuanto expresión universal del espíritu, se fue estrechando y reduciendo a una concepción del fenómeno artístico como expresión de un contenido particular plenamente circunscribible. Es la negación de la naturaleza específica del sentido estético —que comienza con la doble operación hegeliana de reconocimiento-desconocimiento del arte— lo que finalmente y de manera general terminó por imponerse.

Parece que, de acuerdo con Hegel, el arte sólo pudo ser pensado y pensado como expresión del espíritu o del pensamiento, en el momento de su declive histórico o a costa de la militante negación de sus potencias específicas. La alternativa que Hegel nos dejó fue: o vivimos irreflexiva, desfugada y nostálgicamente un mundo estético ya superado, o comprendemos al arte en su realidad y verdad pero ya no pertenecemos a su dominio sino al de la comprensión, al del pensamiento. Para salir de esta alternativa no tenemos otro camino que reformular el concepto de sentido estético, cuestionando los términos hegelianos y sus reelaboraciones modernas, filosóficas y científico-positivas.

## 2. Teoría del sentido estético

¿Qué es pues el sentido estético? ¿Dónde está?, ¿cuál es su naturaleza? De acuerdo con la clasificación de los posibles lugares del “sentido” que presenta Umberto Eco en un texto reciente,<sup>11</sup> asumimos el cuestionamiento de cualquier tesis reduccionista sosteniendo que el sentido estético no puede identificarse ni con la “intención” del autor (*intentio auctoris*) ni con la “interpretación” del espectador (*intentio lectoris*). Esto quiere decir, ante todo, que el sentido estético no es un objeto mental, una entidad conceptual, un mero significado; es decir, que el “pensamiento” estético no es pensamiento sin más; que no puede, pues, aprehenderse, pensarse, aparte de aquello de lo que se dice. Por esta misma razón, nunca es algo definido y acabado, un ser cierto y preciso. El sentido estético es *inmanente* y es *abierto*. Tal es su doble característica. Ambas cualidades se ligan una a otra: es porque es inmanente que es abierto, es su apertura lo que muestra que es inmanente. Vamos a ampliar estas tesis.

*La inmanencia.* En primer lugar, el sentido estético es plenamente inmanente al objeto (la obra de arte) del que se dice; no es una entidad trascendente, exterior o posterior; es la realidad concreta del objeto como tal, está en, o es la obra de arte misma, remite a sus rasgos más singulares, sensibles y concretos. “En un cuadro o en un fragmento de música, la idea no puede comunicarse más que por el despliegue de los colores y los sonidos. El análisis de la obra de Cézanne, si no he visto sus cuadros me deja la opción entre varios Cézanne posibles, y es la percepción de los cuadros la que me da el único Cézanne existente, es en ella que

los análisis toman su sentido pleno”.<sup>12</sup> Lo que hay primero y para siempre es una experiencia sensible y la obra de arte no es, en principio, más que un conjunto de sensaciones. Una ópera, por ejemplo *Tristan e Isolda* de Wagner, “es esta plenitud musical en la que nos dejamos embargar, esta conjunción de color, de cantos y acompañamiento orquestal de la que tratamos de captar hasta el más pequeño matiz, siguiendo todo su desarrollo”.<sup>13</sup> El sentido, lo que la obra expresa, va emerger espontánea e inmanentemente: “escuchamos y observamos y el sentido nos vendrá dado por añadidura”.<sup>14</sup>

En consecuencia, la manera de aprehender y producir el sentido estético sólo puede ser a través de una experiencia *vital*, inmanente, y la manera de pensarlo sólo puede ser a través de un pensar también concreto e inmanente. No está excluida, pues, la participación del pensamiento en la experiencia estética, pero se trata de un *pensamiento singular*, que se encuentra sometido a los rasgos y exigencias de lo Sensible. Ineludiblemente, en arte vamos de una experiencia a su sentido, del acontecimiento a la idea; nunca al revés —incluso esta posibilidad resulta necesariamente inexacta: la aprehensión reflexiva de la pura idea está “siempre en desproporción”<sup>15</sup> respecto a la obra de arte en su ser integral y “no es desde luego ya la idea de la obra”.<sup>16</sup> El pensamiento puramente intelectual y reflexivo es incapaz de competir con la potencia estética de nuestra percepción inmediata. El sentido estético es una *presentación* del espíritu, no una *representación* —esto es lo que nos permite ir más allá de Hegel.

La inmanencia del sentido estético no es sólo un principio de la obra de arte, lo es igualmente de la experiencia estética —la del creador y la del receptor—, y todavía más, desde una perspectiva fenomenológica radical como la de Merleau-Ponty, es el principio general del mundo sensible y de toda experiencia perceptiva.<sup>17</sup> Esto significa que arte no es sólo el acto por el cual un sentido logra ser expresado “a través” de un ser sensible. Puesto que todo ser sensible porta ya un sentido inmanente, la actividad del arte no consiste en agregarlo desde fuera sino en revelar y en desarrollar ese poder originario de significar que lo sensible posee de por sí, en explicitarlo e incorporarse a él (más que una anexión de lo sensible al hombre, el arte es una anexión del hombre a lo Sensible). El sentido de la obra de arte es el “sentido” del mundo sensible que se vuelve, gracias a ella, “para sí”. En general, el *Arte es el Para-sí de la Sensibilidad*, el

*devenir-conciencia de la sensación*. Esto no significa simplemente que por el arte nos volvamos conscientes de nuestras sensaciones, significa que por el arte las sensaciones toman conciencia de sí: es el Sentir como tal el que deviene un sí mismo. Puesto que el hombre pertenece al ser sensible, el arte no puede entenderse como el producto de “su” reflexión del Ser; el arte es de por sí “reflexión”, cumplimiento de un poder de reflexión que ha surgido ya con nuestro cuerpo, con nuestra mirada; incluso que ya se anunciaba en la Naturaleza luminosa en el modo de los reflejos, de los brillos espejeantes (superficies bruñidas de ciertas rocas, líquidos transparentes, etc.). Más que reflexión, la obra de arte es “inflexión” de lo Sensible, redoblamiento de la sensibilidad general y dispersa del Ser, constitución de un “pliegue” o un “Adentro” en el “Afuera” del mundo.<sup>18</sup> Es así que el sentido estético se dice ante todo del Mundo, del Ser, y sólo se dice del hombre en cuanto él es, como ser sensible paradigmático, elemento del mundo, miembro del Ser. Es así, también, que a través de la *subjetivación del Ser* que el Arte efectúa, la subjetividad humana deviene subjetividad ontológica, “conciencia del ser”.

*La Apertura*. En cuanto es plenamente inmanente y concreto, el sentido estético no es separable, postulable, no es un concepto, esto es, un significado abstracto, unívoco y determinado, por ende, se encuentra intrínsecamente abierto. El sentido de una obra de arte es a la vez lo más *determinado* y lo más *indeterminado*. Lo más determinado, en tanto que es inseparable de un conjunto expresivo individual y concreto, en cuanto no podemos aprehenderlo sin verlo, sin oírlo, sin leerlo. Lo más indeterminado, en cuanto que debido a esa concreción no puede ser conceptualizado de modo inequívoco y definitivo, y, por lo tanto, es lo que siempre puede ser redefinido, reformulado, recreado en modos diversos. No solamente distintos sujetos actuales o futuros que se dirijan a una obra de arte podrán encontrar nuevos sentidos, renovar o modificar los ya establecidos, un mismo sujeto —cada uno de nosotros— puede aprehender en sucesivas experiencias de una misma obra de arte nuevos matices, nuevas significaciones, otras posibilidades.

Sin embargo, puesto que el sentido estético es en sí mismo determinado/indeterminado, la pluralidad de interpretaciones (de “sentidos”) que puedan ocurrir de una obra de arte no niega su Unidad, no elimina su unicidad, realidad y verdad.

“En cuanto a la historia de las obras, en todo caso, si son grandes, el sentido que se les da fuera de tiempo nace de ellas. Es la obra misma la que ha abierto el campo de donde aparece con otro aspecto, es ella que se metamorfosea y deviene su *continuación*; las reinterpretaciones interminables de las cuales la obra es *legítimamente* susceptible, no la cambian sino en sí misma”.<sup>19</sup> En cada experiencia estética, con cada vivencia de un nuevo espectador, el sentido de una obra de arte se realiza, se concreta y actualiza. No debemos decir que cada una de esas experiencias capta un sentido relativo como si existiera en algún lugar (o en algún momento) el sentido verdadero, absoluto y definitivo. Igual que el sentido del mundo percibido, el de la obra de arte sólo podemos captarlo a través de ella misma, “en” ella misma. Es decir que nuestra propia aprehensión de la obra porta intrínsecamente su norma de adecuación: una experiencia estética verdadera es una *verdadera* experiencia estética (es por esto que no existen reglas definitivas ni para la creación ni para la apreciación artísticas). No tenemos otro criterio normativo que ajustarnos plenamente al ser concreto, singular e irreplicable de la obra de arte, que entregarnos a ella sin más límite que el alcance de nuestra sensibilidad. Si habrá un sentido, un significado, todo un pensamiento incluso, tendrá que emerger de la obra y nada más. Si no emerge por sí mismo, es inútil buscarlo de otra forma (y si el artista tampoco es capaz de producirlo a partir de su experiencia sensible es inútil también cualquier técnica o saber, cualquier ideología o buena intención). La apertura del sentido estético no se debe entonces a una carencia, a que la obra de arte sea incompleta, a que le falte algo. La apertura es intrínseca, se sigue de las características esenciales y últimas del proceso que la ha producido y de la realidad del objeto producido.

*Los rasgos de inmanencia y apertura se complementan.* Es porque la obra de arte es “la actualización de una potencia” de lo que existe,<sup>20</sup> la concreción de un Ser —el Sensible— intrínsecamente Indeterminado y Abierto, por lo que ella permanece también abierta e indeterminada, por lo que inaugura un proceso interminable de interpretaciones y recreaciones. La obra de arte es expresión, reflexión o inflexión del Mundo Sensible: comprenderla es comprender este mundo, volverse hacia él, revivirlo y repensarlo. No es una respuesta del artista a un problema que el mundo le plantea, más bien, es su aprehensión de una pre-

gunta que está en el Ser, es la explicitación de una invocación que el mundo nos dirige. En esta medida, toda obra de arte es también una pregunta, un problema, una tarea a dilucidar: ¿esto es el mundo, el Ser? ¿son así las cosas? Pensando y repensando esta pregunta, un sentido se alcanza, una historia se hace posible; como dice Heidegger: un cielo queda despejado.

Las anteriores observaciones sobre el proceso del sentido estético nos pueden permitir formular una teoría general del *sentido*. En realidad, ésta no consistiría en principio más que en un desbrozo del misterio que conlleva la propia palabra “sentido” —el hecho de que ella posea varios “sentidos”—. De estos, podemos señalar básicamente tres, cuya interrelación interpretativa nos daría esa teoría que proponemos: 1) la acepción semántica: el sentido como el significado general y/o contextual de una expresión lingüística; 2) la acepción corporal: el sentido como “órgano” de percepción y “forma” de lo percibido (sentido de la vista, del tacto, etc.); y 3) la acepción topológica, como “direccionalidad” o “intencionalidad” (el “apuntar a algo”). Los anteriores significados de la palabra “sentido” se encadenan y se explican uno a otro: “el sentido de un tejido sólo se entiende de cara a un sujeto que puede abarcar el objeto de un lado o del otro, y es a través de mí surgir en el mundo que el tejido tiene sentido. Así también, el sentido de una frase es su propósito o intención, lo que supone además, un punto de partida y un punto de llegada, un enfoque, un punto de vista. Asimismo, finalmente, el sentido de la vista es una cierta preparación a la lógica y al mundo de los colores”.<sup>21</sup> Acepción topológica, semántica o corporal de “sentido” son pues lo mismo o remiten a una misma idea: la combinación de un “punto” y un “campo abierto”, la “perspectiva abierta” de un ser —el sujeto humano concreto, histórico-corporal—, que en cuanto ocupa un cierto “lugar” puede acceder a algo que está más allá, pero, por la misma razón, este acceso siempre es provisional o incompleto aunque consecutible e ilimitado. “Bajo todas las acepciones del vocablo sentido encontramos la misma noción fundamental de un ser orientado o polarizado hacia lo que él no es...”<sup>22</sup>

Así pues, el sentido —el significado, la idealidad o el pensamiento— no es más que la “apertura” de una historicidad que está dada desde el primer acto perceptivo de nuestra corporalidad en el mundo. El “sentido” es *historia encarnada*, es, a la vez, experiencia sensible del mundo siempre

mediada por la subjetividad, siempre expresiva, y acumulación de historia, de una historia que sólo se recoge sobre sí misma en la medida que sigue abriéndose hacia el mundo, el presente y el porvenir. El sentido es la *historicidad* de toda expresión y la *expresividad*, la carnalidad, de toda historia. No hay sustancia mental; espíritu, conciencia en sí, pensamiento o significado como un cierto tipo de ente; hay solamente un movimiento temporal capaz de recogerse sobre sí mismo y anticiparse a sus desarrollos posteriores; posibilidad de acción; acumulación, memoria...

### 3. El Arte: entre Naturaleza y Cultura

En el apartado anterior remarcamos la consistencia dual de todo fenómeno estético. La obra de arte y la experiencia estética en general consisten en la conjunción inextricable de una dimensión *sensible* y de una dimensión *espiritual*. La obra es figura, forma sensible, y es, a la vez, proyección, sentido, posibilidad.<sup>23</sup> En fin, nuestra tesis final es que el Arte posee irremediablemente una doble dimensión, que es el "mediador" (el intercesor) entre la Naturaleza y la Cultura: el fenómeno estético —obras tanto como actos— pertenece a ambos mundos y no se reduce a uno solo. Pero no es una realidad simplemente ambigua, ambivalente, indefinida entre ambas instancias. Configura una nueva posibilidad, produce algo nuevo: en la medida que reconecta a la Naturaleza y a la Cultura las transfigura. Aprehende y da sentido al ser natural, lo incorpora como elemento de una tarea humana de significación, como materia para una acción cultural de comprensión y discusión. A la vez, reabre el orden cultural existente a un campo de existencia aleatoria, de probabilidad y espontaneidad; introduce nuevas perspectivas, nuevas posibilidades para una cultura.

La anterior perspectiva sólo tiene sentido si cuestionamos de principio cualquier concepción objetivista, mecanicista y determinista —"naturalista"— de la Naturaleza, y asumimos una noción del ser natural que no lo identifica con el puro ser físico-objetivo. Naturaleza es, en general, la *espontaneidad* de lo que existe, el Ser primordial, incausado, que se sostiene a sí mismo y sostiene todo lo que pueda haber.<sup>24</sup> Desde este punto de vista, el ser humano, su vida, su praxis, su existencia, no tendrá por qué colocarse al margen o más allá de un ser natural. En cuanto posee y es un

cuerpo, un ser sensible, el hombre pertenece a la Naturaleza con todo derecho. Esta pertenencia, planteada como un proceso vital primordial y ya no sólo en términos de una relación técnica o cognoscitiva (objetivante), tiene su lugar y su prueba cardinal en la experiencia estética, en la praxis artística.<sup>25</sup> Sólo por el arte el hombre comprende a la naturaleza como tal a la vez que se comprende a sí mismo como ser natural: en su existencia biológica inmediata, propiamente pre-humana, está subordinado totalmente a la Naturaleza, y, por el contrario, en el trabajo o en el conocimiento técnico-objetivo la subordina a él, la descompone para utilizarla, no la comprende, y sólo se comprende a sí mismo como ser indeciso y relativo (como puro artificio o voluntad arbitraria).

Ahora bien, en la medida que el ser humano es capaz de expresar, de comprender aquello a lo que pertenece (lo cual es el *factum* de la humanidad, no hay respuesta a la pregunta de por qué posee esa capacidad; puede ser una simple contingencia de su historia biológica), y en la medida, también, que esta pertenencia es radical e inmanente, que no puede nunca abandonarla, su posibilidad de expresar y comprender posee de principio un carácter problemático en cuanto a su validez y verdad. El ser humano pertenece radicalmente a una Naturaleza que, sin embargo, de por sí nada es, nada dice, a nada le determina de modo unívoco y preciso. No simplemente porque él fuera un ser especial, una conciencia indeterminable, un ser de principio espiritual; es porque la naturaleza posee en sí misma grados de indeterminación y porque ya en la vida corporal y perceptiva del sujeto humano comienza a diseñarse un proyecto de libertad y posibilidad. Nuestro ser natural no niega nuestra libertad ni nuestra libertad tiene porque negar nuestro ser natural. Pero esta imbricación no es una identidad, no puede proponerse como un principio absoluto, pues para hacerlo el sujeto humano tendría que ponerse por encima de sí mismo y de la naturaleza, localizar un tercer término donde esta identificación pudiera constatarse y exponerse (esta era, como sabemos, la pretensión de Hegel). Pero no hay posibilidad de tal tercer término, pues éste no podría localizarse sino en la mistificación de uno de los componentes de la dualidad, esto es, en la absolutización de la libertad y el Espíritu (del saber). Por lo tanto, la íntima interacción entre Hombre y Naturaleza no absuelve su *diferencia*, su *problematicidad*; no elimina los rasgos de indeterminación y apertura de la

existencia concreta; no descarta sino, por el contrario, afianza la exigencia de creación. En cuanto el hombre comprende a la Naturaleza y se comprende a sí mismo en y por ella, no sólo es él el que está más allá, la propia Naturaleza está más allá de sí misma, se transfigura y deviene a través de él hacia otra cosa. La actividad creadora es posible y no tiene en principio un carácter negativo, un propósito vacío, una base endeble y relativa: es la manera en que el hombre comprende, expresa y realiza su ser natural originario, su capacidad primordial de “ir más allá”.

Puesto que la Naturaleza originaria es lo Indeterminado, lo Abierto, todo lo que el ser humano diga, interprete y exprese de ella tendrá a la vez y necesariamente el carácter de una creación; inversamente, toda creación humana seguirá siendo expresión de la Naturaleza, comprensión del Ser. Ahora bien, esa expresión es problemática, hemos dicho, porque sus criterios de verdad no pueden ser trascendentes, no pueden estar ya dados ni saberse con antelación al acto de la expresión. Frente a este acto no tenemos más que una *interrogante* perpetua, y en esto consiste eso que llamamos *cultura*. Por su carácter intrínsecamente problemático, el acto expresivo funda un mundo de Cultura e inaugura un proceso histórico donde aquella potencia originaria, aquel ser virtual de la Naturaleza primordial se actualiza, se concreta y desarrolla. Al expresar la potencia creadora del Ser, el Arte crea un ser de cultura, un orden en el que la Naturaleza se realiza y el hombre puede comprenderse a sí mismo en todas sus posibilidades, descubrir y *formarse* un ser propio. Expresando la naturaleza y su relación con ella, el hombre —el artista— crea un orden cultural del sentido en el que va a expresarse a sí mismo. Así, lo creado en cuanto tal ya no se dice sólo de la naturaleza, ahora se dice ante todo del hombre. Queriendo comprender el ser que lo precede y le circunda, el hombre comprende y realiza, crea, su *ser* propio, se da una *naturaleza*, inventa un destino que ya es suyo, pero sólo podrá hacerlo si no abandona este proceso dialéctico de la praxis y la acción expresiva, si es capaz de seguir interrogando...

La cultura tiene en su “origen” un dato problemático y se encuentra permanentemente atravesada por un elemento de equívocidad, por un rasgo de apertura e indeterminación, por una duda (que es como la “duda de Cézanne”: ¿soy un creador?).<sup>26</sup> Sólo de modo aparente y oficioso la cultura se transforma en un orden pleno y sin fisuras,

en un universo cierto y sosegado. Puesto que la “indeterminación” es originaria, no es un acto humano, una decisión de la que podamos guardar todas las claves, no podemos “saber” con certeza nuestro destino y nuestra verdad. ¿Somos indeterminados, estamos determinados? ¿Quién podría contestar esta pregunta? Así, la cultura no se conforma y cierra sobre sí misma sino de un modo provisional y a costa quizás de perderse, de negarse, de empezar a morir. Cuando esto sucede, aparece otra vez el Arte. Es por él que la cultura puede romper el embrujo que la mantiene encerrada en el orden de lo adquirido, de la significación completa, y le permite re-abrirse, re-fundarse, retornar a los parajes originarios de la Naturaleza, a las fuentes primitivas de la vida;<sup>27</sup> es por el Arte que la cultura y el mundo interhumano pueden darse nuevas tareas, nuevos temas, nuevas *realidades*; por lo que pueden darse un *nuevo* ser.

Ahora bien, es cierto en principio, que la capacidad de *trascendencia* del arte respecto al universo cultural establecido no puede considerarse como algo absoluto, como una ruptura radical. La ruptura está siempre localizada, ubicada en ciertos puntos espacio-temporales precisos (según ciertas condiciones y momentos socio-culturales concretos). Como dice Gombrich, una novedad radical no podría ser comprendida por los sujetos humanos:<sup>28</sup> el artista tiene que apoyarse siempre en el conjunto de hábitos y adquisiciones culturales de un momento histórico determinado. Es cierto, pues, que una novedad artística tiene que ser comprendida, aceptada, vislumbrada como tal; sin embargo, a su vez, esta comprensión nunca puede considerarse definitiva y acabadamente normativa. Una verdadera obra de arte no se agota en la recepción e interpretación que en su momento se hizo de ella. Incluso, y a quienes lo han considerado una característica y hasta una regla de la actividad artística, la creación radical puede ser rechazada, desconocida y negada en su momento histórico-cultural inmediato. Esto no significa, como ingenuamente puede creerse, que el artista cree para un espectador futuro, que adivine los rasgos culturales del porvenir; quiere decir, más bien, que es artista aquél que crea su futuro espectador, que orienta y determina, crea, la cultura del porvenir. No podría hacerlo si no fuera capaz a su vez de recobrar el pasado de una cultura, de instalarse en su sentido más recóndito, de captar sus tendencias y posibilidades presentes más secretas. Sin embargo, como sea, esta capacidad no es a su vez más

que una posibilidad, que una apuesta y un riesgo. Ningún artista se ha propuesto expresamente crear para el porvenir, ni podría hacerlo: pues no puede presumir conocer, dominar, la verdad y las tendencias del tiempo histórico como si de meros hechos se tratara. Él sólo interroga honestamente lo que otros han hecho, vuelve una mirada cuidadosa al presente y propone con valentía algo para el futuro. ¿Lo logrará, será reconocido, aceptado, admirado? ¿Quién podría decidirlo jamás?

La verdad de la actividad creadora no nos la proporciona ni la tesis del determinismo cultural ni la del indeterminismo espiritual. Una propuesta artística abre desde su interior el orden cultural hacia lo que lo trasciende; se apoya en él para llevarlo más allá de sí mismo. Inversamente, se posesiona de este "más allá" para transformar, dinamizar y refundar la cultura. El acto artístico es la efectucción de esta dialéctica esencial entre *lo cerrado* y *lo abierto*, entre *Cultura* y *Natura*, gracias a la cual hay pensamiento, hay libertad, hay vida. Él abre a un más allá —indeterminado, infinito— del orden cultural establecido, apoyándose, sin embargo, en un punto finito, determinado, de ese orden. A través del Arte el infinito es aprehendido desde cierto punto de vista, y, a su vez, se recobra para la perspectiva humana, una capacidad de trascendencia: ella deviene punto de vista sobre el infinito, "finitud *operante*, militante".<sup>29</sup> Este es, pues, el único modo en que la apertura, la libertad, puede ser eficaz, productiva; es también el único modo en que la finitud (la humanidad) no implique simplemente limitación, carencia o imperfección. Y todo esto es, finalmente, la irrenunciable e insuperable función del Arte.

## Notas

1. A manera de ejemplo, cf. el *dossier* "Art et paysage", *Critique*, LI, 557-558, 1995. El tema ecológico ocupó un lugar central en el XIII Congreso Internacional de Estética realizado en Lahti, Finlandia, en agosto de 1995.

2. Como nos explica Wadislav Tatarkiewicz: "'Arte' (tekne) era un término que se aplicaba en la antigua Grecia a todo tipo de producción que se hiciera con destreza, es decir, que se realizara de acuerdo con unos principios y reglas establecidas. Por tanto, las obras de un arquitecto o de un escultor respondían a esta definición. Pero también lo hacían el trabajo de un carpintero o de un tejedor". W. Tatarkiewicz, *Historia de seis*

*ideas*, *Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, tr. de Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos, 1990, p. 109.

3. *Op. cit.*, especialmente capítulo I.

4. G.W.F. Hegel, *Introducción a la estética*, tr. R. Mazo, Barcelona, Península, 1973, p. 66.

5. G.W.F. Hegel, *Estética 2. La idea de lo bello artístico o lo ideal*, tr. A. Llanos, Buenos Aires, Siglo veinte, 1983, p. 47.

6. Hegel, *Introducción a la estética*, p. 117.

7. *Op. cit.*, p. 35.

8. "Por ello, hoy día, nos vemos inclinados a las reflexiones y a los pensamientos relacionados con el arte. El arte mismo tal y como es en nuestros días, está destinado a ser un objeto de pensamientos". *Ibid.*, p. 29.

9. Pues, como dice Gadamer, en tanto se defina lo bello del arte como la apariencia sensible de la idea, "se está presuponiendo necesariamente que es posible ir más allá de este modo de aparecer de lo verdadero, y que lo pensado filosóficamente en la Idea es justamente la forma más alta y adecuada de aprehender estas verdades". H.-G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Tr. Antonio Gómez Ramos, Barcelona, Paidós, 1991, p. 94.

10. En la poesía, por ejemplo, el espíritu está libre en sí, "se ha separado de los materiales sensibles, para hacer de ellos signos destinados a expresarla. El signo no es aquí un símbolo, sino algo completamente indiferente y sin valor, sobre el cual el espíritu ejerce un poder de determinación". Hegel, *op. cit.*, p. 145. La poesía es el puente para arribar al pensamiento conceptual pleno, al espíritu absoluto.

11. Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, tr. Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 1992, p. 29.

12. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, tr. de Jem Cabanes, Barcelona, Península, 1977, p. 167.

13. Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética*. I. El objeto estético, tr. Román de la Calle, Valencia, Fernando Torres, 1982, p. 51.

14. *Op. cit.*, p. 52.

15. *Ibid.*, p. 53.

16. *Ibid.*, p. 54.

17. La tesis general de la inmanencia del sentido a lo sensible, que implica una definición original de la categoría de "lo sensible" (la *chair*) es el gran aporte filosófico-ontológico de Merleau-Ponty. Es lo que permite distinguir su concepción de cualquier forma de empirismo y de idealismo. Para el fenomenólogo francés lo "sensible" no es materia, ser natural puro, ni tampoco es espíritu, pura realidad de conciencia; es la imbricación primordial de ambas, el *ser originario*. Cf. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, especialmente el capítulo III; y *Lo visible y lo invisible*, tr. José Escudé, Barcelona, Seix-Barral, 1970.

18. Cf. Gilles Deleuze, *Foucault*, tr. José Vázquez, México, Paidós, 1987, especialmente pp. 125-158. Con los términos de *percepto* y *afecto*, correlativos del de

concepto, Deleuze y Guattari sostienen también una concepción ontológica (objetiva y autónoma) del ser de lo percibido y el ser de lo afectivo. Sin embargo, ellos se proponen radicalizar y superar la perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty cuestionando la noción de "carne". Cf. Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, tr. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1993, especialmente capítulo 7.

19. Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, tr. Jorge Romero Brest, Buenos Aires, Paidós, 1977, p. 48.

20. Cf. Gilles Deleuze, Pericles y Verdi. *La filosofía de François Chatelet*, tr. José Vázquez y U. Larraceleta, Valencia, Pre-textos, 1989, p. 28.

21. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 437.

22. *Op. cit.*, p. 491.

23. G. Durand marca esta característica con precisión. La obra de arte, dice, es *Schöpfung* y *Gestaltung*. "*Schöpfung* significa la individualidad irreductible de la obra, su unicidad esencial que resulta de su encarnación existencial, primero en un acto humano, en un material circunstancial luego. *Gestaltung* nos orienta más bien hacia la objetividad informativa que hace la obra *traducible* a unas formas, es decir, que la pone a merced de todos los análisis, la ofrece a todos los críticos y a sus

reducciones explicativas". Gilbert Durand, "Aspectos de la obra, pintura y configuración de las estructuras", *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona, Anthropos, 1993; pp. 129-130.

24. Esta definición retoma obviamente la concepción clásica de F.W.J Schelling (cf. *Sistema del idealismo trascendental*, tr. J. Rivera y V. López D., Barcelona, Anthropos, 1988), e incluso la antigua concepción de la naturaleza como *physis*. Véase: M. Heidegger, *Introducción a la metafísica*, tr. E. Estiu, Buenos Aires, Nova, 1969; A. Eschotado, *De Physis a Polis*, Barcelona, Anagrama, 1975.

25. Tal idea, que está implícita en el pensamiento de Merleau-Ponty, es plenamente explícita en Mikel Dufrenne: véase en particular: *La poétique*, París, P.U.F., 1963, libro III.

26. Cf. M. Merleau-Ponty, "La duda de Cézanne", *Sentido y sinsentido*, tr. Narcís Comadira, Península, Barcelona, 1977.

27. Mikel Dufrenne, "Vers l'originare", *Esthétique et philosophie*, Tomo II, París, Klincksieck, 1976, p. 97.

28. Cf. H.G. Gombrich, *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1979.

29. M. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, p. 302.

Mario Teodoro Ramírez  
Facultad de Filosofía.  
Universidad Michoacana, México.  
Yucatán 339  
Morelia, Mich., CP 58010. México.

tel: (43) 134744

fax: (43) 271798.

E-mail: rcobian@zeus.ccu.umich.mx