

Universidad de Chile  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Filosofía  
Seminario de Grado II



# **Arqueología del mundo estético: una mirada fenomenológica a la experiencia del arte**

**Autor:** Nicolás Silva Gálvez

**Profesora guía:** Claudia Gutiérrez Olivares

**Fecha:** 14 de Diciembre de 2021

Esta investigación está dedicada a las siguientes personas:

A Valentina Paz, por insistir, por creer y por ser ella misma.

A ciertas personas de mi familia y a algunos de mis amigos.

A la profesora Claudia Gutiérrez Olivares, por hacerme saber  
cuándo estaba equivocado y cuándo no.

Al profesor Carlos Contreras Guala, quien alentó y vio nacer este proyecto  
en su versión primitiva.

A Edmund Husserl, quien descubrió un universo para mí.

A quienes mantienen vivo el mundo estético.

Y a todos los potenciales lectores de este trabajo.

## ÍNDICE

	Página
<b><i>Primera Parte: Preámbulo.</i></b>	6
Fundamentación de una mirada fenomenológica a la experiencia del arte.	6
La experiencia del arte como fenómeno originario.	11
Homo artifex	15
Razón de ser de una estética fenomenológica.	18
<b><i>Segunda Parte: Estética y experiencia del arte.</i></b>	20
La forma y la armonía.	22
Lo bello y lo feo.	28
El objeto y la percepción estética.	32
La experiencia del arte.	35
<b><i>Tercera Parte: Fenomenología y mundo de la vida.</i></b>	40
La epojé fenomenológica.	42
La conciencia y los fenómenos.	44
La sensación.	46
El mundo de la vida.	52
<b><i>Cuarta Parte: Arqueología del mundo estético.</i></b>	59
Ontología y fenomenología.	61
El mundo estético.	65
Resignificación y redescubrimiento.	69
Una mirada fenomenológica a la experiencia del arte.	75
<b><i>Conclusiones.</i></b>	83
<b><i>Bibliografía.</i></b>	86
<b><i>Glosario.</i></b>	89

«El hecho estético es la inminencia de una revelación que no se produce»

Jorge Luis Borges

## RESUMEN

En esta investigación se usará la fenomenología como una *herramienta* para abordar o dar cuenta de la experiencia del arte. De esta manera, la presente exploración consistirá en una *descripción* o delineación respecto de cómo es que *aparece* esta experiencia a una conciencia. Para ello, he dividido esta búsqueda en las siguientes partes.

En un primer momento se expondrá una fundamentación de esta búsqueda, es decir, del porqué la fenomenología deviene a la manera de un instrumento valioso para abordar una experiencia como la del arte; además, se intentará mostrar cómo es que esta experiencia aparece al modo de un fenómeno *originario*, esto es, de un fenómeno que es innato o natural en lo humano; por último, también habrá lugar para referir a una noción particular de lo humano como *homo artifex*, o sea, un humano que hace cosas, un humano artesano. En un segundo momento se explorarán nociones relativas a la *estética*, nociones como la de forma y armonía, lo bello y lo feo, el objeto y la percepción estética, además de la experiencia del arte. En un tercer momento se pondrá sobre la mesa la *herramienta* para abordar el objeto de estudio, es decir, trataré concepciones operatorias como la epojé fenomenológica, la conciencia y los fenómenos, la sensación y el mundo de la vida. En un cuarto momento, habiendo ya cultivado un fértil terreno para este trabajo, me remitiré a cómo es que aparece fenomenológicamente la experiencia que una conciencia tiene del arte en sus distintas manifestaciones. Por último, y como es usual, habrá espacio y tiempo para un quinto momento, en el cual se planteará un sumario o una síntesis respecto de lo investigado en someras y bien sucintas conclusiones.

En otro sentido, y si se trata de *ir a las cosas mismas* como reza la bandera de la fenomenología, pienso que es necesario despojar los conceptos operatorios a utilizar en este trabajo de cualquier juicio o valor que se haya instaurado sobre ellos. Esto, pues los significados y los usos de las palabras evolucionan tal como evoluciona la cultura que las usa para los actos de expresión y de comunicación. Así, opino que es forzoso, si es que alguien se propone hacer fenomenología, *intentar* desprender estos conceptos de cualquier aditivo al que sean proclives, y dejar que los conceptos mismos nos digan cómo aparecen originariamente a nosotros. De esta manera, me valdré de las *etimologías* de algunos de ellos, con el fin de realizar verdadero trabajo de arqueólogo.

## PRIMERA PARTE:

### PREÁMBULO

#### *Fundamentación de una mirada fenomenológica a la experiencia del arte*

Hasta el momento no se ha dado con una noción exacta de cuál sea el *origen* del arte. Unos podrían aventurar que este origen tiene su principio o su fundamento en la raza humana misma, como una manera humana de emplear o manejar la materia con el fin de dar *cuenta* de la realidad, de *construir* una nueva o de mostrar una *versión* de ella. Así, el arte sería tan antiguo como lo humano y su origen residiría en él. Bastaría acercarse a un libro sobre arte primitivo para inmediatamente preguntarse respecto de cuál fuese el *móvil* para que estos humanos antiquísimos pretendieran registrar esos dibujos en las paredes de alguna cueva. Quizá, simplemente, quisieron *mostrar* las cosas que veían y que les asombraban; o *elegir* la naturaleza y lo que ella implica al rango de lo inexplicable; o, por último, llevar alguna suerte de *registro*, de *audiencia* o de *potestad* sobre los fenómenos animados y los que no, en quienes encontrasen la energía para la propia supervivencia. Otros, sin embargo, afirmarían que podemos encontrar el arte en la misma *naturaleza*, e indicar con gestos de nuestra mano o de nuestra mirada el nido de algún pájaro construido con hábil dominio en las ramas de un árbol cualquiera; o la maestría con la cual una araña enhebra los delgadísimos hilos invisibles de su red; o, en fin, la manera y la paciencia mediante la cual un solitario castor levanta su dique en medio de la corriente invencible de un río.

Sea como sea, es innegable que el arte mantiene una *relación particular* con el fenómeno humano que lo experimenta y lo produce, pues desde su mismo origen la raza humana ha estado ligada a esta experiencia y a esta producción del arte en sus distintas manifestaciones. Aun así, es bastante difícil intentar una *definición* o noción sobre el origen de lo que sea el arte mismo. Cada uno puede identificarlo, mencionar dónde se encuentra y reconocerlo, mas es muy complejo pretender afirmar *qué* es lo que es.

En este trabajo no intentaré usar la fenomenología para definir el arte, sino dar cuenta de cómo *aparece* a una conciencia la experiencia que de él tenemos. Así, es necesario, quizá,

mencionar el origen etimológico que el título de esta singular e incipiente disciplina mantiene, con el fin de realizar un ejercicio fenomenológico sobre la misma.

La noción de "fenomenología" se compone de los conceptos de "*fenómeno*" y "*logos*", términos pertenecientes al griego antiguo "*φαινόμενον*" y "*λόγος*", respectivamente.

El participio pasivo "*φαινόμενον*", proviene, a su vez, del verbo griego "*φαίνειν*", el cual significa "dar luz; alumbrar; hacer visible; mostrarse; manifestar; aparecer; ser evidente, etc." (VOX, 2016 615). Este verbo tiene su origen en la voz "*φῶς*" o "*φῶς*", sustantivo que significa "luz; luz solar o del día; luz de una lámpara; luz de un astro; luz de la inteligencia; ilustración de la mente, etc." (VOX 2016 617). De manera que el "fenómeno" es aquello que puede ser percibido debido a que se muestra a la luz.

Por otro lado, la voz "*λόγος*" es un sustantivo con significados tales como "palabra; dicho; expresión; discurso; conversación; argumento; razonamiento; relato; historia; facultad de razonar; juicio; inteligencia; motivo; pensamiento, etc." (VOX 2016 371).

De modo que el "fenómeno" es aquello que aparece, aquello que se hace manifiesto, mientras que "logos" se entenderá como el estudio, el razonamiento o el discurso sobre algo determinado. Así, la fenomenología como filosofía corresponde, entonces, a una disciplina que estudia *aquello que aparece*.

Por lo tanto, si lo que se pretende abordar, usando la fenomenología como un instrumento para ello, es el fenómeno de la *experiencia del arte*, es decir, cómo es que aparece el fenómeno de esta experiencia, entonces, a lo largo de esta investigación entenderé "experiencia" y "arte" de la siguiente manera.

La palabra "experiencia" se deriva del sustantivo latino "*experientia*", y esta, a su vez, del verbo latino "*experior*". El sustantivo "*experientia*" significa "ensayo; prueba; tentativa: experiencia adquirida; práctica; costumbre, etc." (VOX 2012 179). Mientras que el verbo "*experior*" mantiene significados como "poner a prueba; experimentar; aprender por experiencia; intentar realizar, etc." (VOX 2012 179). Así, tenemos que la voz "experiencia" se forma mediante el prefijo "*ex-*" (separación desde fuera), la raíz "*peri-*" del verbo "*experior*" y el sufijo "*-entia*" (la cualidad de un agente). De modo que la "experiencia" vendría a significar la cualidad de probar o intentar algo a partir de las cosas.

Por otro lado, la noción de "arte" proviene de la voz latina "*ars*". Esta significa "habilidad; talento; oficio; profesión; técnica; arte; ciencia; doctrina; tratado, etc." (VOX

2012 42). El término "ars" designaba, entonces, aquello que podía aprenderse para la ejecución práctica de una determinada habilidad. De modo que "ars" era tanto la habilidad de construir una carretera como también la habilidad de componer una canción; tanto la habilidad de pintar un retrato como la de manejar un barco. Así, el arte sería aquel *producto* de la *ejecución* de una determinada habilidad *adquirida* como, asimismo, la utilización de la *materia* para dar cuenta de una *interpretación* de la realidad.

En este sentido es que he llamado a esta investigación "*Arqueología del mundo estético: una mirada fenomenológica a la experiencia del arte*". Es decir, se trata de realizar una singular mirada a esta experiencia, una que vaya a los cimientos de la experiencia misma del arte: un estudio fenomenológico que intente una respuesta a cuál sea su manera de aparecer *originaria*, sin agregados, o sea, encontrar el *núcleo* de toda experiencia estética; una investigación que dé cuenta del mundo estético entendido como el mundo *relativo* a las *sensaciones* proporcionadas a lo humano *por* el arte.

"Arqueología", puesto que se trata de realizar un estudio sobre el origen, es decir, se trata de mostrar cómo aparece fenomenológicamente la experiencia del arte, sin tener en cuenta juicios o valores que puedan ser adjudicados a esta experiencia durante el desarrollo de la cultura a través del tiempo.

En consecuencia, se ha elegido este concepto debido a lo siguiente: la noción de "arqueología" proviene de "ἀρχαῖος" y de "λόγος". El término "ἀρχαῖος", que significa "antiguo; viejo; anciano, etc." (VOX 2016 88) proviene, a su vez, del sustantivo "ἀρχή" que maneja significados como "comienzo: origen; fundamento; principio; elemento, etc." (VOX 2016 88). De esta manera es como, entonces, la "arqueología" corresponde al estudio o a la ciencia de los orígenes.

Y "del mundo estético", debido a que lo humano nace, vive, se desarrolla y muere siempre bajo un *orbe* de sensaciones, pues ello mismo es conciencia corporeizada en una sustancia sensible, el cuerpo, y proclive de experimentar este mismo orbe de sensaciones. Esto, pues el mundo es la *posibilidad* de toda sensación.

En este sentido, la noción de "orbe de sensaciones" se entenderá como el conjunto *total* de la experiencia *posible*, es decir, el *mundo* como tal. Para referirme a este orbe también me remitiré a la ya conocida concepción husserleana de "mundo de la vida", el mundo

"predado", es decir, el mundo *dado con anterioridad* a cualquier experiencia, noción que será desarrollada más a fondo en el tercer momento de esta investigación.

Por ahora, puedo sostener estas afirmaciones aferrándome a la siguiente declaración de Edmund Husserl, quien afirma que "el conocimiento natural empieza con la experiencia y permanece *dentro* de la experiencia. Dentro de la actitud teórica que llamamos '*natural*', queda, pues, designado el horizonte entero de las indagaciones posibles con *una sola palabra*: es el *mundo*"<sup>1</sup> (Husserl 1949 17). Aquellas son las primeras palabras del primer tomo de sus "*Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*". En este discurso se da cuenta de que todo lo que es posible de experimentar por lo humano se encuentra dentro del orbe de sensaciones, es decir, dentro del mundo. E incluso más, en las primeras palabras del tomo segundo:

Comenzamos nuestras nuevas discusiones con la NATURALEZA, y justamente en cuanto OBJETO DE LA CIENCIA DE LA NATURALEZA. La naturaleza es, se dirá ante todo, el "ORBE" ESPACIO-TEMPORAL EN SU TOTALIDAD, EL DOMINIO TOTAL DE LA EXPERIENCIA POSIBLE: por ello las expresiones ciencia de la naturaleza y ciencia de la experiencia suelen usarse como sinónimas (Husserl 1997 31).<sup>2</sup>

Orbe de sensaciones, mundo de la vida, naturaleza, etc. Todas aquellas expresiones remitirán a lo mismo: aquel *universo* desde el cual se extrae toda experiencia posible.

La etimología de una noción como la de "mundo" es más bien oscura. Sin embargo, me parece lícito aventurar, de momento, lo siguiente: existe un adjetivo latino denominado "*mundus, -a, -um*", que significa "limpio; nítido; aseado; elegante; refinado; exquisito, etc." (VOX 2012 311-312) y un sustantivo latino "mundus" con significados tales como "el mundo; el universo; el cielo; el firmamento; los hombres; la tierra, etc." (VOX 2012 312). Aquello podría ser un calco de la voz griega "κόσμος" que significa "orden; disciplina;

---

<sup>1</sup> Las cursivas no son un resaltado de mi autoría, sino que corresponden al diseño de la edición citada de la obra de Husserl. Esta característica y otras (como la introducción de mayúsculas dentro del cuerpo del texto) será frecuente en las obras del pensador moravo publicadas por el Fondo de Cultura Económica.

<sup>2</sup> Como menciona la Nota 1, se comprende que las mayúsculas no son un resaltado mío. Desde ahora y en adelante, cualquier alteración en el diseño habitual de las citas textuales corresponderá al diseño original de la edición citada, salvo que se indique específicamente lo contrario.

organización; orden del universo; mundo; cielo; la tierra habitada; la reunión de los hombres, etc." (VOX 2016 354). Entonces, a mi parecer, es posible arriesgar una concepción del mundo como aquello que está ordenado y organizado. Esto, debido a que el mundo aparece dotado de una estructura determinada, es decir, aparece como un *sistema*.

Sin ir más lejos, ya los griegos de la Antigüedad hicieron notar este fenómeno. Ellos entendían el mundo como una unidad total provista de un *equilibrio* y de una *armonía* particulares, y pretendieron vivir de esta manera que percibían en ella.

La teoría de la armonía de las esferas, atribuida a Pitágoras, introducía la concepción de que el *movimiento* de los cuerpos celestes, y todo lo que estos contienen, está regido por justas proporciones *numéricas* en las que el *orden* y la *organización* sistemática de sus elementos actúa como su *fundamento*.

Es de notar que los cuerpos vivos, al morir, funcionan de alimento a otros cuerpos que aún no mueren; a la noche sigue el día y viceversa, ininterrumpidamente; luego del otoño y del invierno el mundo florece en la primavera y en el verano, para luego volver a ocultarse, y para luego volver a florecer; los planetas orbitan a través de una trayectoria ordenada y definida, de la cual, hasta el momento, no han escapado; existe una abundante presencia del círculo en la naturaleza, figura entendida como el paradigma de la perfección. En fin, la realidad nos muestra esa manera sistemática mediante la cual aparece. El orden funcionaría como el artífice a través del cual el mundo se nutre y se sustenta de modo autosuficiente.

De esta manera, una arqueología del mundo estético consiste en examinar el origen de la experiencia del arte, y cómo esta experiencia alcanza o incurre en la *sensibilidad* del ser humano. Es en este sentido en que se usará la fenomenología como una herramienta para ello, pues se trata de ir a las cosas mismas, de realizar un examen del fenómeno "*experiencia del arte*", es decir, de alcanzar el *origen* o el *fundamento* más simple de esta experiencia, el fundamento originario, libre de aditivos de cualquier índole.

Por ello, si el humano se despierta *arrojado* en un mundo en el que el sentido o la razón de ser de los fenómenos y las eventuales respuestas a las fatigantes preguntas parecen *ocultarse* o cubrirse de sombras a medida que él mismo *profundiza* e indaga aún más en ellas, es, quizá, *radicalizando* esta búsqueda, yendo a la fuente más originaria, al nacimiento de aquella fuente, la manera por medio de la cual podríamos hallar algún tipo de resolución,

entendimiento o contestación sobre la experiencia *directa* del mundo estético, aquel universo del *arte* proclive de ser experimentado como un fenómeno estético.

Pues, como decía, cualquiera puede *reconocer* lo que el arte sea. Sin embargo, es en gran medida dificultoso mencionar con rotundidad *qué* es eso que el arte es, o *cómo* diferenciar los objetos artísticos de los que no lo son. O, en fin, *cómo describir* la experiencia que un sujeto definido tendría de la manifestación artística y *cuál* es el sentido originario de esa experiencia.

### ***La experiencia del arte como fenómeno originario***

Una de las hipótesis a probar en esta investigación es que es patente una ligazón *inseparable* entre lo que se entiende por arte y lo que se entiende por humanidad. Esto, pues es de mi interés hacer notar que interpreto la experiencia del arte a la manera de un fenómeno *originario* como aquello que es *innato* a lo humano, un hecho *congénito* o *natural* en ello.

La voz "originario" proviene del sustantivo latino "*origo*" que significa "origen; nacimiento; familia; linaje; fuente; principio, etc." (VOX 2012 344). Este sustantivo, a su vez, proviene del verbo latino "*orior*" que maneja significados como "levantarse; salir; nacer; producirse; empezar, etc." (VOX 2012 344). Así, la noción de "originario" corresponde a aquello que es relativo al origen, a aquello que está o es desde el comienzo.

Originario, entonces, en tanto que tiene lugar desde el principio de la humanidad misma, una experiencia que no sería posible concebir fuera del ámbito humano. Sin embargo, alguien podría mencionar la presencia del arte en fenómenos *ajenos* a este ámbito: el nido del pájaro; la tela de la araña; el dique del castor. Lo que aquí ocurre es que lo humano mismo *dotaría* a estos fenómenos naturales con un *carácter* estético. El pájaro no construiría un nido para proporcionarse un placer artístico, sino para cuidar sus huevos y su descendencia. Del mismo modo, un araña no dispondría su tela más que para conseguir alimento. Por último, el dique que levanta el castor no pretendería ser una obra de arte, sino un hogar para él. Cualquier comportamiento natural *ajeno* a lo humano que fuese *considerado* bajo el placer estético tendría su motivo o fundamento en que sería precisamente lo humano quien le *daría* ese carácter, pues por sí mismo no lo tendría.

No obstante las anteriores conjeturas, la experiencia del arte a abordar en esta investigación será la experiencia del arte *humana*, guardando para eventuales pesquisas la interrogante sobre si la realidad viva no humana experimentaría o no el fenómeno estético.

De allí, entonces, que el arte aparecería sólo como una realidad que tiene su soporte en lo humano, es decir, lo humano consistiría en un fenómeno que se *expresa* y se *comunica* como ninguna otra realidad, un fenómeno que se sirve del lenguaje como ningún otro fenómeno, uno que intenta salir de sí para mostrarse o darse a conocer a otros mediante cualesquiera herramientas que tenga él a mano:

Toda expresión es una tentativa de comunicación, de diálogo, una manifestación de nuestra necesidad de trascendencia, pero es, al mismo tiempo, una proyección de nuestro ser íntimo que, al salir de sí mismo, puede ofrecérsenos como un descubrimiento, como una autorrevelación. En este sentido, la creación resulta ser un método de autognosis. Al expresarnos, hacemos presente algo de nosotros que estaba oculto para nosotros (Oyarzún 1981 80).

Las palabras de Luis Oyarzún, rescatadas de sus meditaciones estéticas, aportan una cuota de luz a lo que pretendo transmitir con aquella idea respecto de la cual existe una inseparable *ligazón* entre arte y humanidad.

Lo humano es un fenómeno, entre todos los fenómenos del mundo, al que *le va en su ser* la expresión y la comunicación, sea de emociones, sentimientos, opiniones, pareceres, decisiones, dudas, inquietudes o cualquier otra postura sobre el orbe de sensaciones que ser humano alguno pueda *transmitir* respecto de la realidad que percibe. Sea lo que el arte sea, es algo que no tendría razón de ser sin el fenómeno de lo humano. El arte existiría *por* y *para* lo humano. Lo humano *produce* y *experimenta* el arte.

En este sentido, y refiriéndose al pensamiento del eminente antropólogo Franz Boas, el profesor e investigador de la Universidad de Salamanca, Carlos Montes Pérez, en un breve pero acertado artículo suyo sobre la estética primitiva, menciona lo siguiente:

Considera que el arte, en cualquiera de sus manifestaciones tiene dos fuentes principales, por un lado, la que resulta de las actividades técnicas y, por otro lado, la que emana directamente de la expresión de las emociones y del pensamiento imaginativo humano, tan pronto como este se condense en formas fijas. Entiende que el goce estético se basa en la relación que tiene la mente humana con la forma, y que es importante para la importancia estética de un objeto el control de esa forma. Los procedimientos técnicos más sencillos producen una simple repetición de las formas, pero al ganar en virtuosismo aparecen formas más complejas que se acercan a lo simbólico (Montes Pérez 2019 23).

El enigmático concepto de "forma" hace referencia a muchas cosas y, al parecer, aún es desconocida la etimología de esta noción. Sin embargo, pruebo lo siguiente: la palabra procedería del latín "*forma*" que significa "hermosura; molde; imagen; figura; tipo; configuración; constitución, etc." (VOX 2012 202). Esta voz latina tendría relación con la voz del griego antiguo "μόρφη", la cual significa "forma; figura; apariencia; gracia; clase; calidad; especie; idea, etc." (VOX 2016 401). De esta manera, la "forma" correspondería a aquella distribución de los elementos que darían *imagen* o *figura* a un determinado caos, una suerte de orden que *configura* o *concretiza* una idea.

Por el momento (puesto que estas cuestiones relativas a la estética se tratarán en la segunda parte de este trabajo), y para comprender las palabras de Montes Pérez, pienso que la noción de forma se podría entender como la *ordenación* de los elementos que *posibilitan* la experiencia del arte. De allí que alguien padezca una suerte de *inconveniente* en sí mismo cuando, al entrar en una estancia o habitación, vea un cuadro en la pared fuera de su posición convencional, es decir, *ladeado*. Tanto en la práctica de la actividad técnica, como en la expresión de la imaginación, la forma juega un papel primordial.

Esto es lo que se conoce con el también enigmático concepto de "armonía". Esta voz proviene del griego antiguo "ἁρμονία", sustantivo que se deriva, a su vez, de "ἁρμός", otro sustantivo que mantiene significados tan disímiles como "juntura; articulación; fisura; abertura, etc." (VOX 2016 86). En cualquier caso, la "armonía" consistiría en la *unión* o el *vínculo* de algunos elementos *dispersos* en un orden que produciría un efecto *placentero* en

quien percibiera esta *asociación*. Por ello se considera "armónico" el hecho de juntar colores del mismo espectro cromático o notas musicales del mismo tono.

De este modo, la "armonía" se entenderá (de momento, como ya he mencionado más arriba respecto del concepto de "forma") como la *utilización* de la forma de una manera que esta produzca *satisfacción* o *agrado* en quien perciba la singular *combinación* de los elementos que constituyen una determinada *forma* tal. Es un fenómeno que, hasta ahora, no tiene explicación, y tampoco, en mi opinión, es necesario que la tenga.

Puesto que, tal vez, el *deleite* que una conciencia experimenta a través del fenómeno estético estriba, acaso, en que su razón de ser más originaria es estar *ligada* de una manera indisoluble con quien la produce. Es decir, la experiencia estética es estética (o sea, *relativa* al orbe de sensaciones) en la medida en que *conforma*, *presenta* y se *aparece* a la conciencia como una *extensión* del mismo fenómeno que la produce, como una suerte de *identificación* de sí con lo aparecido frente a sí.

En este sentido es que la experiencia del arte se concibe en esta investigación como un fenómeno originario. Pretende producir ciertos *efectos* o *intenciones* en quien *contempla* dicho fenómeno particular. Y lo logra debido a su mismo carácter de ser *originario*, de tener su razón de ser, en el mismo fenómeno humano que la *padece*.

De la misma opinión, como se puede apreciar en las palabras sucesivas, es el ya aludido antropólogo Franz Boas, quien también observa una consonancia estable e imperecedera entre la manifestación artística y el fenómeno humano que la elabora:

Ningún pueblo que conozcamos, por dura que sea su vida, invierte todo su tiempo, todas sus energías en la adquisición del alimento y vivienda, así como tampoco aquellas gentes que viven en circunstancias más favorables y que pueden dedicar libremente a otras actividades el tiempo que no necesitan para conseguir el sustento, se ocupan sólo de trabajo puramente industrial o ven correr los días en *dolce far niente*<sup>3</sup>. Hasta las tribus más pobres han producido obras que les proporcionan placer estético, y aquellas a quienes una naturaleza pródiga o una inventiva más rica les permite vivir sin zozobras dedican gran parte de sus energías a la creación de obras de arte (Boas 1947 15).

---

<sup>3</sup> Expresión del italiano que puede traducirse al español como el "dulce hacer nada".

Así, y hasta el momento, surge esta concepción de lo humano como el fenómeno al cual le va en su ser la *práctica* de la técnica artística, y tanto la *expresión* como la *comunicación* de sus emociones, pensamientos y sentimientos particulares. En las palabras del antropólogo se evidencia que este no distingue concepciones que puedan pretender una distinción entre un grupo humano u otro, sino que engloba en sólo *un* orden humano el *vínculo* que este mantiene con la manifestación del arte, su producción y la experiencia que de él se tiene.

De esta manera, sostengo que esta ligazón aludida entre lo humano y el fenómeno artístico en él es totalmente proclive de ser examinada bajo una mirada fenomenológica debido a su carácter *originario*. Se trata de dar cuenta de cómo *aparece* este fenómeno de la experiencia estética, o sea, de cómo es que se *muestra* la experiencia del orbe de sensaciones (*mediante* la manifestación artística y siendo el mundo *sustento* de la misma) en la conciencia de quien la produce y la percibe.

### ***Homo artifex***

Teniendo en cuenta, entonces, lo que se ha expuesto hasta el momento respecto de este *vínculo* inseparable entre la manifestación del arte y la manifestación humana, además de esta última como un fenómeno al cual le va en su ser la expresión y la comunicación, ahora, pienso, es necesario dar cuenta de una noción *particular* de lo humano, noción con la que trabajaré a lo largo de esta investigación.

El fenómeno humano, tal como lo entiendo, consiste en un fenómeno conciente que *hace* cosas: Lo humano, mediante su conciencia, se expresa y se comunica *haciendo* cosas. Es decir, es un fenómeno que se *proyecta* a sí mismo *fuera* de sí.

La noción de "conciencia" se origina en el adjetivo latino "*consciuis*, -a, -um" ("cum" y "scio", es decir, más o menos, "con saber") de significados tales como "conocedor; confidente; cómplice; conciente, etc." (VOX 2012 104). De este adjetivo se deriva la palabra latina "*conscientia*", que significa "conocimiento común a varias personas; complicidad; confidencia; conocimiento interior; remordimiento, etc." (VOX 2012 104). El adjetivo "consciuis, -a, -um" se construye a partir de la raíz del verbo latino "*scio*" que significa "saber;

discernir; estar instruido; ser capaz de separar una cosa de otra mediante el conocimiento; tener un conocimiento teórico o práctico de algo, etc." (VOX 2012 456). De modo que la conciencia se entendería como el conjunto o la unión de *saberes* teóricos y prácticos sobre *sí mismo* y el mundo.

Así, en la conciencia de lo humano *aparece* un orbe de sensaciones, debido principalmente a su carácter de ser arrojado en un mundo con el cual lidiar, entablando una suerte de noble pugna contra él, con el fin de mantener *viva* su historia. Y este conjunto de sensaciones, al cual todo lo humano es proclive, es aprehendido *por* lo humano *en* lo humano, y proyectado por lo humano fuera de sí. De esta manera, lo humano es *uno* con su mundo. Se sirve de estas sensaciones y utiliza la materia del mundo para proyectarlas a la manera de una comunión *con* (o una ofrenda *hacia*) el mundo mismo, mundo en el cual se haya el *origen* de todas aquellas sensaciones:

A nosotros, los sujetos en vela, siempre interesados prácticamente de algún modo, el mundo nos está dado como horizonte, no una vez accidentalmente, sino siempre y necesariamente como campo universal de toda praxis real y posible. Vivir es constantemente vivir-en-la-certeza-del-mundo. Vivir en vela es estar en vela para el mundo, es ser constante y actualmente «consciente» del mundo y de uno mismo en tanto que viviendo *en* el mundo, es vivencializar realmente, consumir realmente la certeza de ser del mundo (Husserl 1991 150).

Estas palabras de Edmund Husserl nos ayudan a entender la *correlación* de lo humano con el mundo. El orbe de sensaciones aparece en tanto hay una conciencia en la cual este orbe tiene *lugar*, es decir, las sensaciones sólo obtienen su *razón* de ser en la medida en que haya una conciencia en la cual estas mismas sensaciones puedan ser *percibidas*.

El concepto de "sensación" proviene de una familia de voces entre las que se encuentra el sustantivo del latín medieval "*sensatio*" o el clásico latino "*sensus*". Esta última palabra maneja significados como "sentido; sensibilidad; sensación; facultad de sentir; sentimiento; opinión; sentido de una cosa; etc." (VOX 2012 462). Además, está ligado al verbo "*sentio*", el cual significa "sentir; ser sensible a; darse cuenta de; comprender; pensar;

opinar; considerar; experimentar sensaciones; etc." (VOX 2012 463). Así, la sensación correspondería a todos aquellos elementos de la realidad que pueden ser capturados por los sentidos, además de la reflexión o el sentimiento que la captura de estos elementos provoque en quien la percibe.

Cualquier sensación proclive de ser experimentada por conciencia alguna, siempre es una sensación *a partir* del mundo de la vida, debido a que este mundo es el *sustento* de cualquier experiencia. Toda experiencia tiene su origen en el orbe de sensaciones, y todo *hacer* humano remitiría y tendría su cuna, en última instancia, en las sensaciones *originarias* del mundo de la vida. En esta proyección de las sensaciones humanas hacia el mundo se encontraría una razón de ser o un *sentido* de la manifestación del arte. Lo humano es un fenómeno tanto práctico como teórico, y esto significa que el fenómeno humano es uno que teoriza y practica en la medida de sus posibilidades limitadas por el orbe en el cual nace, vive, se desarrolla y muere. Así, entonces, es como se conforma esta noción de *homo artifex*, esta noción de un humano *artesano*, de un humano que *articula* cosas soplando espíritu en ellas, o sea, la noción de un fenómeno particular que *ejerce y desempeña* el arte. Como afirma Luis Juan Guerrero, el fundador de la estética fenomenológica en Argentina:

Dejamos así -provisoriamente- caracterizada a la esencia del hombre como un ente que haciendo cosas, haciendo mundo, se hace a sí mismo, en una orientación determinada y soberana a la vez. *Como una dirección de intereses*, en el sentido más literal del "*inter-esse*", del Ser entretejido. Como *una prospección hacia el Ser*, que se manifiesta, a la vez, como intención teórica y tendencia práctica. *Homo sapiens* y *homo faber* a la vez, porque en el fondo es *homo artifex* (Walton & Lutereau 2015 15).

Esto lo podemos comprobar en el diario vivir: por doquier que lancemos nuestra mirada nos percataremos de que ahí está la *huella* de lo humano, de que por allí se encuentra la presencia *intemporal* de su expresión y su sentimiento. Bajo nuestros pies, sobre nuestras cabezas y en cualquier lugar alrededor de nuestro cuerpo podemos acceder al fenómeno humano y a la proyección fuera de sí de sus *intenciones* como fenómeno arrojado al orbe de sensaciones. Lo humano artesano es aquel fenómeno que, a la vez, *sabe y fabrica*. De allí

que se llame artesanos a quienes *fabrican* sillas o mesas, pues *saben* hacerlas. Pero aquí la noción de artesano tendrá una mayor profundidad o extensión en su rango de significaciones o sentidos, debido a que se entenderá lo humano artesano como el fenómeno que, a la vez, *produce, ejerce y experimenta* el arte.

### ***Razón de ser de una estética fenomenológica***

Habiendo expuesto estos pareceres preliminares pienso que ya se vuelve posible, e incluso necesario, aventurar ciertas respuestas a algunas preguntas que podrían surgir como *inquietudes* en la conciencia de un lector atento. Estas preguntas estribarían, básicamente, en mencionar cuál sería la elemental *motivación* que impulsaría a un investigador de la realidad para servirse del método fenomenológico con el fin de abordar una cuestión como la experiencia del arte. Pienso que estas cuestiones podrían resumirse en tres preguntas, las cuales consistirían en las siguientes, a saber: por un lado ¿por qué valerse de la fenomenología como un instrumento para abordar la cuestión estética? Por otro ¿qué diagnóstico se ha hecho de otros análisis para decantar por el fenomenológico? Y, por último ¿qué ganaría el análisis de la experiencia estética mediante la fenomenología?

Estas tres interrogantes se encuentran estrechamente *ligadas*, de modo que se vuelve dificultoso el proceso de respuesta como si fuesen preguntas aisladas. Esto se debe a que el intento de respuesta a cada una *involucra*, de alguna manera, a *otra*. De este modo, se vuelve ardua la cuestión de no caer en repeticiones que se considerarían innecesarias. Por ello, intentaré dar una respuesta general a estas tres inquietudes.

En primer lugar, la fenomenología deviene una herramienta novedosa que propone una inusitada teoría del conocimiento, encontrándose en pleno desarrollo y sistematización. Su método consistiría en el *descriptivo*, y su fin sería dar cuenta de una *esencia*, no de un *hecho*. De esta manera, el método científico dominante (que estudiaría hechos y no esencias) aparecería como un sistema *ávido* de cierta *objetividad*, es decir, aparecería en el estudio de la realidad tanto humana como natural a la manera de un intento por *explicar* ciertas circunstancias del mundo circundante que serían propensos a la *repetición*, con el fin de establecer lo que llamarían *leyes de la naturaleza*. Esto sería *imposible* en el mundo del arte, debido al marcado carácter *subjetivo* que presenta una experiencia tal.

En segundo lugar, y en la misma línea, hay que tener en cuenta que la *conciencia*, para la fenomenología, es subjetiva, o sea, no podría darse un hecho tan curioso como dos o más conciencias *idénticas*. De este modo, ciencias como la *psicología* o la misma *estética* no entrarían de lleno en una experiencia como la del arte, sino que sólo *rozarían* su abundante caudal. Quizá esta sea la razón del porqué, a través de la historia de la humanidad, se han dado a informar una multitud de teorías que pretenden ser siempre la *última* y la *definitoria*. Por lo menos desde la mismísima antigua Grecia hasta los días en los cuales se desenvuelve nuestro mundo han germinado una multitud de hipótesis y de especulaciones que sólo se han mantenido como *válidas* hasta que emerge *otra* que la *supera*. Por ello la ciencia, tal cual como ha sido entendida, no alcanzaría a abordar del todo una experiencia como la del arte. Aquella, la ciencia, sólo daría cuenta de las *primeras capas* de una enorme cebolla. En este sentido, no es mi parecer (ni tampoco creo que sea el de la fenomenología misma) el hecho respecto del cual el método fenomenológico sea uno *superior* al científico, sino que, simplemente, es uno *distinto*. Así, es legítima, necesaria y válida una oportunidad a lo *nuevo*.

En tercer lugar, y por último, un examen fenomenológico tanto de la experiencia como de la producción y de la manifestación artística ganaría un *análisis* y una *exploración* mucho más *directa* respecto de lo que proponen otras disciplinas de estudio como la ciencia. Esto tiene su razón de ser en que la fenomenología consiste en una ciencia de esencias, y su campo de estudio es la experiencia *directa* de la conciencia sobre los fenómenos mundanos a los cuales es *proclive*. Para llevar a cabo este propósito se trata de *describir* esta experiencia tal cual *aparece* a la conciencia con el fin de obtener sendas conclusiones de esta descripción, obviando, de esta manera, cualquier *juicio* o *valoración* sobre la realidad vivida.

Por ello, un campo como la estética fenomenológica o la fenomenología del arte se vuelve una dimensión del conocimiento de la realidad totalmente *abordable*. El siglo XX, y estos veintiún años del nuevo siglo, ya han visto lo que ha podido lograr la fenomenología como método de estudio en áreas tan *diversas* como la teoría del conocimiento, la historiografía, los estudios de género, la ética, la antropología, las ciencias cognitivas, la pedagogía, la neurociencia o la religión. De este modo, el propósito de esta investigación a iniciar estriba en ir *superando* un tanto las capas de esta cebolla fenomenológica que oculta el *sentido originario* de la experiencia del arte.

## SEGUNDA PARTE: ESTÉTICA Y EXPERIENCIA DEL ARTE

\*

En este segundo momento de la investigación me encargué de introducir el objeto de estudio en cuestión, es decir, la experiencia del arte. Para ello, pienso, es necesario exponer ciertas nociones básicas que originarían esta experiencia y que son inseparables de la misma. Estas nociones corresponden, principalmente, al concepto de *forma* y de *armonía*; a la categoría valórica de lo *bello* y de lo *feo*; al *objeto* estético y su *percepción*; además de la *experiencia* del arte en sí misma.

Todas estas nociones han sido estudiadas a lo largo de la historia humana por distintas escuelas y pensadores. En este trabajo no reside el lugar para dar cuenta o explorar su pensamiento ni el de sus escuelas, ni menos para examinar en detalle cuales han sido sus posturas respecto de estas cuestiones. Sólo será necesario mencionar, muy someramente, en qué consiste esa tan extraña rama de la filosofía que se ha ocupado históricamente de ello, la *estética*, además de cuál ha sido su origen y su devenir.

El concepto de "estética" tiene su germen en el griego antiguo "αἰσθητική", y este, a su vez, en la voz "αἴσθησις", la cual significa "sensación; percepción; conocimiento; producir una percepción; ser percibido; hacerse perceptible, etc." (VOX 2016 17). De esta manera, y a muy grandes rasgos, la estética corresponde al estudio de aquello que puede ser percibido por los sentidos, es decir, todo el bagaje teórico relativo a aquellas percepciones.

Así, y en sus inicios, fue una rama de la filosofía que examinaba el conocimiento sensible de los fenómenos. El concepto de "estética" fue usado por vez primera en los trabajos del profesor y filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten durante el siglo XVIII. En aquellos tiempos, el conocimiento sensible se distinguía del conocimiento racional en que este último se consideraba un conocimiento "*claro*" y "*distinto*", a la usanza y defensa cartesiana, contrapuesto al primero, considerado mayormente "*oscuro*" y "*confuso*".

Aun así, como bien hace notar María Jesús Soto Bruna, "lo característico en Baumgarten es que para él el pensar algo no-claramente significa representar algo

expresivamente, esto es, no se trata de un no-conocimiento, sino de un conocimiento distinto al lógico-abstractivo" (Soto Bruna 1987 185).

En este sentido, la estética encuentra una suerte de sistematización como disciplina filosófica, teniendo como su principal área de estudio el mundo de la *belleza*, debido a su primer desarrollo en pensadores del llamado idealismo alemán. Luego, se ocupó específicamente de la *obra de arte* en sus diversas formas, entendiéndola como el objeto por excelencia en el cual la belleza se manifiesta. Junto a ello, se dedicó al estudio del concepto de lo *sublime*, encontrando una mayor regularización como disciplina filosófica, puesto que:

El adelanto de Baumgarten (...) es asegurar y mostrar que la intuición sensible tiene su propia ley interna, su propia lógica; o sea, que no es una forma más o menos imperfecta del pensamiento lógico, sino un modo de conocimiento propio (Soto Bruna 1987 185).

Por último, y gracias a esta normalización como disciplina independiente, su campo de trabajo se extendió más allá del estudio de lo bello o de lo sublime, indagando de manera *general* en la *experiencia* que un sujeto perceptor tiene del arte, independiente de si esta experiencia tenga su origen o no en los conceptos tradicionales de los cuales se ocupó, es decir, no importará si deba haber o no *presencia* de la belleza o de lo sublime, entendidas como categorías valóricas a la usanza tradicional, para que un sujeto perceptor *padezca*<sup>4</sup> esta experiencia. Explicado de otra manera: actualmente es posible encontrar belleza en obras o producciones en las cuales no era habitualmente posible encontrarlas. Basta que occidente dirija su mirada a oriente. Allí se encuentra una producción que dista mucho de los acostumbrados cánones occidentales de belleza. Sin embargo, en aquel lugar del mundo también se advierte una experiencia estética con sus producciones, y es menester dar cuenta de cómo aparece.

Así, en este trabajo me ocuparé de la experiencia del arte en *general*, es decir, englobando cualquier significación espacio-temporal, política, valórica o cultural, y tampoco se mantendrá como definitoria la presencia de la belleza, entendida tradicionalmente, sino que esta experiencia estética a describir cómo aparece será circunscrita al ámbito de las siete

---

<sup>4</sup> Más adelante se intentará esclarecer en qué consiste el "padecer" una experiencia estética.

prácticas humanas en las cuales se evidencia en mayor medida la presencia del arte como un fenómeno originario, las llamadas "*bellas artes*", a saber: la literatura, la música, la pintura, la arquitectura, la escultura, la danza y el cine.

### *La forma y la armonía*

El investigador y filósofo polaco Wladyslaw Tatarkiewicz es de la opinión de que el concepto latino de "forma" reemplazó a dos voces de origen griego: la voz "μορφή" y la voz "εἶδος". El primer concepto griego, por un lado, haría hincapié en la forma *visible* de un determinado objeto, mientras que, por otro lado, el segundo concepto remitiría de manera específica a una forma *conceptual* (Cfr. Tatarkiewicz 2001 253).

Debido a esta suerte de polisemia, el pensador polaco enumera unos cinco sentidos o significados del concepto de forma. Los expondré aquí, de manera muy breve:

#### *i) La forma como la disposición de las partes.*

Esta concepción de la forma se origina en la Antigua Grecia. Los griegos de aquel tiempo entendían la belleza como una *correcta* disposición de las partes en una totalidad. Para ello se valieron de distintos conceptos, por ejemplo, el de "συμμετρία" (usado más bien para referirse a una belleza visible), o el de "ἁρμονία" (utilizado mayormente para apuntar a la belleza auditiva), o la noción de "τάξις", entendida como el orden, o una correcta disposición de los elementos en un todo (Cfr. Tatarkiewicz 2001 255).

Esta opinión sobre la belleza tendría su origen en el movimiento filosófico-religioso de los pitagóricos. Para ellos, todas las cosas de la realidad tenían su razón de ser en el *número*, es decir, todo podía explicarse usando las matemáticas.

En esto también entra el arte. Todo tipo de arte se explicaba y se producía por medio del número. Así, el arte se concebía como *proporción y orden*, pues lo bello era la correcta disposición de las partes. Sin embargo, esta concepción de la forma decayó un tanto debido a la escuela neoplatónica:

La postura privilegiada de la forma como disposición no se cuestionó hasta Plotino, a finales de la antigüedad en el siglo III D.C. Aunque no discutió que la proporción de las partes es la base de la belleza, negó que la única base fuese la proporción (...). Si así fuera, entonces sólo las cosas complejas podrían ser bellas, y existen cosas que son simples y son, sin embargo, bellas: el sol, la luz, el oro. Por tanto, la belleza, concluyó Plotino, no se encuentra sólo en la proporción, sino también en el esplendor de las cosas (Tatarkiewicz 2001 256).

No obstante, la influencia del pensamiento pitagórico no decayó del todo, sino que sobrevino, incluso, hasta el Medioevo y la Modernidad. Por ejemplo, se estableció el adjetivo latino "*formosus*, -a, -um", derivado del concepto de "forma". "*Formosus*" significaba aquello que era bello, hermoso, bien formado, elegante, etc. (Cfr. VOX 2012 202).

De este adjetivo, devino la voz "*deformis*", aquello que era deforme, contrahecho, feo, repugnante, sin forma, sin consistencia, vergonzoso, grosero, vulgar, etc. (Cfr. VOX 2012 128). Incluso, estos conceptos son usados hoy en día con el mismo significado.

*ii) La forma como la apariencia de las cosas.*

Una segunda concepción de la forma corresponde al aspecto o a la *imagen* de la cosa. Esta opinión fue sostenida, sobre todo, por los sofistas, quienes hicieron una tajante distinción entre el sonido de las palabras y el contenido de las mismas (Cfr. Tatarkiewicz 2001 262). El acento está puesto aquí en lo que se da *directo* a los sentidos, es decir, no importa tanto el contenido de un vocablo como el sonido del mismo. De esta manera, distinguían un poema o una canción buena de una, por decirlo así, no tan buena, o derechamente mala.

Esta dicotomía recuerda la clásica controversia del Barroco, durante el Siglo de Oro español, entre lo que se entiende por *culteranismo* y *conceptismo*. La primera noción defendía la forma por sobre el contenido, mientras que la segunda era partidaria del contenido por sobre la forma. Es decir, en esta última noción lo que prima es lo que se dice, mientras que en la primera noción lo que interesa es cómo se dice lo que se dice.

Con todo, esta polémica no ha tocado a su fin. Es entendible, en todo caso. Rememora la vieja e insuperable disputa filosófica entre racionalismo y empirismo, es decir, si el conocimiento de la realidad tendría su origen en la razón o en la experiencia. No obstante, ya en nuestra época encontramos algunos pareceres que pretenden una suerte de armisticio entre los contendientes del arte que defienden la forma y los que defienden el contenido. En este sentido es que Tatarkiewicz cita unas acertadas palabras del teórico del arte y pintor ruso Wassily Kandinsky, opiniones que recuerdan al mismo Kant<sup>5</sup>:

Wassily Kandinsky ha escrito: «La forma sin contenido no constituye una mano, sino un guante vacío lleno de aire. Un artista ama la forma de un modo apasionado exactamente igual que ama sus instrumentos o el olor a trementina, porque todos son medios poderosos al servicio del contenido» [*Cahiers d'art*, I (1935), 4] (Tatarkiewicz 2001 266).

*iii) La forma como el contorno de un objeto.*

La tercera idea de forma corresponde al contorno o al *límite* de un objeto, o sea, dónde termina este y empieza otro. Esto es similar a la noción de figura, o de configuración. Así, es de notar que es esta concepción de forma la que se utiliza usualmente hoy en día.

Cuando nos referimos a la forma de una pelota, decimos que tiene una forma redonda, debido a su carácter esférico; o cuando hablamos de la forma de un dado, decimos que tiene forma cuadrada, debido a su carácter cúbico; o, por último, cuando mencionamos la forma de un cono, decimos que tiene una forma triangular, debido a su carácter piramidal.

Es por ello por lo que en la teoría estética del dibujo esta concepción de la forma tiene un papel primordial. Ya durante el Renacimiento, es decir, a partir del siglo XV, la noción de "*dibujo*" era el sinónimo lógico de "*contorno*" (Cfr. Tatarkiewicz 2001 267), y existió una primacía de este por sobre el color.

De cualquiera manera, y obviando el uso que la damos en la cotidianeidad al concepto de forma, es lícito preguntarse lo que Tatarkiewicz se pregunta:

---

<sup>5</sup> Cuando menciona, en su *Crítica de la Razón Pura*, que "pensamientos sin contenidos son vacíos; intuiciones sin conceptos son ciegas." (A51)

Cuando a veces los críticos escriben que una obra «carece de forma», podemos pensar: ¿es posible que una obra de arte o, en ese aspecto, cualquier objeto pueda existir sin forma? La respuesta correcta será que depende de lo que entendamos por «forma» (Tatarkiewicz 2001 268).

Es lícito, puesto que, si consideramos las tres nociones de "forma" expuestas hasta el momento, nos damos cuenta de que una obra de arte, o un objeto cualquiera, no puede *carecer* de forma, es decir, no puede no tener una cierta disposición de sus partes, ni *tampoco* faltarle una apariencia ni un contorno o una figura.

Sea como sea, aún falta exponer dos últimas nociones de forma, las cuales se originan directamente en la filosofía, digamos, en *general*, situación distinta respecto de las tres primeras, las cuales tienen su cuna en la *estética* como disciplina que estudia lo sensible.

*iv) La forma como la esencia conceptual.*

Este significado de forma se origina en el pensamiento de Aristóteles. El Estagirita se valió del concepto de "μορφή" para aludir a la forma como figura o configuración de un objeto real determinado. Sin embargo, también lo usó como sinónimo de sus singulares nociones de "εἶδος" o "ἐντελέχεια".

Ya en su "*Metafísica*" concibe la forma como la *esencia* del objeto, pues "del arte se generan todas aquellas cosas cuya forma está en el alma. Y llamo forma a la esencia de cada cosa, es decir, a su entidad primera" (VII, 7, 1032b1).

Empero, Aristóteles no integró esta noción de forma en su escaso tratamiento de la teoría del arte, sino que fueron los escolásticos quienes lo inscribieron en el ámbito de la estética. Como menciona Tatarkiewicz respecto del tratamiento escolástico de la "esencia" como forma conceptual de los objetos:

Hicieron esto en conexión con el concepto que se derivaba de Pseudo-Dionisio, según el cual la belleza consiste tanto en la proporción como en el esplendor (*claritas, splendor*) de los objetos. «*Splendor*» llegó a identificarse

con la forma aristotélica, resultando un peculiar concepto de belleza: la belleza de un objeto depende de su esencia metafísica como revelaba su apariencia (Tatarkiewicz 2001 268).

En este sentido es que se comprendió la "forma" como la belleza de todo objeto real. Aristóteles identificaba esta concepción particular de la forma "con la acción, la energía, el propósito, con el elemento activo de la existencia" (Cfr. Tatarkiewicz 2001 268).

v) *La forma como la contribución de la mente.*

Este último concepto de forma tiene su origen en la filosofía de Immanuel Kant. El científico y filósofo prusiano entendía la forma como un *dominio* de la mente humana, y este dominio nos fuerza a experimentar los objetos de una manera, es decir, de una "forma" particular. A esto se le llama un *a priori*, o sea, algo que no depende de la experiencia, algo que es innato al sujeto, su manera de enfrentar la realidad, su modo de conocer.

Estas formas a priori del conocimiento son, para Kant, el *espacio* y el *tiempo*. Según él, no podemos concebir objetos sin un espacio y un tiempo determinados. Este modo de conocer los objetos de la realidad se debe a que es el sujeto que conoce quien *aplica* este modo suyo propio de conocer a los objetos.

Sin embargo, en su "*Crítica de la facultad de juzgar*", su particular tratado respecto del juicio sobre lo bello y lo sublime, el pensador prusiano manifestará un parecer distinto en relación con la percepción de lo bello:

Por principio del gusto habría de entenderse un principio bajo cuya condición se subsumiera el concepto de un objeto y, entonces, se llegara a establecer a través de una inferencia que ese objeto es bello. Esto, sin embargo es absolutamente imposible. Pues yo debo sentir inmediatamente placer ante la representación de aquél, placer que no me puede ser inculcado a través de argumentos (§ 34, B 143).

De estas palabras se infiere que Kant no considera ninguna forma a priori para la posibilidad de una experiencia estética. No existe un *principio* del gusto, no hay una *forma* para lo bello. Lo bello será sólo creado por el *genio*, pues "según él, la belleza no se determinaba mediante unas formas constantes de la mente, sino sólo por las capacidades del talento artístico" (Tatarkiewicz 2001 271).

\*

Expuestas estas distintas concepciones históricas sobre la noción de *forma*, considero pertinente tomar una postura frente a ellas. A mi parecer, las tres primeras nociones de forma, es decir, la *disposición* de las partes de un objeto, como su *apariencia* y su *contorno*, son los elementos que *predisponerían* a una conciencia a una experiencia como la del arte. Esto se debe a que la presente investigación sólo considera el enfoque *fenomenológico* para dar cuenta de la experiencia estética. En este sentido, los criterios aristotélicos y kantianos no tendrán un gran espacio en este trabajo, debido, principalmente, a que sus concepciones de forma no se acercan de manera *suficiente* al enfoque dominante en esta investigación. Sin perjuicio de ello, de igual manera serán expuestas sus teorías respecto de la experiencia del arte (un poco más adelante), pero de forma muy somera, sólo con el fin de *presentar* sus opiniones respecto de ello, las cuales no dejan de tener importancia para el estudio de una experiencia como la del arte.

De esta manera, en la presente investigación sólo se tomarán en cuenta las primeras tres concepciones históricas de la noción de forma, debido a que se acercan muchísimo más al enfoque fenomenológico que demanda la *descripción* de cómo aparece la experiencia. Además, será también una hipótesis a probar el hecho de que estas tres nociones de forma son las que participarían en la composición y el brote de la *armonía*, en la cual se encontraría el germen de la experiencia del arte.

Con el fin de ilustrar un poco estas conjeturas me referiré, de manera más bien significativa en lo económico, a estas curiosas palabras del profesor y filósofo francés Mikel Dufrenne, quien abordó estas cuestiones relativas a la experiencia estética desde un punto de vista fenomenológico:

Pero si se considera el objeto percibido, la unidad de lo sensible como materia y de la forma es realmente indescomponible. La forma es forma, no sólo cuando une lo sensible, sino también cuando le da su esplendor; es una virtud de lo sensible: la forma de la música es la armonización de los sonidos, con los elementos rítmicos que ello comporta; la forma de un cuadro no es solamente el dibujo, sino el juego de colores que subrayan y con frecuencia constituyen el dibujo. (Dufrenne 1982 Vol. I 132)

La *armonía* que una conciencia percibe en un objeto estético, mediante la disposición de sus partes, de su apariencia y de su contorno, consistiría en una unión *indisoluble y estable* a través de la cual *emerge* una experiencia como la del arte. Cuando una conciencia determinada oye algunos sonidos organizados de una manera tal, y estos sonidos se muestran a esta misma conciencia dotados de un cierto contorno musical, guiados, a su vez, por una estructura que les da una forma sensible, para que, a través de esta forma, puedan ser experimentados como un objeto estético, es cuando esta conciencia advierte la conjunción de estos sonidos como una obra de arte armónica. De la misma manera: en el momento en que una conciencia observa la disposición de las tonalidades de un color en un lienzo, y estos colores aparecen a esta conciencia derramados en una cierta silueta o contorno, quien da forma sensible a este arreglo gráfico, con el fin de que pueda ser percibido por esta misma conciencia, es cuando puede asomar una experiencia estética a raíz de aquella percepción.

### ***Lo bello y lo feo***

En consecuencia, los conceptos de "forma" y de "armonía" mantendrían un peculiar *vínculo* con la noción de lo "bello". Esto se debe a que, de manera tradicional, se entiende que es bello aquello que tiene una *forma* armónica y, como se ha estimado a lo largo de la historia, la *contemplación* de lo bello devendría en una experiencia estética. Así, las llamadas "bellas artes"<sup>6</sup> se distinguirían de otras artes, o de otras prácticas, en la medida en que estaría presente, en sus distintas producciones, una manera *armónica* de disponer sus elementos.

---

<sup>6</sup> A saber: la literatura, la música, la pintura, la arquitectura, la escultura, la danza y el cine. Empero, existen otras prácticas humanas en las cuales alguien encontraría la presencia de una bella armonía, pero que no consideraría "bellas artes". Por ejemplo, prácticas como la artesanía, la carpintería o la jardinería (ligadas, de

Durante la época contemporánea esto ha entrado en discusión. Sin embargo, tuvo su razón de ser durante, más o menos, dos mil años. Como se ha mencionado un poco más arriba, el concepto de "forma" como la disposición de las partes tuvo su origen en la Antigua Grecia. El movimiento filosófico-religioso de los pitagóricos entendió la belleza como aquella armónica disposición de los elementos de un objeto. Esta teoría "se basaba en la observación de la armonía de los sonidos: las cuerdas producen sonidos armónicos si sus longitudes mantienen la relación de los números simples" (Tatarkiewicz 2001 157).

El investigador polaco llama a esto "*la Gran Teoría*". Estas conjeturas originarias de Pitágoras y sus adeptos fueron recogidas tanto por el pensamiento platónico como por el pensamiento aristotélico y, de este modo, viajaron por todo Occidente:

Platón aceptó este concepto, y afirmó que la «conservación de la medida y la proporción es siempre algo bello», y que «la fealdad es la carencia de medida». Aristóteles aceptó también esta misma idea, afirmando que «la belleza consiste en una magnitud y disposición ordenadas», y que las principales formas de la belleza son «el orden, la proporción y la precisión» (Tatarkiewicz 2001 158).

Podemos persuadirnos de ello si consideramos que la noción de lo "bello" tendría su origen en el adjetivo latino "*bellus, -a, -um*", el cual significa "gracioso; agradable; etc." (VOX 2012 55). "Bellus" corresponde al diminutivo de "*bonus, -a, -um*", otro adjetivo que maneja acepciones tales como "bueno; excelente; precioso; feliz; grande; numeroso; noble; aristocrático; útil; conveniente; hábil; propicio; favorable; etc." (VOX 2012 58). De esta manera, se evidencia una ligazón entre lo que se considera "bello" con lo que se considera "bueno". Lo bello o el arte bello, correspondería, entonces, a aquello que es bueno o conveniente a los sentidos.

Por otro lado, la noción de lo "feo" se originaría en otro adjetivo latino, a saber: "*foedus, -a, -um*", el cual significa "feo; repugnante; horrible; sucio; funesto; vergonzoso; ignominioso; indigno; criminal" (VOX 2012 201). Este adjetivo, a su vez, procedería del

---

alguna manera, a la arquitectura y a la escultura). Sin perjuicio de lo anterior, en esta investigación sólo tendré en cuenta las primeras siete, en las cuales la experiencia estética se genera de una manera más evidente.

verbo "*foedo*", quien denota significados como "afear; poner feo; desfigurar; mutilar; manchar; ensuciar; oscurecer; mancillar; profanar; envilecer; degradar; etc." (VOX 2012 201). De estos últimos significados destaco el verbo "desfigurar", puesto que lo "feo", por lo menos en las materias respecto de las distintas manifestaciones del arte que he intentado tratar, pertenecería a aquel dominio en el cual la figura, o la forma, estaría *ausente*.

No obstante, esta teoría comenzaría a perder un tanto su influencia en el pensamiento humano debido al florecimiento del Romanticismo, durante el siglo XVIII. Este movimiento defendía ideas sobre el arte totalmente contrarias a la llamada Gran Teoría. Sostenía el imperio del *sentimiento* por sobre la regencia del *pensamiento*, sobre la cual tenía su base la belleza como la correcta disposición de las partes. Valoraba muchísimo más la *inventiva* y la *personalidad*, es decir, tenía en mejor estima una obra *inexacta* o *desacertada* (desde el punto de vista pitagórico) debido a que esta pretendía dar a conocer la sensibilidad interior de lo humano, sin que un conjunto de *reglas* de la belleza pudieran atar la *expresión* de una pasión sincera, la cual no fuese posible transmitir mediante los *métodos* usuales de la razón:

La belleza (...) no consistía en ningún tipo especial de proporción o disposición de sus partes -como demostraba la experiencia cotidiana. Los románticos llegaron incluso más lejos, afirmando que la belleza consiste realmente en la ausencia de regularidad, en la vitalidad, lo pintoresco y la plenitud, así como en la expresión de las emociones, que tienen poco que ver con la proporción (Tatarkiewicz 2001 170).

Independiente de la opinión o el parecer personal que alguien tenga sobre la filosofía y el sentir romántico, es lícito aventurar la idea conforme a la cual este movimiento introdujo una suerte de *espontaneidad* y *autodeterminación* en el desarrollo y la experimentación del fenómeno estético. Sin embargo, el apreciar romántico sería reemplazado como paradigma y finalidad del arte debido al auge del materialismo a finales del siglo XIX. Su espíritu, es decir, la *originalidad* o la *innovación*, no sería retomado (no obstante, con claras diferencias) hasta la llegada de las llamadas "*vanguardias*", durante el siglo XX.

De este modo, y respecto de lo mencionado, se comprenderá que la noción de lo "bello", entendida tradicionalmente como la armonía en la disposición de los elementos que

modelan una forma, no sería la *única* categoría mediante la cual una conciencia *podría* o no padecer una experiencia como la del arte. Esto, pues ya en el pensamiento del filósofo alemán Karl Rosenkranz se encuentran algunas posturas similares:

No es difícil comprender que lo feo, en cuanto concepto relativo, sólo puede ser comprendido en relación a otro concepto. Este otro concepto es el de lo bello, pues lo feo es sólo en cuanto que lo bello, que constituye su positiva condición previa, también es. Si lo bello no fuera, lo feo no sería absolutamente nada, pues sólo existe en cuanto negación de aquél. Lo bello es la idea divina y originaria, y lo feo, su negación, tiene en cuanto tal una entidad secundaria. Se produce a partir de lo bello. No como si lo bello, en cuanto bello, pudiera ser feo al mismo tiempo, sino en la medida en que las mismas determinaciones que constituyen la necesidad de lo bello se transforman en su contrario (Rosenkranz 1992 24).

Para Rosenkranz, lo feo es lo "*bello negativo*". Su filosofía, de corte hegeleano, formula una sugestiva y particular teoría respecto de una posible ontología de lo feo y cuál sería su lugar dentro de la estética y la filosofía. El pensador alemán afirma que lo feo es la *otra cara* de bello, y viceversa. Si lo bello denota aquello que está formado de manera armónica, lo feo denotará aquello que, por decirlo así, está *deformado inarmónicamente*. Recuérdese la etimología de una noción como lo feo, en la cual está presente el concepto de "*desfiguración*", o sea, el proceso mediante el cual se *pierde* la figura o la forma de un objeto. En fin, ambas categorías valóricas, tanto lo bello como lo feo, no podrían existir la una sin la otra. En este sentido, tanto lo feo como lo bello serían *proclives* de originar una experiencia como la que nace mediante la percepción del arte.

Por último, es menester volver a recalcar el profundo *debilitamiento* que ha sufrido un concepto como el de la belleza. Las palabras sucesivas corresponden al prolífico escritor británico William Somerset Maugham. En ellas se puede leer la *pesadez* en la que ha caído la noción de belleza como lo esencial en una obra de arte:

Yo no sé si a los demás les pasa lo que a mí, pero yo sé que no puedo contemplar la belleza durante mucho tiempo (...). Cuando la belleza me ha encantado con la magia de su sensación, mi mente desvaría rápidamente; escucho con incredulidad a las personas que me dicen que pueden observar extasiados durante horas un paisaje o un cuadro. La belleza es un éxtasis; es algo tan simple como el hambre. No hay nada que decir realmente sobre ella. Es como el perfume de una rosa: se huele y eso es todo (...). La belleza es perfecta, y la perfección (como la naturaleza) nos atrae, pero no por mucho tiempo (...). La belleza es una aliada ciega. Es como la cima de una montaña que una vez alcanzada no conduce a ningún sitio (Tatarkiewicz 2001 176-177).

### *El objeto y la percepción estética*

He decidido exponer un somero esquema tanto del objeto estético como de la percepción estética de una sola vez, debido a que, como se mostrará en lo sucesivo, estas dos nociones están estrechamente ligadas la una a la otra. Esto tiene su razón de ser en que el objeto estético *sólo se da* en la percepción estética. Es decir, la obra de arte deviene objeto estético en la medida en que es percibida *estéticamente*.

En este sentido, si hablo de "objeto", es inevitable hablar de un "sujeto" que "percibe" este objeto. Así, creo que es necesario intentar un desglose del origen de estos conceptos, con el fin de entender a qué me refiero cuando hablo de "sujeto", de "objeto" y de "percepción".

La noción de "sujeto" proviene del concepto latino "*sub-iectum*". Esta última palabra se constituye mediante el prefijo "*sub-*" que significa "bajo, debajo, etc." (VOX 2012 481) y el verbo "*iacio*" que equivale a "echar, arrojar, lanzar, etc." (VOX 2012 227). En este sentido, el concepto de "sujeto" corresponde a aquello que está arrojado debajo de algo, funcionando como su base, fundamento o cimiento.

Por otro lado, el concepto de "objeto" se origina en la voz latina "*ob-iectum*", conformada por el prefijo "*ob-*" que denota aquello que está "ante, delante, etc." (VOX 2012 331) y el ya aludido verbo "*iacio*". De esta manera, el "objeto" es aquello que se arroja en frente, con el fin de alcanzarlo.

Por último, el origen de la noción de "percepción" reside en el latín "*perceptio*", concepto que se articula desde el prefijo "*per-*", el verbo "*capio*" y el sufijo "*-tio*". El prefijo "*per-*" significa "a través, por medio de, por completo, etc." (VOX 2012 358). El verbo "*capio*" maneja distintas acepciones como "coger, tomar, apoderarse de, llevar consigo, capturar, hacer prisionero, cautivar, conquistar, apoderarse de un sentimiento, etc." (VOX 2012 65). Y el sufijo "*-tio*" indica la cualidad de una acción o un efecto. Así, el concepto de "percepción" correspondería a la acción, o el efecto, de capturar, apoderarse de o llevar consigo las cosas por completo.

Habiendo enunciado este breve análisis, es menester volver a lo mencionado un poco antes. Dufrenne advierte lo siguiente:

Sólo cuando el espectador decide entregarse a la obra mediante una percepción, que se limita a ser sólo percepción, entonces la obra se le aparece como objeto estético, ya que el objeto estético no es otra cosa que la obra de arte percibida, y precisamente de un objeto que no exige más que ser percibido (Dufrenne 1982 Vol. I 56).

Es decir, una conciencia puede estar presente en un teatro, siendo espectadora de una representación dramática o de una sinfonía. El objeto del que esta conciencia es espectadora (o sea, lo que tiene frente a sí con el fin de aprehenderlo), *sólo* será un objeto mientras la conciencia lo perciba *sólo* como un fenómeno de la producción humana presente a la misma conciencia, como *cualquier* otro fenómeno cultural del mundo. En cambio, el objeto se convertirá en un objeto estético en la medida en que esta conciencia, al aprehender el objeto, *padezca* una experiencia estética producto de esta *distinta* aprehensión.

Así mismo, puedo estar frente a un objeto cualquiera y aprehenderlo *sólo* como un objeto cualquiera, en el cual la experiencia estética está ausente. Puedo posicionarme frente a un cuadro barroco y *sólo* ver en él unas formas distorsionadas y un violento juego de luces. Pero si aprehendo este cuadro mediante una experiencia estética, será la misma experiencia estética la que moverá en mí una *sensación* y aprehenderé estas formas distorsionadas y este violento juego de luces como la *presentación* de algo más profundo e inaprensible que no

puede expresarse o recibirse de otra manera que mediante el proceso consistente en la transformación de un objeto *cualquiera* en un objeto *estético*.

De allí que Dufrenne afirme que "el objeto estético es pues lo sensible que aparece en su esplendor. Pero ya en esto se diferencia del objeto ordinario, que tiene colores, pero que no es color, que produce ruido, pero no es sonido" (Dufrenne 1982 Vol. I 127).

De esta manera, un *ontología* del objeto estético consistiría en delimitar su ser respecto del ser de otros objetos, delimitarlo respecto de su materia, de su sentido o de su forma de expresarlo. Sin embargo, estas cuestiones escapan a la presente investigación, la cual sólo tiene por propósito mostrar cómo *aparece* la experiencia del arte a una conciencia. No obstante, se aventurará algo respecto de ello en la cuarta parte de esta investigación.

De cualquier modo, este tipo de objeto bañado, digámoslo así, por una experiencia estética, se mostraría de un modo *distinto* respecto de los objetos que le rodean. En el orbe de sensaciones que la conciencia construye a su alrededor, el objeto percibido de manera estética tiene una suerte de *primacía*. Al asistir a la proyección de una gran película, o al entrar de lleno en el argumento de una ilustre novela, la percepción sólo se *enfoca* en esta experiencia, *difuminando* en cierta manera, los objetos a su alrededor. Pone a estos objetos en *pausa*, por decirlo de alguna forma. No desaparecen, sin embargo, pero tampoco son percibidos como es percibido el objeto estético, debido a que este "aparece a primera vista como la figura privilegiada sobre un fondo de objetos usuales a los cuales está unido, pero de los que se separa" (Dufrenne 1982 Vol. I 193). Este objeto configura su *propio mundo*, y cuando la conciencia *padece* una experiencia estética, es cuando *habita* este mundo.

Sin perjuicio de lo afirmado, es menester aclarar algo respecto del concepto de "padecer" que puede hacer surgir equívocos. El verbo "padecer" proviene del latín "*patior*", el cual significa "sufrir; ser víctima de; soportar; resignarse a; tolerar; consentir; conservarse en un estado determinado; etc." (VOX 2012 354). Esta noción tiene un equivalente en el griego "*πάθος*" o "*πάθημα*", concepto que maneja acepciones como "todo lo que uno experimenta o siente; prueba; experiencia; suceso; coyuntura; castigo; sufrimiento; estado del alma; disposición moral; fenómeno; afecto; pasión; etc." (VOX 2016 443). De modo que, por lo menos en esta investigación, la expresión "*padecer* una experiencia estética" se entenderá como "*experimentar* el fenómeno estético".

## *La experiencia del arte*

La experimentación del fenómeno estético por parte de una conciencia es considerado como el mayor *problema* de la filosofía del arte o estética (Cfr. Tatarkiewicz 2001 347). Nuevamente aludiré a Pitágoras, específicamente a lo que menciona el investigador polaco sobre él, a través de la voz de su traductor, el eminente historiador y doxógrafo griego Diógenes Laercio. Estos pensamientos refieren a quien padece esta experiencia. El filósofo y matemático de la isla de Samos habría dicho que "la vida es como una competición atlética; algunos son luchadores, otros vendedores ambulantes, pero los mejores aparecen como espectadores" (Cfr. Tatarkiewicz 2001 348).

Según Tatarkiewicz, Pitágoras alude como "*espectador*" a quien experimentaría el fenómeno estético, pues sería este espectador quien *padecería* una impresión sensorial producto de su *contemplación* de las competiciones olímpicas, en las cuales la *proporción* y el *número*, como abstracciones fundamentales de la *belleza*, se mostrarían a quien percibiera.

En cierta manera, lo que entenderían los griegos antiguos como experiencia estética vendría a ser simplemente la percepción *sensible* de la belleza como la idea de lo *perfecto*. El motivo de esta afirmación, es que también Aristóteles es de un parecer similar, y es sabido que este fue influenciado por ciertas concepciones de los pitagóricos. Tatarkiewicz resume muy bien algunos postulados aristotélicos<sup>7</sup> sobre la actitud del *espectador*, pensamientos presentes en la *Ética a Eudemo* (1230 B31):

Así, dice el Estagirita, a) se trata de la experiencia de un placer intenso que se deriva de observar o escuchar, un placer tan intenso que puede resultarle al hombre difícil apartarse de él; b) esta experiencia produce la suspensión de la voluntad hasta tal punto que se encuentra, por decirlo así, «encantado por las sirenas, como desprovisto de su voluntad»; c) la experiencia tiene varios grados de intensidad, resultando a veces «excesiva»; sin embargo, en comparación con otros placeres que, cuando son excesivos, resultan repugnantes, nadie encuentra repugnante un exceso en este tipo de

---

<sup>7</sup> Ya de antemano lamento la extensión desproporcionada de la cita. Sin embargo, un excelente resumen de la teoría aristotélica presentada por el investigador polaco es algo mucho más nutritivo, para el propósito de este trabajo, que exponer la misma en su totalidad.

experiencia; d) la experiencia es característica del hombre y sólo de él; otras criaturas tienen sus placeres, pero éstos se derivan más bien del gusto y del olfato que de la vista y la armonía percibida; e) la experiencia se origina en los sentidos, sin embargo no depende de su agudeza: los sentidos de los animales son más agudos que los de los hombres, sin embargo los animales no tienen este tipo de experiencia. f) este tipo de placer se origina en las mismas sensaciones (y no en las asociaciones, tal y como hoy día se las denomina): de lo que se trata es que las sensaciones puedan disfrutarse bien sea por sí mismas, o por las cosas con las que se las asocia, o con las que evocan o anticipan (Tatarkiewicz 2001 351-352).

De las palabras del Estagirita se desprenden algunas cuestiones que estarían presentes en *cada* experiencia estética, a saber: el placer, la suspensión de la voluntad, los grados de intensidad, la exclusividad humana y su origen en los sentidos. Sin embargo, aún falta mucho para determinar con propiedad qué es lo que *aparece* cuando aparece la experiencia del arte.

En otro sentido, es muy curioso lo que menciona Plotino y Boecio respecto de este mismo fenómeno. Estos dos pensadores apuntarían a lo que me refería en la primera parte de este trabajo respecto de una *identificación* de sí con lo que aparece frente a sí. Por un lado, "Plotino afirmó que sólo quien posee una belleza inherente podría percibir la belleza del mundo. Declaró lo siguiente: «Ningún alma ve la belleza a menos que ella misma sea bella» (Tatarkiewicz 2001 352)". Por otro lado, Boecio "afirmó, como los neoplatónicos, que para percibir la belleza el hombre debe poseer la belleza en sí mismo. «Nos deleitamos con la estructura apropiada de los sonidos», escribió, «porque estamos hechos de un modo parecido»" (Tatarkiewicz 2001 353).

De esta manera, tanto el filósofo griego como el latino sugerirían que la experiencia estética aparece a la conciencia como una *extensión* del mismo fenómeno que la produce. La experiencia del arte se *integraría* con lo humano a la manera de un fenómeno *originario*.

En otro sentido, según Immanuel Kant, la experiencia del arte no correspondería a un modo de *conocimiento*, pero sí a algo más que solamente una *experimentación* de placer. Tatarkiewicz nos resume su compleja teoría<sup>8</sup>:

---

<sup>8</sup> Nuevamente me excuso por la extensión de la cita. Apelo a la misma mención de la nota anterior.

Así, a) una experiencia estética es *desinteresada*, en el sentido de que ocurre independientemente de la existencia real de su objeto, ya que no es el objeto en sí lo que agrada, sino la imagen (en esto es en lo que la actitud estética difiere de la moral); b) la experiencia estética *no es conceptual* (esto diferencia la actitud estética de la cognoscitiva); c) hace referencia únicamente a la *forma del objeto* (esto distingue el placer estético del placer sensual normal); d) es un placer que no está basado sólo en la sensación, sino también en la imaginación y en el juicio -se trata de un *placer de toda la mente*. Hablando de un modo más general, según Kant, el placer estético era el placer que resultaba de la correspondencia que existe entre la configuración del objeto y la mente humana; cuando un objeto posee esta configuración adecuada no dejará de gustar, la experiencia estética es un imperativo aunque sólo sea subjetivo; e) no existe una regla universal que determine qué objetos nos gustarán. *Cada* objeto debe valorarse y comprobarse *por separado*. Esa es la razón por la cual los juicios que hacen referencia al placer estético pueden ser sólo individuales (Tatarkiewicz 2001 360).

La teoría kantiana es bastante complicada y, en cierto modo, paradójica. Sin embargo, es posible mencionar que lo *medular* en ella consiste en el carácter desinteresado de la experiencia del arte; en la ausencia de conceptos; la referencia sólo a la configuración del objeto estético; la participación de las sensaciones y tanto de la imaginación como del juicio; el vínculo entre el objeto estético y la mente humana; por último, la ausencia de una regla universal, es decir, de un *a priori*, que establezca mediante cuáles objetos es posible padecer el fenómeno estético.

No obstante, fue un discípulo del pensador de Königsberg quien formuló una teoría muchísimo más simple, la cual, a su vez, encontró otros adeptos. El filósofo y profesor alemán Arthur Schopenhauer afirmó que la experiencia del arte sólo es *contemplación*. En cierta medida, esta teoría tendría ecos en la antigua postura pitagórica. Sin embargo, la posición de Schopenhauer contiene muchísima más *metafísica*, puesto que "se olvida de su propia personalidad, doblegando su voluntad; el sujeto se convierte en una reflexión del

objeto, desapareciendo en su conciencia la división en espectador y lo observado; toda su conciencia se llena de una representación pictórica del mundo." (Tatarkiewicz 2001 361).

Durante los últimos cien años se han enarbolado diversas teorías respecto de cuál sea la *razón* de ser, el *fundamento* o el *origen* de la experiencia estética. Aquí expondré, de manera brevísima, algunas de ellas que me parecen *atractivas* o *relevantes* para la investigación presente. Tatarkiewicz las llama del siguiente modo: por un lado, "la teoría de la empatía"; por otro, "la teoría de la distancia psíquica"; y, por último, "la teoría de Roman Ingarden".

*i) La teoría de la empatía.*

Esta teoría procede de la Alemania del siglo XVIII, es decir, en pleno auge del Romanticismo. Herder y Novalis corresponderían a los autores a quienes se debe el surgimiento de estas ideas. El concepto original que se traduce al español como "*empatía*" consiste en el mucho más rico concepto alemán de "*Einfühlung*", formulado por el psicólogo y filósofo alemán Theodor Lipps. Básicamente, esta teoría apela a que el sujeto perceptor se *transfiere* a sí mismo o se *proyecta* en el objeto percibido, *donándole* al objeto atributos que no posee por sí mismo, debido a que sólo se encuentran en el sujeto. Según Lipps, el placer tendría su origen, mediante esta transferencia, en el *descubrirse* a sí mismo en algo distinto de sí mismo (Cfr. Tatarkiewicz 2001 366).

*ii) La teoría de la distancia psíquica.*

Según esta teoría, el sujeto perceptor perdería la conciencia de sí mismo y de su alrededor circundante, pues esta conciencia no podría dividirse entre el pensar lo que contempla y el pensar en sí mismo. La mirada demandaría dirigirse sólo al objeto percibido, olvidándose de sí misma. Así, se requeriría esta suerte de distancia psíquica. Como ejemplifica el pensador polaco:

Una tormenta marina es un magnífico espectáculo, pero no para quien piense el peligro que implica. Si una persona que se encuentra en la playa retrocede

ante la ola que se aproxima para evitar mojarse los pies, demuestra una pérdida de la actitud estética (Tatarkiewicz 2001 369).

*iii) La teoría de Roman Ingarden.*

Esta última teoría se divide en tres etapas. En un *primer* momento habría una cierta excitación, un cierto despertar o entusiasmo, producto de una emoción inicial enfrentada con un objeto que la agita. En un *segundo* momento, toda la conciencia se dirigiría hacia este objeto que produjo la excitación o el despertar primero. Aquí el curso, digamos, "normal" de la conciencia es detenido por este segundo momento, y el interés que aflora en esta misma conciencia se centra en el objeto estético percibido. Por último, en un *tercer* momento se inicia una especie de aprehensión de las cualidades del objeto. Si este tercer momento continúa, la conciencia confrontaría al objeto estético que ha creado, comunicándose con él, respondiéndole, padeciendo una experiencia estética (Cfr. Tatarkiewicz 2001 375).

\*

Expuestas estas últimas tres teorías, además de todo lo hablado referente a la experiencia del arte, es lícito mencionar algunas cuestiones. De algún modo, la teoría del filósofo y teórico literario polaco Roman Ingarden incluye tanto la teoría de la empatía como la teoría de la distancia psíquica.

Esto se debe a que en la teoría de Ingarden estaría presente la concepción de un *traspaso* de contenido desde el sujeto perceptor hacia el objeto percibido, además de una cierta *distancia* que se mantiene entre estos dos dominios. Por un lado, la *transferencia* de información se evidenciaría en el segundo momento de la teoría de Ingarden, en el cual la conciencia perceptora trasciende o se dirige hacia el objeto que percibe, constituyéndolo de alguna manera, donándole sentido. Por otro lado, una *distancia* que mantendría la conciencia perceptora con el objeto percibido tendría lugar en el tercer momento de la teoría ingardeana, pues, la conciencia, luego de trascender hacia el objeto, marcaría un límite con él, no siendo absorbida por él, sino originando un diálogo con el mismo, momento en el cual ambos, sujeto y objeto, mantendrían constante comunicación mientras perdure la experiencia estética.

## TERCERA PARTE: FENOMENOLOGÍA Y MUNDO DE LA VIDA

\*

El tercer momento de esta investigación consistirá en exponer algunos aspectos referentes a la herramienta que utilizaré para abordar la experiencia del arte, es decir, la fenomenología. Las cuestiones que serán abordadas corresponderán, primordialmente, a la llamada *epojé fenomenológica*; a la *conciencia* y a los *fenómenos*; a la esfera de la *sensación*; además del *mundo de la vida* como sustento de toda experiencia.

Respecto de la estética, la fenomenología es una disciplina muchísimo más reciente. Su sistematización nace a raíz de los trabajos del profesor, pensador y matemático moravo Edmund Husserl a principios del siglo XX. Lo que propone, a grandes rasgos, es ir a las *cosas mismas*, es decir, no pretender una *explicación* de estas cosas o fenómenos de mundo (como lo haría el método científico), sino *describirlos* tal cual *aparecen* a la conciencia. Consiste en el estudio y en la exposición de la *experiencia* de mundo que tiene una conciencia, omitiendo cualquier juicio previo o cualquier suposición sobre esta experiencia.

Como menciona el filósofo germano-rumano Walter Biemel en un sucinto artículo suyo sobre el desarrollo de la fenomenología husserleana: "es, en fin, el método que consiste en iluminar la esencia de una cosa remontándose al origen de su significación en la conciencia y a la descripción de este origen" (Biemel 1968 41). En efecto, también se encuentra esta inquietud en las mismas palabras de su fundador, las cuales se leen en la "Introducción" del primer tomo de las *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*:

Es necesaria una nueva *forma de actitud completamente distinta* de las actitudes de la experiencia y el pensamiento naturales. Moverse libremente en ella, sin recaer para nada en las viejas actitudes, aprender a ver, distinguir y describir lo que está delante de los ojos, requiere, encima, estudios específicos y trabajosos (Husserl 1949 9).

O, por último, como afirma el filósofo francés de origen argelino, Jacques Derrida, en un breve artículo introductorio al pensamiento del filósofo moravo:

Volver a las cosas mismas es respetar el sentido de todo lo que puede aparecer a la conciencia en general, de todo lo que se da y tal como se da "en persona" (*leibhaftig*), como lo que es, en su desnudez originaria, despojada de todo revestimiento conceptual acontecido, antes de ser recubierto por una interpretación especulativa (Derrida 2018 168).

Así, la fenomenología deviene una herramienta novedosa en la tradición filosófica al proponer una inusual teoría del conocimiento, la cual, como disciplina filosófica, se encuentra en pleno desarrollo. De esta manera, es posible afirmar que lo que se propuso Edmund Husserl consistió en el intento por diseñar una *ciencia filosófica rigurosa* que pueda dar cuenta de la experiencia que una conciencia tiene respecto de los fenómenos de mundo tal cual se muestran a la misma.

Esto se debe a que, durante la época en la cual surge la fenomenología, se tenía al método científico en una, digamos, "sobrestima", debido a que la comunidad científica le otorgaba la categoría de poder explicar la realidad. Sin embargo, Husserl era de distinto parecer, pues pensaba que el *cientificismo* (es decir, la convicción de que cualquier aspecto de esta realidad puede ser explicado a partir del método científico) consistía en una creencia ingenua, o sea, la ciencia no consistiría en la *única* fuente desde la cual lo humano podría extraer las respuestas a las preguntas que le aquejan.

Esto se debe a que hay cuestiones sobre el mundo, y lo que en él ocurre, de los cuales la ciencia no podría dar cuenta. El método científico ignoraría respuestas a cuestiones como las inquietudes religiosas, las preocupaciones morales o la manifestación artística. Según la ciencia imperante en aquel tiempo, estos aspectos de la realidad carecerían de importancia si no fuesen observados bajo la mirada científica.

En este sentido, la fenomenología aparece como un instrumento provechoso para el estudio y la descripción de experiencias que la ciencia hace a un lado por considerarlas privadas de *validez objetiva*. Una aproximación a estos aspectos de la realidad, a los cuales

el método científico no puede alcanzar, es proclive de realizar mediante una mirada distinta, es decir, a través de una mirada *fenomenológica*.

### ***La epojé fenomenológica***

El concepto de "*epojé*" proviene del griego antiguo "*ἐποχή*". Este último fue usado por los filósofos escépticos de la antigua Grecia para designar la *suspensión* de cualquier juicio o afirmación sobre la realidad. Husserl retoma este término en su filosofía con un nuevo aire. Así, la *epojé* husserleana describirá la *puesta entre paréntesis* de la realidad misma, con el fin de *omitir* cualquier juicio o valoración sobre ella.

La aparición de la manifestación artística y la experiencia que una conciencia tiene de ella también será aprovechada mediante el ejercicio de la *epojé* fenomenológica. Esto se debe a que, al enfrentarse la conciencia a este tipo de aparición fenoménica, no tendrá en cuenta ningún tipo de sentencia o evaluación sobre la misma, sino que se tratará de *describir* y *detallar* tal cual aparece la experiencia que una conciencia tiene del arte en sus distintas manifestaciones.

En este sentido, es importantísimo tener a la vista que no se trata de *negar* la realidad de un objeto estético cualquiera, sino de *suspender* la afirmación o negación respecto de su *existencia*, con el fin de señalar estos fenómenos *tal* como se ubican frente a la conciencia, es decir, como si ellos aparecieran por vez *primera*, libres de cualquier aditivo al que sean proclives. En palabras del mismo Husserl, tomadas de la primera meditación cartesiana:

Por la *epojé* fenomenológica yo reduzco mi yo natural humano y mi vida psíquica -el reino de mi *experiencia psicológica de mí mismo*- a mi yo fenomenológico-trascendental, al reino de *la experiencia fenomenológico-trascendental de mí mismo*. El mundo objetivo que para mí existe, que siempre existió y existirá, que siempre podrá existir con todos sus objetos, extrae, como ya he dicho, todo su sentido y su validez de ser -aquel que en cada caso tiene para mí- de mí mismo, de mí en cuanto yo trascendental, el yo que emerge únicamente con la *epojé* fenomenológico-trascendental (Husserl 1973 66).

De esta manera es como la epojé fenomenológica me *reduce* al "yo fenomenológico-trascendental", es decir, el "yo" *dirigido* hacia los fenómenos mundanos. Es siguiendo esta metodología la manera por medio de la cual se puede acceder a la *conciencia pura* y dar cuenta de cuál sería el *sentido* de una experiencia como la del arte. Por ello, el señor Jaime Villanueva Barreto, académico de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos del Perú afirma que "esta epojé fenomenológica que practico yo, en tanto yo reflexionante, no me enfrenta a una nada, sino al contrario, de lo que me apropio yo, el que medita radicalmente, es de mi propia vida pura con todas sus vivencias puras" (Villanueva Barreto 2012 223).

Quizá podríamos aventurar, entonces, las siguientes afirmaciones: mientras que en el mundo cotidiano, es decir, el mundo cualquiera de todos los días, los objetos estéticos *existen*, en el mundo fenomenológico (logrado su acceso a él mediante el ejercicio de esta *epojé*) estos objetos *aparecen* a la conciencia como *fenómenos*, o sea, como algo que puede ser percibido debido a que se muestra a la luz: libre de cualquier sombra<sup>9</sup>.

De momento es necesario resaltar la cuestión respecto de la cual, mediante este método fenomenológico, la conciencia percibe la realidad de una manera mucho más nutritiva, es decir, de un modo ajeno a las limitadas explicaciones científicas que pretenden devenir dogma, puesto que "lo que debe interesarle al fenomenólogo es tomar el mundo más allá de toda teoría, tal como se da en la experiencia y en el encadenamiento de experiencias en la actitud natural más allá de prejuicios naturalistas" (Villanueva Barreto 2012 222).

No seré indiferente al hecho de que practicar el método de la epojé fenomenológica consiste en un ejercicio que requiere de una especie de entrenamiento y de una cierta destreza, puesto que no se trata de *negar* el método científico y los objetos de los cuales este pretende proporcionar una explicación. La fenomenología nunca ha mantenido esta postura, sino que considera que las ciencias no están lo suficientemente fundadas en sendas bases como para proporcionar un conocimiento efectivo de la realidad.

En cambio, se trata de *desconectar* en la conciencia cualquier teoría que *explique* el objeto estético. Es como si se tratase de que las teorías científicas fuesen un par de anteojos, y la conciencia saliera a dar un paseo por el mundo, pero llevando este par de anteojos no en el rostro, sino en los bolsillos. Por ello:

---

<sup>9</sup> La expresión metafórica "libre de cualquier sombra" debe entender como "libre de cualquier juicio o valor", es decir, libre de cualquier sentencia que pueda ocultar el sentido esencial del fenómeno.

Si así lo hago, como soy plenamente libre de hacerlo, *no* por ello *niego* "este mundo", como si yo fuera un sofista, *ni dudo de su existencia*, como si yo fuera un escéptico, sino que practico la ἐποχή "fenomenológica" que me *cierra completamente todo juicio sobre existencias en el espacio y en el tiempo* (Husserl 1949 73).

La epojé fenomenológica funciona, entonces, como el primer paso para entrar en la *actitud* fenomenológica, o sea, en el mundo de los *fenómenos*. Esta actitud será el punto de apoyo y la piedra fundamental para exponer el *sentido* de cualquier fenómeno estético y la experiencia por el mismo proporcionada. Es decir, será el modo mediante el cual una conciencia *de cuenta* del origen o la razón de ser de esta experiencia.

### ***La conciencia y los fenómenos***

En la primera parte de esta investigación, específicamente en el apartado titulado "*Homo artifex*", se menciona que el fenómeno humano es un fenómeno *conciente* que hace cosas. Lo humano consistiría en una conciencia corporeizada que se expresa y se comunica, pues esta conciencia experimenta *fenómenos* mundanos, emergiendo *sensaciones*, a saber: palpar la dureza de la madera o la suavidad del agua; observar el cómo la luz alumbra los utensilios de la cocina; prestar oídos al sonido que produce el viento contra los objetos a quienes impacta; paladear el gusto de una comida recién servida; advertir el perfume de un jardín bien cuidado; reparar en el amor, en el nerviosismo, en el miedo o en la angustia presente en una persona cualquiera. Todos estos ejemplos corresponden a *sensaciones* proporcionadas a la conciencia por los fenómenos de mundo. Y es mediante la expresión y la comunicación presente en la manifestación artística que podemos dar cuenta de la emergencia de estas sensaciones y su experiencia en nosotros.

He tratado de definir "conciencia" como el conjunto o la unión de *saberes* teóricos y prácticos sobre *sí mismo* y el *mundo*. Y "fenómeno" como aquello que puede ser *percibido* debido a que se muestra a la luz. De esta manera, el objeto estético, como fenómeno, aparecería como un *correlato* de la conciencia, es decir, aparecería manteniendo una relación

de correspondencia con este conjunto de saberes teóricos y prácticos sobre sí mismo y el mundo, debido, principalmente, a su carácter esencial de ser *un algo* que aparece, *un algo* que la conciencia experimenta.

En este sentido, Husserl esboza una tríada teórica para dar cuenta de cómo es que funcionaría la conciencia misma. Su método para abordar estas materias es, evidentemente, fenomenológico. Se trata, entonces, de exponer y describir los *procesos* mediante los cuales la conciencia aprehendería la experiencia del arte. Esta tríada husserleana está compuesta por el concepto de *intencionalidad*, los peculiares conceptos de *nóesis* y *nóema*, además del procedimiento entendido como la *constitución* de los objetos de la realidad. Me remitiré a ellos de manera muy breve, sólo para dejar esbozado cómo es que funcionaría la conciencia.

El concepto de "intencionalidad" es uno que ha recorrido toda la historia de la filosofía con diversos matices y significados. Empero, en esta investigación sólo se trabajará, como es evidente, con su noción fenomenológica. Esta proviene del latín "*intendo*", voz conformada por la preposición "*in*", de matiz direccional, y el verbo "*tendo*", que maneja significados tales como "tender; estirar; presentar; ofrecer; dirigirse; tender a; inclinarse a; etc." (VOX 2012 503-504). De esta manera, la "intencionalidad" de la conciencia estriba en el hecho de estar *dirigida hacia* algo, considerándose como su característica capital. En este mismo sentido, la razón de ser de la conciencia consistiría en este "estar dirigida" hacia los fenómenos, siendo una imposibilidad considerar una conciencia vacía de contenido, es decir, no inclinada o dirigida a nada.

Por tal motivo es que el pensador moravo afirma que "la intencionalidad es lo que caracteriza la *conciencia* en su pleno sentido y lo que autoriza para designar a la vez la corriente entera de las vivencias como corriente de conciencia y como unidad de *una* conciencia" (Husserl 1949 198). Así mismo, entonces, se comprende de suyo que el fenómeno aparezca como el correlato de la conciencia, pues, como se ha mostrado, la singularidad de esta estriba en ser "conciencia *de*". Toda conciencia estaría ligada a su objeto intencional. En esto, quizá, radicaría el carácter de dar *sentido* a sus vivencias y, en particular, de equipar con *significados* a los objetos estéticos que experimenta.

Un segundo paso consiste en describir lo que la conciencia pura experimenta: exponer el fenómeno estético (es decir, la manifestación artística que se pone en frente) tan sólo en su darse a la misma, o sea, cómo es que aparecería este fenómeno. Los peculiares conceptos

de "nóesis" y "nóema" hacen referencia a esto. La noción de "*nóesis*" consistiría en el proceso o el *acto* mismo de la conciencia al aprehender fenómenos de mundo. Por otro lado, un concepto como el de "*nóema*" haría referencia al *contenido* de estos actos o procesos, es decir, a cuál sería el *ingrediente* de esta aparición y, en última instancia, cuál sería su *sentido*.

Por último, el enigmático concepto de "constitución" corresponde a uno netamente husserleano<sup>10</sup>, o sea, el pensador moravo no lo habría tomado prestado de la historia de la filosofía para reacomodarlo, revivirlo o darle un nuevo aire en su pensamiento.

Esta noción proviene del latín "*constitutio*", un sustantivo que se desprende del verbo latino "*constituo*", el cual maneja significados tales como los de "establecer; colocar; decidir; organizar; construir; consolidar; etc." (VOX 2012 107). Este verbo, a su vez, se forma mediante el prefijo "*con-*" y el verbo "*statuo*". Este último mantiene significados como los de "colocar; erigir; elevar; determinar; fijar; decidir; considerar; tomar una decisión; decretar; etc." (VOX 2012 477). Por último, el verbo "*statuo*" se deriva de "*sto*", cuyo significado estriba en "estar de pie; estar inmóvil; mantenerse firme; resistir; perseverar; estar decidido o resuelto; etc." (VOX 2012 479). De esta manera, la noción de "constitución" se entendería como una situación, organización o disposición *conjunta* de cosas.

Mediante este procedimiento, la conciencia *aunaría* todos los elementos dispersos presentes en el objeto estético con el fin de fundar su *sentido*, es decir, aprehendería que lo que tiene en frente no es un objeto cualquiera, sino uno que configura su *propio* mundo.

### ***La sensación***

El concepto de "sensación" corresponde a una noción operatoria de muy distintas y diversas fenomenologías. En esta investigación trataré de *renovar* un tanto su significación o pretenderé darle un nuevo aire tomando como punto de partida ciertas consideraciones del pensador francés Maurice Merleau-Ponty respecto de su estatuto.

En la primera parte de este trabajo intenté definir la noción de "sensación" como todos aquellos *elementos* de la realidad que pueden ser capturados por los *sentidos*, además de la reflexión o el sentimiento que la *captura* de estos elementos provoque en quien la percibe.

---

<sup>10</sup> Cfr. Ingarden, R. (1968). El problema de la constitución y el sentido de la reflexión constitutiva en Husserl. En H. Gouin (Presidencia). *Husserl. Tercer Coloquio filosófico de Royaumont*. Coloquio llevado a cabo en Abadía, Francia. Buenos Aires: Paidós.

Por mi parte, entiendo los "sentidos" como aquellas *facultades* de lo humano que le permiten percibir ciertos *datos sensoriales* presentes en la realidad, es decir, las tradicionales concepciones de la visión, el tacto, la audición, el gusto y el olfato. De este modo, una "sensación" ligada a la categoría del gusto tendría que ver, por ejemplo, con percibir cierta dulzura o cierta acidez en un objeto cualquiera; una "sensación" unida a la categoría del tacto podría corresponder al hecho de percibir ciertos matices de temperatura, como lo caliente o lo frío; por último, una "sensación" ligada a la categoría de la visión estribaría en percibir o no diversos tonos o gradaciones de un color determinado en algún tipo de objeto.

Por lo tanto, se evidencia que la acostumbrada noción de sensación consistiría en una que serviría para *constituir* el mundo a nuestro alrededor, funcionando como una instancia *generalizadora* de la experiencia del mundo mismo. Siendo la experiencia estética una *peculiar* experiencia propia de lo humano respecto de la realidad vivida, es necesario *reconstruir* un tanto lo que se entiende por "sensación" para comprender lo que ella *originaría* en la conciencia humana al momento de padecer una experiencia como la del arte. Esto, pues las sensaciones proporcionadas a lo humano por la manifestación artística *agitarían y animarían* cierta *emoción* en la conciencia que la padece, "emoción" entendida en su carácter más originario.

El concepto de "emoción" proviene de la noción latina de "*emotio*". Esta última se conforma mediante el prefijo "*e-/ex-*" y el verbo "*moveo*". El prefijo aludido mienta algo así como el lugar o la persona desde donde se saca u obtiene alguna cosa, una especie de desplazamiento desde dentro hacia afuera (Cfr. VOX 2012 171-172). Por su parte, el verbo "*moveo*" posee diversos significados y usos, entre los que se cuentan, por ejemplo, "mover; trasladar; marcharse; alejar; separar; provocar; poner de manifiesto; conmover; influir en; etc." (VOX 2012 309). Así, una "emoción" consistiría, básicamente, en una suerte de movimiento desde un lugar hacia otro o, más bien, desde un *origen* hacia otro lugar.

Así, las sensaciones otorgadas a lo humano por la experiencia estética darían lugar a un cierto *movimiento* en la conciencia, a un movimiento *desde* la conciencia dirigido hacia lo trascendente. Las sensaciones que originarían la *emoción*, es decir, este movimiento de agitación en la conciencia, no se encargarían de constituir la realidad como las tradicionales sensaciones más arriba aludidas, sino que estas sensaciones proporcionadas a lo humano por

la manifestación artística *resignificarían* y *redescubrirían* un mundo, en cierto modo, *ya* constituido, un mundo predado en el cual todas las sensaciones tendrían su origen.

Esta resignificación y este redescubrimiento tendrían su razón de ser en el movimiento que se *agitaría* en la conciencia producto de la experiencia estética. De allí que se afirme en la primera parte de este trabajo que la manifestación artística aparecería como una *extensión* del mismo fenómeno que la produce. Esta manifestación volvería a dar *significado* y volvería a *descubrir* un mundo *ya* dotado de sentido y *ya* descubierto. Así, la conciencia padecería una suerte de identificación de sí con lo aparecido frente a sí, es decir, se daría cuenta de una *comunió*n de la conciencia con el mundo. Por ello, la manifestación artística devendría a la manera de *otro modo* de aparecer del fenómeno humano.

No obstante las anteriores conjeturas, es menester indicar el hecho de que son materias correspondientes a la cuarta parte de esta investigación. De momento, es necesario reconstruir la noción de "sensación", pues en la percepción de ella se jugarían varias instancias, incluso la experiencia estética.

El filósofo galo Maurice Merleau-Ponty parte de la siguiente declaración respecto de lo que sea el estatuto de la sensación en su fenomenología. Él afirma que "ser cuerpo es estar anudado a un cierto mundo (...) y nuestro cuerpo no está, ante todo, en el espacio: es del espacio" (Merleau-Ponty 1993 165). De este modo, la conciencia merleau-pontiana es una conciencia que se encuentra *encarnada* en un cuerpo, y este cuerpo, en un mundo. Así, esta especie de *ligazón* indisoluble que Merleau-Ponty otorga a la relación entre cuerpo-conciencia y mundo funciona como un vínculo *originario*, es decir, innato a lo humano. El fenómeno humano se encontraría *arrojado* en un mundo con el cual lidiar, y este litigio se debería a las mismas sensaciones originarias del mundo de la vida. La conciencia se descubre *anclada* en el orbe de sensaciones y, por tanto, no podría escapar a las sensaciones mismas.

El doctorante de la Sorbona Manfredi Moreno es del mismo parecer respecto de algunos postulados de esta investigación, pues afirma, siguiendo, claramente, la actitud merleau-pontiana acerca de la sensación, que:

El sujeto no coincide consigo mismo sino es proyectándose fuera de sí, como a su vez la sensación no coincide consigo sino es encontrándose con la

exterioridad del objeto por percibir, es decir, la auto-afección de la sensación es contemporánea de su hetero-afección con lo sentido (Moreno 2020 83).

El fenómeno humano consistiría en un fenómeno que se proyecta a sí mismo fuera de sí mediante la expresión y la comunicación de sus intenciones respecto del mundo en el cual nace, vive, se desarrolla y muere. De esta manera, es lícito inferir que una idea como la de unas sensaciones *estéticas*<sup>11</sup> (las cuales, en última instancia, serían las que originarían en la conciencia un fenómeno como la "emoción") estribarían, básicamente, en dar cuenta de que ellas funcionan a la manera de un *punte* entre la conciencia y el mundo. Un fenómeno como la sensación, y ahora en cualquiera de sus formas, *ligaría* la conciencia con el mundo al modo de una relación *originaria*.

Es evidente, sin embargo, que la "obra de arte" se percibe a través de la visión, de la audición o del tacto, en fin. Pero esta percepción es una percepción de un objeto mundano cualquiera, o sea, una percepción que *constituye* la realidad a través de los *sentidos*. Ya me había referido en la segunda parte de esta investigación al hecho de que si una conciencia percibe una obra de arte como algún otro objeto cualquiera del mundo no padecerá una experiencia estética: podría percibir una melodía como ruido y no como un mundo sonoro propio; o una pintura como una tela de colores y no como un mundo pictórico propio.

De este modo, es requerida una sensación de un estatuto distinto (y en este caso aquel estatuto remite a uno *estético*) para que *advenga* a la conciencia una experiencia como la del arte. Las sensaciones del tipo *estético*, o sea, las sensaciones proporcionadas a lo humano por este tipo particular de experiencia, mostrarían la relación *originaria* entre la conciencia y el mundo, puesto que la manifestación del arte, a su vez, daría cuenta de un mundo envuelto en una profunda dimensión de la conciencia humana, dimensión que sólo saldría a la luz mediante la *producción* y la *experiencia* del arte.

Es por ello por lo que, a mi parecer, Manfredi Moreno afirma que:

La evidencia del decir que yo siento algo, es afirmar que un objeto sensible está presente, y a su vez, postular que existe un objeto, nos obliga a afirmar que realizamos la experiencia de éste. La presencia así, de la sensación,

---

<sup>11</sup> Es decir, las sensaciones proporcionadas a lo humano por el arte.

conlleva la presencia irrecusable de un mundo, o, dicho de otro modo, la manifestación del aparecer no puede ser separado de lo que en ella aparece (Moreno 2020 83).

Esto es totalmente asimilable a una experiencia como la del arte. Al enfrentarse la conciencia a la experiencia sensible de un objeto estético, es decir, al encarar la experiencia de un objeto que configura su *propio* mundo, lo que a esta misma conciencia se le pone en frente es, en efecto, un mundo, y ella habitaría el mundo presente en este objeto al tener una experiencia estética por él proporcionada. De este modo, es posible inferir que el mundo expuesto en el arte tendría el carácter de aparecer como un todo *armónico*, debido a su ligazón inseparable con la realidad *sistemática* que redescubre y resignifica.

En este sentido, y proponiendo una analogía respecto de la práctica religiosa que consiste en alimentarse con el pan consagrado, el pensador francés afirma que:

Asimismo lo sensible, no solamente tiene una significación motriz y vital, sino que no es más que cierta manera de ser-del-mundo que se nos propone desde un punto del espacio, que nuestro cuerpo recoge y asume si es capaz de hacerlo, y la sensación es, literalmente, una comunión (Merleau-Ponty 1993 228).

Es por ello por lo que también se afirma en esta investigación que lo humano es *uno* con su mundo, es decir, la manifestación artística presente en lo humano a la manera de un fenómeno originario, además de las mismas sensaciones proporcionadas por el mundo estético, darían cuenta de esta "*comunión*" entre cuerpo-conciencia y mundo. Esto, pues en la conciencia aparecería un orbe de sensaciones debido al mismo carácter humano de encontrarse *arrojado* en un mundo tal ya conformado. Así, lo humano daría cuenta de estas sensaciones originarias mediante la manifestación artística, o sea, proyectaría estas sensaciones *fuera de sí*. Por lo tanto, es gracias al carácter *sensitivo* de lo humano que este mismo fenómeno aparece unido a su mundo, pues en su mismo mundo se haya el *origen* de todas sus posibles sensaciones.

De esta manera es que se aventura, entonces, que la categoría fenomenológica de la "sensación" consiste en un *punteo* o en una *pasarela* entre la conciencia-cuerpo y el mundo en el cual este fenómeno dual se encuentra encarnado. Siguiendo esta misma línea, tal vez, Manfredi Moreno sostiene que:

El sintiente y lo sensible, distintos en potencia, son sin embargo idénticos en la sensación como *acto*. En un principio, la sensación es comprendida como una alteración que adviene al sintiente, alteridad que después se disuelve en la actualidad de la sensación. De esta manera, por un lado, tenemos la sensación en potencia como facultad de sentir, y por otro, la sensación en acto, como la realización de la potencia sensitiva. He aquí pues *in situ* la tensión entre una identidad y una diferencia, una semejanza y una disimilitud, donde habrá que entender que toda heterogeneidad entre la facultad y el objeto material, se vuelve homogeneidad en la sensación actual entre el sintiente y lo sentido (Moreno 2020 83).

Al ser conciente de una sensación cualquiera la conciencia establecería aquella conexión *originaria* con el mundo de la vida. De este modo, se podría *reafirmar* el hecho de que el fenómeno humano sea *uno* con su mundo, pues aparece firmemente *asociado* con él.

Lo humano se valdría de aquellas sensaciones originarias (es decir, de aquellas sensaciones innatas o connaturales a lo humano debido a su carácter de aparecer arrojado en un mundo) *proyectándolas* en la obra de arte, para dar cuenta de las mismas. Por ello, también la experiencia del arte misma se concibe en este trabajo como un fenómeno originario. El fenómeno humano se *empujaría* a sí mismo fuera de sí, generando, de esta manera, aquella suerte de "comuni3n" con el mundo todo, debido, principalmente, a que toda experiencia humana tendría su razón de ser en el mundo mismo sobre el cual la conciencia-cuerpo est1 arrojada. De este modo, el arte aparecería como el *soporte* de aquellas sensaciones, es decir, la manera por medio de la cual estas sensaciones se harían escuchar. Mediante el arte, lo humano daría cuenta expresa y comunicacionalmente de aquella dimensi3n de la conciencia *oculta* al m3todo cient3fico.

En este sentido, no sería posible desligar a lo humano del orbe de sensaciones en el cual está *inmerso*, pues la noción misma de sensación consistiría en ser sensación *de* un mundo tal. Así, el sutil y modesto carácter *intencional* de la sensación funcionaría como una suerte de *plataforma* para la *correlación* imperecedera entre el fenómeno humano y el fenómeno mundano.

De esta manera, la distinción aristotélica entre "potencia" y "acto", a la que Manfredi Moreno alude, se desempeña como una suerte de descripción de aquel vínculo. Un cuerpo conciente y proclive a experimentar sensaciones podría no ser conciente de algunas a las cuales es *propenso*. Esto remitiría a factores tanto trascendentes como inmanentes a la conciencia misma que no es necesario ni es posible enumerar en este capítulo.

Sin embargo, al serlo, es decir, al *actualizarse* la sensación en la conciencia, esta misma sensación generaría aquella conexión *indisoluble* con el mundo en el cual lo humano está arrojado. De allí que también se manifieste en esta investigación que el mundo aparece como la *posibilidad* de toda sensación, opinión que será profundizada un tanto en el siguiente apartado, dedicado, en efecto, al mundo de la vida.

### ***El mundo de la vida***

El concepto de "mundo de la vida" se origina en los últimos trabajos de Edmund Husserl. Su procedencia mantiene una estrecha ligazón con lo que el pensador moravo denominaba una "*crisis*" en los sistemas científicos europeos. Y esta crisis tendría que ver con un *descuido* o un *abandono* del mundo de la vida por parte de la comunidad científica.

En este sentido, se vuelve necesario esclarecer un poco estas afirmaciones. En primer lugar hay que mantener en cuenta lo dicho al inicio de esta tercera parte: la fenomenología *reprocha* profundamente la ciencia moderna basada en el positivismo, movimiento filosófico que privilegia el conocimiento de los *hechos* por sobre el conocimientos de las *esencias*, es decir, cualquier cosa que no fuese explicada mediante el método científico carecería de validez *objetiva*. Esto significa ir en *desmedro* total del mundo de la conciencia en el sentido husserleano, de sus procesos e inquietudes, los cuales escaparían al alcance del método científico. Según opina el catedrático mexicano Rubén Sánchez Muñoz:

La crisis de las ciencias radica en el olvido del mundo de la vida que no es otro que el mundo de los hombres, el mundo de la cultura, histórico y personalista. Este olvido no es otro que el olvido mismo del ser humano y por tanto el significado humano del mundo y de las ciencias. La crisis de las ciencias significa el afán de objetividad del positivismo y la pérdida del sujeto racional y de la idea misma de razón universal en la que se fundó originariamente Europa como proyecto filosófico (Sánchez Muñoz 2015 161-162).

Esto evidencia, en segundo lugar, la *degeneración* de la razón humana en sí misma y, por consiguiente, la pérdida del *vigor* de la filosofía como ciencia rigurosa, pues lo humano no consistiría en un fenómeno proclive de ser reducido al lenguaje de las matemáticas ni concebido como un mero hecho de la naturaleza a la usanza empírica. De este modo es posible afirmar junto con el profesor azteca que:

La ciencia pretende ir a las cosas mismas, pero no logra su objetivo, porque reduce la realidad en varios sentidos. Reduce la experiencia a experiencia sensible, la realidad a realidad material-corporal, a realidad física cimentada en cualidades primarias; reduce el mundo a fenómenos naturales, a cuerpos extensos que se explican a través de relaciones cuantitativo causales, e incluso reduce la razón humana a un hecho más en la historia de la evolución de las especies, entre otras cosas. En todo lo anterior lo que hay es un empobrecimiento del mundo y del ser humano (Sánchez Muñoz 2015 164).

Así es, entonces, cómo es que se comprende este concepto de "*mundo de la vida*" a la manera del universo humano que ha caído en el olvido por la hegemonía científica totalizante. El mundo de la vida estribaría en el mundo cultural *cotidiano*, en aquel universo de todos los días. Consistiría en el horizonte de posibilidades *predado* (es decir, dado con anterioridad a cualquier otra experiencia), desde el cual se construye la ciencia misma y todo lo que ella deja a un lado por considerarlo *ajeno* a la esfera de sus problemáticas.

Por ello es por lo que Husserl menciona que "cualquier cosa y objeto es algo, «algo a partir» del mundo, del mundo que nos es conciente constantemente como horizonte" (Husserl 1991 150). Esto significa (como ya se aventuraba en la primera parte de esta investigación) que el mundo de la vida es la *posibilidad* de cualquier experiencia, el origen de cualquier *sensación*, puesto que "el mundo de vida está para nosotros, los que vivimos en vela en él, siempre ya ahí, siendo para nosotros de antemano, es el «suelo» para toda praxis, ya sea teórica o extrateórica" (Husserl 1991 150). Y el mundo estético, es decir, esta porción del mundo de la vida, de la cual se pretende hacer una arqueología en este trabajo, estriba en este orbe de sensaciones proporcionado *a* lo humano *por* la manifestación, producción y experiencia del arte.

Se trataría, entonces, de una especie de *resignificación* o de *redescubrimiento* del mundo de la vida, es decir, aquel mundo cultural, cotidiano y personal de lo humano, del cual la experiencia del arte toma sus cimientos. Y es una hipótesis a comprobar en este trabajo que aquello es posible mediante lo que *genera* el fenómeno artístico en lo humano, lo cual residiría en exponer, construir o mostrar simplemente ciertos mundos con sus particulares sensaciones que no tendrían cabida en el escueto estudio de la realidad que ofrece el método científico.

De esta manera, se podría aventurar que la manifestación artística de lo humano aparecería como la *contraparte* de lo que la ciencia entrega. El arte y su experiencia se preocuparían tanto de examinar como de indagar en aquella recóndita dimensión de la conciencia humana de la cual el método científico no posee las llaves, y no podría acceder a esta dimensión, debido, principalmente, a que no dispondría de las herramientas tanto necesarias como adecuadas para franquear sus puertas.

Sin perjuicio de lo anterior, es noble señalar que estas son materias correspondientes al capítulo siguiente. En él se intentará dar cuenta de algunas nociones respecto de en qué consistiría una *resignificación* o un *redescubrimiento* de un cierto mundo, es decir, cómo es que el orbe de sensaciones proporcionado *a* lo humano *por* la manifestación artística vendría a exponer o dar cuenta de aquella recóndita dimensión de la conciencia humana que sale a la luz mediante la práctica, producción y experiencia del arte.

De momento es necesario arriesgar un breve examen de lo ganado respecto de qué es lo que se entiende cuando uno refiere al mundo de la vida husserleano. Este sucinto ejercicio

consistirá en describir cómo es que aparecen los objetos en el *horizonte*. Jesús Miguel Marc es de la siguiente opinión a partir de la distinción que hace Husserl respecto de la aparición de estos objetos, en la cual también están incluidos los objetos estéticos:

La distinción husserleana a partir del objeto habla de tres horizontes: uno interno, otro externo y otro más externo. Para comprender el primero de ellos hay que tener en cuenta que todo objeto se da a la percepción en escorzos, ofreciendo solo una de sus infinitas determinaciones caras y ocultando el resto. Este conjunto de posibilidades de determinación de un mismo objeto, sus infinitas apercepciones, constituyen el horizonte interno (Marc 2018 1218).

Todos los cuerpos se dan a la conciencia a través de escorzos o matices. Esto significa que una conciencia nunca podrá ser conciencia de la *totalidad* del objeto, sino sólo de la cara que él *muestre* en su aparecer. Sin embargo, bastarían ciertos movimientos del cuerpo propio para acceder a las otras caras del objeto.

Esto también se aplica a la aparición de los objetos estéticos. Por lo menos en el caso de los que aparecen tanto visual como materialmente, sólo mostrarán la cara que aparezca a la conciencia en la percepción originaria<sup>12</sup>, es decir, en la percepción *directa* y *actual* del objeto estético.

En segundo lugar, el horizonte externo estaría compuesto por todos los objetos que aparecen en el trasfondo de la percepción del primer objeto, la parte de la vivencia a la que no prestamos atención, el contenido inactual, que está presente como de soslayo. A diferencia del horizonte interno, que no es intuitivo, este horizonte externo es intuitivo, pero su intuitividad es siempre relativa al objeto aprehendido intencionalmente (Marc 2018 1218).

---

<sup>12</sup> No en el sentido antropológico en que se concibe "originario" en esta investigación, sino en el sentido fenomenológico-husserleano del término, pues, como afirma el pensador moravo "darse originariamente algo real, 'intuirlo' simplemente y 'percibir' son una sola cosa. Experiencia originaria la tenemos de las cosas físicas en la percepción externa, pero ya no en el recuerdo o en la expectativa" (Cfr. Husserl 1949 17-18).

Esto se explica si alguien levanta la vista y observa. La conciencia no puede ser conciencia de *dos* o *más* objetos intencionales a la vez, sino que de sólo uno. E incluso de sólo un *escorzo* o *cara* del mismo. Por ejemplo, si dirijo la mirada a un escritorio en el cual están ubicados diversos elementos, como pueden ser algunos lápices, una taza, un par de papeles, cuadernos y una lámpara, y fijo la mirada en la madera del escritorio, aparecerán de igual manera a mi conciencia los otros objetos, pero no mediante una percepción actual, sino de forma *oblicua*, es decir, como si estuviesen allí, pero sin estar.

Aquello se aplica de igual manera en la percepción estética. Se aludía ya en la segunda parte de esta investigación que cuando la conciencia está ubicada frente a un objeto estético, este objeto mantiene una especie de *primacía* respecto de los otros objetos presentes en el campo de la percepción. Esto se lograría debido al mismo carácter de ser del objeto estético, es decir, es este un objeto que, mediante la resignificación y el redescubrimiento de un cierto mundo que propondría en su aparecer, *configura* uno que le es propio.

A ello se debe la primacía que goza el objeto estético respecto de aquellos otros objetos. Aquel consiste en uno particular que *diseña* un mundo exclusivo, o sea, mantendría una cierta *preeminencia* al destacarse en el horizonte respecto de sus objetos vecinos. Su sentido estaría dado por *sí mismo* debido a la suerte de *identificación* que padece la conciencia respecto de este tipo de objeto que aparece frente a sí. En síntesis, y como ya se aventuraba en la primera parte de esta investigación: la manifestación artística presente en el objeto estético funcionaría como una *extensión* del mismo fenómeno que la produce.

Para examinar un poco más a fondo este concepto de "extensión" revisaré de manera bien breve qué nos puede decir su etimología. Esta noción proviene del latín "*ex*", preposición de un matiz direccional hacia el exterior y el verbo "*tendo*", este último ya presente en la noción de "intencionalidad". Como mencioné en un principio este verbo maneja significados tales como los de "tender; estirar; presentar; ofrecer; dirigirse; tender a; inclinarse a; etc." (VOX 2012 503-504). De esta manera, la "extensión" podría considerarse bajo el alero de una "*prolongación*", o más bien, de una "*propagación*" de quien se *ex-tiende*. Por ello se consideraría a la manifestación artística como una *extensión* del fenómeno humano.

Por último, se presenta el horizonte *definitivo*, aquel que aparece como la *ocasión* de cualquier aparición fenoménica a la conciencia:

Y en tercer lugar está el horizonte más externo, que es aquel que no existe como objeto, sino en una singularidad propia que posibilita como horizonte abarcador que aparezcan los objetos tal y como se nos aparecen. Husserl, en *La crisis de las ciencias europeas*, denominará a esta tercera forma de horizonte «mundo», que permanece encubierto en el darse de los objetos (Marc 2018 1218).

Por último, me encuentro con el horizonte de toda posibilidad, esto es, el *mundo*. Este horizonte, este mundo, no es un *objeto* para la conciencia, sino la *expectativa de* todo objeto, es decir, la posibilidad de *aparecer* de cualquier fenómeno, o sea, el *manto* sobre el cual se disponen todos los *posibles* objetos intencionales para ser aprehendidos por la conciencia.

Todos los fenómenos posibles de ser vestidos de sentido por los actos constituyentes de la conciencia sólo se visten de este sentido en tanto sea esta misma conciencia quien se los *done*. De modo contrario, todos los fenómenos de mundo aparecerían como un *caos* de sensaciones, es decir, unas luces, algunos sonidos, unos colores, algunas frialdades, unas calideces, algunas sombras, unas siluetas, en fin: se manifestarían como *fantasmas* de sensaciones, tentativas o indicios de ellas *carentes* de significación alguna.

De allí que el mundo se comprenda en esta investigación como la *posibilidad* de toda sensación. Es decir, en la realidad encontramos varios niveles o estratos de sensaciones. Por un lado, podemos afirmar que una conciencia experimentaría sensaciones *físicas* y, por otro, que esta misma conciencia también experimentaría sensaciones *psíquicas*. Incluso en la dimensión de los sueños la conciencia padece una suerte de mezcolanza que originan sensaciones *psico-físicas*.

De la misma manera, se podría afirmar que existen *distintos* mundos en tanto se den a la conciencia *distintas* sensaciones que estén *sustentadas* en estos distintos mundos. O sea, por ejemplo, existen sensaciones oníricas ligadas al mundo de los sueños o sensaciones del gusto ligadas al mundo de lo culinario. Del mismo modo, las sensaciones proporcionadas a lo humano por el arte pertenecen al mundo estético comprendido como una porción del mundo de la vida, la porción en la que la manifestación artística domina.

En la misma línea, también se podría manifestar que si no hubiese alrededor un mundo sería bastante difícil experimentar sensación alguna, pues toda sensación se comprende como

una experiencia *a partir* del mundo de la vida. Es por ello por lo que se pone el énfasis en el carácter de la *posibilidad* de cualquier sensación, es decir, puede haber un mundo presente, pero la experiencia de ese tal mundo es proclive de verse *mermada* por factores de diversos tipos, tanto trascendentes como inmanentes a la misma conciencia.

El hecho de que cada uno de tales predicados del mundo se origine en una génesis temporal y, por cierto, una génesis enraizada en el padecer y en el hacer humanos, no tiene necesidad de prueba. El origen de estos predicados en cada sujeto particular y el origen de su validez intersubjetiva, que permanece en cuando inherente al común mundo de la vida, presupone, consecuentemente, que una comunidad -tanto como cada uno de los hombres particulares- viva inmersa en un concreto mundo circundante al que se refiere en su pasividad y en su actividad; presupone que todo esto esté ya constituido. Con la constante transformación del mundo de la vida humana se transforman también, manifiestamente, los hombres mismos en cuantos personas, en la medida en que tienen que adoptar correlativamente propiedades habituales siempre nuevas (Husserl 1973 206-207).

De allí que el mundo, el universo o la naturaleza aparezcan como un sistema *organizado*. Lo humano arriba al mundo y se despierta con este ya *conformado*. Lo único que podría hacer con semejante experiencia consistiría en *responder* a lo que el mundo le plantea, a lo que el universo le ofrece, de modo que mantendría un diálogo con él a través de su *quehacer*. El "homo artifex" *informaría* sobre las sensaciones originarias del mundo de la vida mediante la manifestación, producción y experiencia del *arte*. De lo que se trata ahora es de dar cuenta de cuál sería su *sentido*.

## CUARTA PARTE: ARQUEOLOGÍA DEL MUNDO ESTÉTICO

\*

Habiendo expuesto en lo anterior unos peculiares y concisos pormenores respecto de la experiencia del arte a modo de *objeto de estudio* como respecto de la fenomenología a la manera del *instrumento para este examen*, se vuelve ya necesario intentar dilucidar, exponer y aventurar ciertas respuestas a lo que considero el propósito *fundamental* que ha guiado y motivado esta investigación desde que la misma ha dado sus primeros y temerosos pasos, es decir, *dar cuenta* de la experiencia del arte desde el *punto de vista* fenomenológico.

En este cuarto momento se intentará penetrar en un tanto más en el sentido *originario* del fenómeno estético. Para ello, este capítulo se dividirá, a su vez, en cuatro subapartados. En el primero de ellos se expondrán y discutirán algunas nociones respecto de la *ontología* y de la *fenomenología* de un objeto tal como el que origina una experiencia estética, es decir, consideraciones respecto de su estatuto. Luego se abordará la cuestión del *mundo estético*, o sea, la porción del mundo de la vida en la cual domina la manifestación artística. Seguido a ello tendrá lugar un intento de análisis respecto de a qué me refiero con las nociones de *resignificación* y de *redescubrimiento*, las cuales estribarían en una de las características medulares de la experiencia del arte producto de la *emoción* que la misma proporcionaría a la conciencia humana. Por último, habrá espacio para bosquejar una *mirada* fenomenológica a la *experiencia* del arte, en la cual probaré abordar, de manera más bien considerable en lo económico, una breve descripción para cada una de las consideradas siete *bellas artes*, a saber: la literatura, la música, la pintura, la arquitectura, la escultura, la danza y el cine. En este sentido, y para no extender este abordaje al infinito, optaré por escoger sólo una obra de arte para cada modo de manifestación artística. El fin de esto estriba, básicamente, en ejemplificar los postulados defendidos de esta investigación.

De esta manera, y con motivo de no perder de vista el arduo recorrido llevado a cabo hasta el momento, dejaré enunciadas las principales conjeturas con las cuales he trabajado a lo largo de toda esta indagación. Estas hipótesis se podrían resumir del siguiente modo:

### Respecto del "*Preámbulo*".

- i) Existiría un vínculo inseparable entre lo humano y el arte.
- ii) La relación entre manifestación artística y fenómeno humano sería una relación originaria.
- iii) El mundo estético sería el relativo a las sensaciones otorgadas a lo humano por el arte.
- iv) El arte aparecería como una extensión del mismo fenómeno que lo produce.
- v) El mundo consistiría en la posibilidad de toda sensación.
- vi) El mundo aparecería como un sistema organizado.
- vii) El "homo artifex" sería un fenómeno que se expresa y se comunica haciendo cosas.

### Respecto de "*Estética y experiencia del arte*".

- i) En la forma y en la armonía se encontraría el germen de la experiencia estética.
- ii) Lo bello y lo feo serían distintas caras de una misma experiencia.
- iii) Un objeto devendría estético al ser percibido estéticamente.
- iv) El objeto estético tendría una primacía respecto de otros al configurar su propio mundo.
- v) Al padecer la conciencia una experiencia estética habitaría el mundo del objeto estético.
- vi) La conciencia se proyectaría hacia el objeto durante la experiencia estética.
- vii) En esta proyección se originaría un intercambio entre conciencia y objeto.

### Respecto de "*Fenomenología y mundo de la vida*".

- i) La fenomenología describiría la experiencia de la conciencia.
- ii) La conciencia constituiría el mundo a través de los sentidos.
- iii) Las sensaciones proporcionadas a la conciencia por el arte agitarían una emoción.
- iv) La emoción resignificaría y redescubriría un mundo ya constituido.
- v) Las sensaciones funcionarían como un puente entre la conciencia y el mundo.
- vi) El mundo de la vida consistiría en el mundo predado.
- vii) El mundo estético aparecería como armónico debido a su ligazón inseparable con la realidad sistemática que redescubre y que resignifica.

## *Ontología y fenomenología*

En este apartado intentaré dilucidar un tanto en qué consistiría el *estatuto* de un objeto de mundo como es el objeto estético. En los anteriores momentos de esta investigación ya he intentado aventurar algo sobre esta cuestión. En este sentido, y siguiendo las opiniones del filósofo y profesor francés Mikel Dufrenne, el objeto estético consistiría en un objeto esencialmente percibido. Esto significaría, en última instancia, que este tipo de objeto mundano sólo se daría de tal manera en la percepción *estética*.

Teniendo esto en cuenta es menester aludir a la cuestión fenomenológica respecto de la cual todo objeto mundano goza, en primer lugar, de una *asignación de sentido* por parte de la conciencia, lo cual tendría su razón de ser en que, básicamente, la conciencia misma conservaría para sí una forma de *orientarse* en el mundo. Esto supone que el *sentido* de un objeto mundano cualquiera debería ser *realizado* o *actualizado* por la conciencia, es decir, es ella quien donaría cierta significación al objeto respecto de la manera que tendría la conciencia misma de *situarse* en el mundo de los fenómenos.

Como menciona Edmund Husserl, el padre del método fenomenológico, en su segunda meditación cartesiana: "*toda actualidad implica sus potencialidades*, que no son unas posibilidades vacías, sino posibilidades de un contenido e intención *predeterminados* en la propia vivencia actual correspondiente, y además revestidas del carácter de posibilidades *realizables por el yo*" (Husserl 1996 92).

Esto se comprende si tenemos en cuenta que las *vivencias* de la conciencia, respecto del objeto por ella mentado y puesto frente a la misma, adquieren un, digámoslo así, *primer sentido* en una *primera percepción*. Las vivencias de la conciencia son proclives a una suerte de *actualización* constante de sus *potencialidades* debido al mismo carácter *intencional* de la conciencia, es decir (y como se verá más adelante), la percepción del objeto mundano nunca se agota. Y esta actualización respondería, en efecto, a la misma vivencia intencional.

Recuérdese lo aludido en la segunda y en la tercera parte de esta investigación cuando se mencionaba una especie de *distinción* entre una percepción, digamos, *corriente* y una percepción *estética*. Podría una conciencia cualquiera estar situada en un cine, por ejemplo. El contenido de la vivencia de esta conciencia al aprehender un cierto fenómeno como lo es la proyección de una película tendría varios sentidos.

Por un lado, podría percibirse este fenómeno sólo como un fenómeno mundano *cualquiera*, y la conciencia daría cuenta de ello interpretándolo al modo de otro suceso humano más, uno que sería fruto del desarrollo de la *técnica*. Sin embargo, al percibir este mismo fenómeno de manera *estética*, o sea, al modo de una percepción relativa a las sensaciones proporcionadas a lo humano por la manifestación artística, lo que se alumbraría en el contenido de la vivencia de la conciencia estibaría en un *mundo multisensorial propio*.

Intentaré aclarar y apoyar un poco más estas afirmaciones. La filósofa y académica británica-australiana Sara Ahmed declara lo siguiente respecto de la *orientación* hacia los objetos que tendría una conciencia intencional producto de la aprehensión de los mismos:

Por ejemplo, digamos, que percibo algo ante mí. Al percibir el objeto como un objeto, percibo el objeto *de cierta manera*, como si fuera una especie de cosa. Percibir un objeto implica una forma de aprehender ese objeto. Así que no es solo que la conciencia esté dirigida hacia los objetos, sino también que tomo diferentes direcciones hacia los objetos: me pueden gustar, puedo admirarlos, odiarlos, etc. Al percibirlos de esta forma o de aquella, también tomo una posición sobre ellos (Ahmed 2019 46).

La conciencia intencional manifestaría cierta *orientación* hacia los objetos mundanos. Y la razón de ser de esta inclinación se daría, primordialmente, debido a la *asignación* de sentido que la conciencia *donaría* a los fenómenos en una primera percepción. Es esto estriba, quizá, el singular hecho de que, en el horizonte de posibilidades que es el mundo de la vida, la conciencia se *incline* por ciertos fenómenos y no por otros. Como bien menciona Ahmed, algunos objetos pueden gustar y otros no, algunos pueden ser odiados y otros admirados.

El fundamento de esta *inclinación* hacia algunos objetos y no hacia otros radicaría en la asignación de sentido primera que una conciencia otorga a los fenómenos que percibe. De esta manera, por ejemplo, en un *primer acercamiento* al objeto la conciencia podría donarle un sentido no tan amistoso al mismo. No obstante lo anterior, en la *posibilidad de actualización* al que todo contenido de vivencia de conciencia es proclive (como mencionaba Husserl un poco más arriba), podría, la misma conciencia, aprehender este mismo fenómeno de un modo realmente amistoso.

Es lícito constatar, entonces, que el objeto, tanto uno estético como cualquier otro, estriba en una cierta *direccionalidad* dada por el sentido que la conciencia le otorgue en sus distintas aprehensiones. Por ello, quizá, Ahmed menciona que el objeto "es la cosa hacia la que me dirijo y que al estar situada como una cosa, como si fuera algo o un otro para mí, me lleva en algunas direcciones en vez de en otras" (Ahmed 2019 45).

De este modo, el sentido de un *objeto* tendría una estrecha ligazón con el sentido de un *mundo*. La donación de sentido por parte de una conciencia hacia los fenómenos mundano-trascendentes nunca consistiría en una donación *acabada*, sino en una donación siempre *proclive* de ser *reactualizada*.

Como se aludía en la primera parte de esta investigación: la fenomenología intenta dar cuenta de las *diversas* y *posibles* capas de un objeto intencional como si este objeto fuese una enorme cebolla por descascarar. La donación de sentido de la conciencia estribaría en una donación siempre *resignificativa* y siempre *redescubridora* respecto de su interpretación del mundo circundante en el cual está inmersa.

Por ello, Husserl menciona que "este sentido objetivo, el *cogitatum qua cogitatum*, no nos lo representamos *jamás como algo dado de un modo acabado*; el sentido se «aclara» sólo, por medio de una interpretación del horizonte y de los horizontes constantemente conjurados de nuevo" (Husserl 1996 94). Es en este sentido, entonces, que la conciencia debe *realizar* el sentido de sus vivencias. Y este sentido es dado por el modo en que guarda y estima de *orientarse* en el mundo de la vida.

De esta manera, al ser el objeto *estético* un objeto *mundano*, es posible tratarlo con las mismas consideraciones esbozadas hasta el momento. Es de este modo, entonces, que el objeto estético se percibiría de *manera* estética debido a una cierta *orientación* de la conciencia respecto tanto del mundo que ella *interpreta* como del mundo en el cual *aparece* este singular objeto.

Ya se ha mencionado en la segunda y en la tercera parte de este trabajo que este tipo de objeto generaría una suerte de *primacía* respecto del horizonte en el cual se muestra. El objeto estético mantendría esta suerte de preeminencia sobre los otros objetos que aparecen en el horizonte de posibilidades que es el mundo debido a que el objeto estético sería uno que configuraría su *propio* mundo.

Esto es similar al hecho de que la conciencia podría percibir cierto mundo en el *comportamiento* humano y quizá no, por ejemplo, en objetos de uso como podrían ser los lápices, los martillos, los cepillos de dientes o los vasos, etcétera. Estos últimos objetos sólo tendrían un mundo en tanto la conciencia les *signifique* uno. No como el objeto estético, el cual nos *ofrecería* el suyo.

Sería por ello por lo que Dufrenne afirmaría que "como las nubes nos hacen pensar en la lluvia, el objeto estético no nos hace pensar sino en él mismo, es la propia luz de sí mismo" (Dufrenne 1982 Vol. I 268). Y nos haría pensar en él mismo debido a que aparece a la conciencia como una *extensión* del mismo fenómeno que lo produce. De allí también que una conciencia podría hallar o reconocer un mundo propio en el comportamiento humano, mas no en los demás fenómenos.

Es decir, una conciencia no se *reflejaría* en un clavo o en una mesa, ni en una montaña o en una campana. En cambio, el objeto estético se impondría por sobre los demás objetos y la conciencia sería seducida por él debido a que este objeto *volvería a traer a consideración* el mundo al cual está ligada indisolublemente, o sea que lo que percibiría la conciencia en él serían las propias sensaciones *originarias* de su mundo *proyectadas* en el objeto. De este modo, el objeto estético portaría en sí una *reactualización* constante de las potencialidades inherentes a la vivencia de conciencia. Como menciona el filósofo y profesor francés respecto de lo que él considera sea la percepción estética:

Nos enseña a captar el *a priori* afectivo que lo constituye y que revela un aspecto del mundo. La percepción ordinaria nos pone, por el contrario, frente a objetos que no dejan de plantearnos problemas, que solicitan a la vez el entendimiento y la voluntad, la reflexión y la acción. No dan la oportunidad de recoger su expresión (Dufrenne 1982 Vol. II 235).

Así es, entonces, cómo es que se esboza esta suerte de estatuto del objeto estético y la particular percepción que lo cumple como un singular objeto. Él sería pura *expresión* y se orientaría hacia la conciencia como si le hablara a esta o como si le demandara una percepción distinta. No como ocurriría con los demás objetos habituales, quienes mantendrían cierto *silencio*, esperando, quizá, que la conciencia los despierte y les exprema cierto sentido o cierto

significado. El objeto estético, por su parte, configuraría su *propio* mundo: el mundo relativo a las sensaciones proporcionadas a lo humano por la manifestación artística.

### *El mundo estético*

Ya se ha aludido varias veces a lo largo de esta investigación respecto de en qué consistiría el mundo estético. No obstante, se vuelve necesario, quizá, ahondar un poco más en las conjeturas anteriormente propuestas, con el fin de entender a cabalidad qué es lo que propongo cuando menciono que este trabajo consiste en una *arqueología* del mundo estético.

Como se ha mencionado, este mundo consiste en aquella porción del mundo de la vida en la cual la manifestación artística domina. Es decir, el mundo estético sería el mundo del arte, en el cual este *rige* por sobre otros fenómenos. Radicaría en el mundo de la literatura, de la música, de la pintura, de la arquitectura, de la escultura, de la danza y del cine. Y, como todo mundo, estaría atravesado por ciertas sensaciones propias de ese mundo. De allí que en la tercera parte de esta indagación se ofreciera como ejemplo el hecho de que las sensaciones del gusto estarían ligadas al mundo de lo culinario, como las sensaciones oníricas estarían ligadas al mundo de los sueños.

No obstante lo anterior, es menester tener en cuenta que este mundo correspondería a sólo una parte del mundo de la vida, el cual estriba en el mundo *predado*, es decir, el mundo dado con anterioridad a cualquier experiencia, siendo, por lo tanto, la *posibilidad* de toda sensación. De esta manera, pienso que se podría profundizar un tanto más en la cuestión respecto de en qué consistiría el mundo de la vida, con el fin de que, de este modo, aflore de mejor manera el *carácter* del mundo estético.

En el mundo de la vida radicaría todo *origen* y todo *fundamento* de cualquier juicio o valoración que conciencia alguna pueda afirmar respecto de la realidad en la cual vive. Así es cómo este mundo estibaría en el horizonte de posibilidad de cualquier proceder o conducta, debido a que toda conducta y todo proceder estarían *fundados* en esta especie de *materia prima* que es el mundo de la vida.

En este sentido, ya se ha indicado en la tercera parte de este trabajo que el método científico *obviaría* este mundo cultural-cotidiano. Esto se debe al marcado carácter *subjetivo* de su dominio, escapando, por tanto, a la pretensión de *objetividad* de la ciencia, la cual

anhelaría convertirse en la única forma *válida* de conocimiento. Esto, a todas luces, sería imposible, puesto que:

Han existido -y existen aún hoy- comunidades humanas y épocas históricas a cuya comprensión del mundo la ciencia no ha contribuido para nada. La ciencia 'exacta' y los hombres que viven dentro de sus hábitos mentales pretenden, ciertamente, que su imagen del mundo es la única verdadera, objetiva, válida por sí misma; para ellos, todas las demás imágenes del mundo extracientíficas o precientíficas representan, a lo sumo, grados previos de aquella, la mayoría de las veces, empero, son falsificaciones 'subjetivas' de la realidad del mundo, debidas a 'prejuicios' de la 'tradición' o de la 'superstición', etc. (Landgrebe 1968 72).

El fenomenólogo de origen austriaco Ludwig Landgrebe realiza una sucinta revisión del concepto husserleano de mundo de la vida. Como se percibe claramente en sus palabras citadas la ciencia no podría devenir *dogma* debido al escaso e insuficiente acercamiento que tendría hacia el mundo *subjetivo* de lo humano.

Sin perjuicio de lo anterior, no debe entenderse este mundo subjetivo como un mundo *aislado* en la subjetividad misma, sino que este estibaría, más bien, en un mundo *intersubjetivo*, puesto que "no es tan sólo el mundo tal como nos es dado puramente en cuanto naturaleza, con sus determinaciones naturales, sin nuestra intervención; sino que es el mundo configurado, edificado, cultivado por los hombres" (Landgrebe 1968 76).

De esta manera, el fenómeno humano al modo del "homo artifex", es decir, de aquel fenómeno al cual le va en su ser la *expresión* y la *comunicación* de sus inquietudes y pareceres mediante su quehacer, configuraría, edificaría y cultivaría ciertos mundos *diversos*, y el *carácter* de estos mundos estaría dado por las distintas *interpretaciones* de la realidad que cada conciencia proyecte respecto del mundo predado.

Es por ello por lo que, quizá, Landgrebe afirma que "siempre sabemos, sin embargo, que tal mundo no es 'todo' el mundo sino tan sólo una 'sección' de él, junto a la cual están otras 'secciones' distintas" (Landgrebe 1968 81). Por lo tanto, dentro del mundo *común* de la

vida se esquematizarían otras porciones de mundo que tendrían su razón de ser en el *empuje* y en la *perspectiva* del "homo artifex" respecto de su apreciación de la realidad vivida.

El fenómeno humano daría *forma* al mundo estético tal cual algunos darían forma a una farmacia, otros a un almacén y otros más a una cervecería en medio de un pequeño y acogedor pueblo llamado mundo de la vida. Y para dar forma a este mundo estético se valdría de su *quehacer* como productor y experimentador de obras de arte. De este modo es cómo es que las sensaciones originarias del mundo de la vida, es decir, todas las sensaciones al cual lo humano es proclive, son *proyectadas* en la obra de arte para *dar cuenta* de las mismas. Así, Mikel Dufrenne se pregunta y se responde él mismo lo siguiente:

¿De dónde proviene esta unidad por la que lo expresado puede «tener figura de» mundo? Lo sabemos ya: del hecho de que se exprese la conciencia del artista; pues sólo existe expresión cuando lo es de una subjetividad (por este motivo podemos identificar el mundo del objeto estético y el mundo del autor: el autor, tal como la obra lo revela, garantiza todo cuanto la obra revela) (Dufrenne 1982 Vol. I 219).

Lo *expresado* en el objeto estético consistiría en el mundo que él mismo configura y que da a conocer en el momento de la experiencia estética. Y el mundo de este particular objeto tendría su *origen* y su *fundamento* en el mismo mundo en el cual la conciencia vive, se desarrolla y muere, es decir, en el mundo de la vida. De allí que se podría dar cuenta de esta suerte de *identificación* de sí con lo *aparecido* frente a sí, y que asome, tímidamente, una relación de cierta *afinidad* entre el mundo predado y el mundo estético.

El homo artifex *anunciaría* su estimación y sus consideraciones respecto del mundo de la vida en la producción y mantención del mundo estético. Bosquejaría un mundo *propio* con el fin de resignificar y redescubrir su mundo cultural-cotidiano de todos los días.

De este modo es, entonces, cómo es que se comprende una categoría como la del mundo estético en esta investigación. Este tiene su fundamento en la relación *originaria* que mantendría con el fenómeno humano que lo elabora, a la par que también elabora otros mundos, tales como el mundo de la academia o el mundo de lo familiar. En este sentido es

que el homo artifex aparecería como un *hacedor de mundos*, debido al carácter trascendente de sí mismo, es decir, de su *proyección* incesante fuera de sí:

Es más bien en el mundo subjetivo donde hay que buscar la raíz de la noción de mundo y la relación fundamental del mundo con una subjetividad que no es una subjetividad trascendental pura, sino una subjetividad que, precisamente, se define por su relación con un mundo, por el estilo de su ser-en-el-mundo. Y es así como se justificará la idea de un mundo propio al objeto estético como expresión de una subjetividad creadora (Dufrenne 1982 Vol. I 233).

Así, una arqueología del mundo estético estribaría, básicamente, en realizar un examen sobre el carácter originario de la manifestación artística, y qué es lo que esto, en última instancia, supondría para el estudio de la realidad. En este sentido, y como ya se ha aventurado en momentos anteriores de esta investigación, el arte daría cuenta de un cierto *mundo* que aparece en la conciencia de lo humano. Consistiría en una manera de *encarnar* y dar forma a ese mundo. Como menciona el escritor chileno Luis Oyarzún:

Con sus medios propios, medios sensibles y no inteligibles, el arte nos da una imagen del mundo, una imagen expresiva del mundo, que saca desde dentro algo que estaba en nosotros oprimiéndonos. Esa sustancia íntima es transformada en objeto de contemplación y nos conduce a una visión espiritual del hombre mismo. Así, el arte es siempre expresión y forma (Oyarzún 1981 84).

Por ello la manifestación artística exhibiría un *dominio* de la conciencia humana que no podría ser exhibido de otra manera. Un movimiento tal como la *emoción* que se generaría en la conciencia a partir de la experiencia estética daría cuenta de un orbe de sensaciones, y en este orbe de sensaciones los fenómenos mundanos serían *redescubiertos* y *resignificados*. El homo artifex, al modo de un *artífice* del arte, miraría con *novedad* lo *habitual*.

## *Resignificación y redescubrimiento*

Habiendo dado cuenta de algunas consideraciones relativas a qué se entendería por un objeto estético frente a otros objetos mundanos además de en qué consistiría el mundo que el mismo mostraría a la conciencia, se vuelve ya imperiosa la cuestión respecto de tratar de dilucidar en qué estribaría el *sentido* de esta experiencia.

De entrada ya hay que tener en cuenta que el hecho de *constituir* un mundo radicaría en *donar sentido* a los fenómenos que en él aparecen. Esta donación otorgaría un *significado* a los fenómenos mundanos, dándoles el carácter de objetos plenos de sentido. La constitución de los objetos de mundo consistiría en un análisis de los diversos *elementos* del objeto mundano con el fin de establecer su *sentido* en una síntesis, es decir, con el fin de disponer o fundar un *modo* determinado de comprender las vivencias intencionales de la conciencia.

En este sentido, el objeto intencional se constituiría mediante una multiplicidad de percepciones, pero este objeto se daría como una *unidad*. Las percepciones siempre tendrían un carácter *polifacético*, pues habría percepciones de distinta intensidad o interés. Sin embargo, el objeto intencional siempre estribaría en el único y mismo objeto.

Por ejemplo: para dar el *sentido* de "estuche" a este objeto mundano que la conciencia tendría en frente, lo que ella elaboraría consistiría en un *examen* de sus distintos elementos con el *propósito* de aunar todos aquellos ingredientes en una especie de sumario o compendio de los mismos. Así, percibiría el negro, el café y el amarillo presentes en el género que daría figura a este objeto, el cual mantendría una forma cilíndrica, de dimensiones similares a la superposición de dos manos, unida a esta fisura de matices metálicos que me mostraría una dimensión oculta del mismo objeto, junto a ciertos restos de género amarillos, cafés y negros que le darían un carácter afectivo o personalísimo al objeto en cuestión. Por lo tanto, como ya se aventuraba en la tercera parte de este trabajo, los *sentidos* servirían para constituir el mundo en derredor nuestro y se desempeñarían como una instancia generalizadora de la *experiencia* del mundo mismo.

La *unión* de todos aquellos elementos daría forma al objeto "estuche". De este modo, se ofrecería a la conciencia, de manera constante, un *esquema* formal de aprehensión que permanecería intacto, siendo el *contenido* de las percepciones lo único que cambiaría. De allí, también, que se den percepciones *estéticas*, en las cuales la conciencia percibiría la

*configuración* de un mundo propio en el objeto puesto en frente debido a la suerte de identificación que padecería la conciencia con el mismo, o percepciones *ilusorias* como, por ejemplo, cuando creo *reconocer* a una persona de mi barrio al otro lado de la calle, pero al atravesar la misma con el fin de dirigirme hacia ella y saludarla, me percató de que sólo era otra persona que guardaba un *parecido* admirable con mi vecino.

Así es, básicamente, cómo es que la conciencia constituiría el mundo circundante en el cual está inmersa. Por lo tanto, dar cuenta de cómo *aparece* algo consistiría en dar cuenta de los *estrados* de sentido que tienen lugar en el proceso de la constitución. Teniendo en cuenta, entonces, este breve recorrido respecto de la donación de sentido por parte de la conciencia es preciso referirse a la *experiencia* que una conciencia tiene de la manifestación artística y en qué estribaría su *significado*, es decir, en qué radicaría un suceso como la *resignificación* y el *redescubrimiento* de un mundo ya constituido.

Se ha aludido ya en la tercera parte de esta investigación que en la experiencia del arte la conciencia padecería una suerte de *emoción* al habitar el mundo del objeto estético. En la conciencia se agitaría y se animaría una especie de *movimiento* que estaría dotado de cierta *direccionalidad*, es decir, este movimiento tendría su origen en la conciencia y sería dirigido hacia el objeto en cuestión. En este sentido, una emoción como la que se generaría en presencia de la experiencia estética estribaría en una *reinterpretación* del mundo, es decir, en una suerte de *readecuación* de la experiencia misma del mundo vivido:

Es una transformación del mundo. Cuando los caminos trazados se hacen demasiado difíciles o cuando no vislumbramos caminos, ya no podemos permanecer en un mundo tan urgente y difícil. Todas las vías están cortadas y, sin embargo, hay que actuar. Tratamos entonces de cambiar el mundo, o sea, de vivirlo como si la relación entre las cosas y sus potencialidades no estuvieran regidas por unos procesos deterministas sino mágicamente (Sartre 2005 65-66).

El pensador francés Jean-Paul Sartre afirma que la emoción consistiría en un *modo de ser* de la conciencia, o sea, en una manera *distinta* de ser. Al *habitar* el mundo del objeto estético se generaría este movimiento en la conciencia que le daría un *vuelco* a la misma.

De esta manera, al ser el mundo de la vida y sus sensaciones originarias la *materia prima* para la manifestación artística, lo que produciría la emoción consistiría en la resignificación y el redescubrimiento del mismo mundo circundante que la conciencia *ya ha constituido* en un primer momento. El arte plantearía una *novedad* en la mirada habitual de percibir el mundo. En este sentido, la emoción proporcionada a la conciencia por la manifestación artística daría cuenta de una *actualización* constante de la *potencia* de sentido que caracterizaría a la manera de darse de los fenómenos mundanos. La emoción propinaría un *vuelco* a la conciencia precisamente por la manera propia que conserva aquella misma de *transformar* el *sentido* de la realidad.

Lo humano, mediante la manifestación artística, bosquejaría una manera de *dirigir* las sensaciones originarias de su mundo hacia la trascendencia con el fin *exponer* las mismas. Esto se debe a que el mundo, como la posibilidad de toda sensación, *provocaría* ciertas cuestiones en lo humano a las cuales este último no encontraría satisfactorias respuestas. De este modo, el arte vendría a aparecer a la manera de un *planteamiento renovado* de estas mismas cuestiones, con el fin de encontrar *contestación* a las mismas. Es por ello por lo que el mundo estético aparecería al modo de una resignificación y de un redescubrimiento del *mismo* mundo circundante en el cual el fenómeno humano nace, vive, se desarrolla y muere. Por lo tanto, a raíz de la emoción y "a través de un cambio de intención, lo mismo que en un cambio de conducta, aprehendemos un objeto nuevo o un objeto antiguo de un modo nuevo. No es preciso situarse previamente en el plano reflexivo" (Sartre 2005 67).

Quizá una indagación etimológica ayudaría un tanto a comunicar estas conjeturas de una manera más clara. En primer lugar, el concepto de "resignificación" tiene su origen en el latín. Se conforma mediante el prefijo "re-", que denota una repetición, y el verbo "significar". Este último se origina en el verbo "*significo*", el cual tiene las siguientes acepciones: "indicar; dar a conocer; mostrar; dar a entender; significar; designar; aludir; etc." (VOX 2012 467-468). Este verbo, a su vez, se compone del sustantivo "*signum*" y del verbo "*facio*". Por su parte, "*signum*" quiere decir "marca; señal; síntoma; presagio; manifestación; sello; etc." (VOX 2012 468). Y el verbo "*facio*" alude a "hacer; causar; producir; suponer; imaginar; obrar; actuar; etc." (VOX 2012 188). De este modo, la noción de "significación" estribaría en producir o causar un cierto sentido en lo significado, o sea, en instaurar una especie de marca que dé cuenta de cómo es que se entiende el fenómeno significado.

En segundo lugar, la noción de "redescubrimiento" también se origina en el idioma del Lacio. Aquella proviene del ya aludido prefijo "re-" unido al verbo "descubrir". Este verbo deriva de "*discooperio*", conformado por el prefijo "dis-" que denota la inversión de una acción ya hecha y el verbo "*operio*" que maneja significados como "cubrir; recubrir; enterrar; cerrar; ocultar; encubrir; disimular; etc." (VOX 2012 340). De esta manera, la acción de "descubrir" consistiría en la tarea de mostrar algo que se mantenía oculto o cubierto, es decir, en traer a la luz algo que permanecía ignorado en las sombras.

Por consiguiente, el acto de *resignificar* y el acto de *redescubrir* un cierto mundo daría cuenta de un volver a *transitar* o de un volver a *atravesar* un fenómeno que *ya* ha sido dotado de sentido y que *ya* ha sido descubierto. En este sentido es que, entonces, en el objeto estético se daría algo *ya* conocido. La conciencia, como donadora de sentido, estimaría y observaría en él algo que *ya* ha sido constituido por ella misma.

Es aquí donde asoma la cuestión de la *armonía* y se vuelve posible, un tanto, intentar un bosquejo de respuesta a la cuestión respecto de cuál sería el motivo por el que aquella se presentaría en los objetos estéticos y en qué estribaría su relación con un *mundo* propio.

Ya se había aventurado en los primeros y recelosos pasos de esta investigación, que el mundo todo aparece a la conciencia humana dotado de un modo *ordenado* y *sistemático* de mostrarse a la misma. Cuestiones como la teoría de las esferas atribuida a Pitágoras, además del equilibrio, la simetría o la musicalidad que es posible apreciar en la naturaleza, como también el fenómeno del cambio tenaz e insistente de las *estaciones* o la trayectoria puntual y meticulosa de los *planetas* alrededor de sus órbitas dan cuenta del carácter *metódico* y *regular* que la realidad mantiene en cualquiera de sus dimensiones.

En este sentido, y también como el arte toma sus *cimientos* del mundo sistemático que *resignifica* y que *redescubre*, la *armonía* que una conciencia percibiría en las obras de arte sería fruto de la armonía presente en la *naturaleza* misma. Recuérdese lo aludido en la segunda parte de este trabajo: la disposición de las partes del objeto estético y tanto su apariencia como su contorno estribarían en los elementos que predisponerían a una experiencia como la del arte. Y lo lograrían, en efecto, debido a que la experiencia estética estribaría en una experiencia esencialmente *renovadora* de la *percepción* de mundo.

De este modo, la manifestación artística arreglaría u organizaría estos tres modos *formales* de *darse* un objeto estético al momento de su pretensión de mirar con *novedad* el

mundo *habitual* del cual es deudor. De aquellas tres nociones históricas de forma participaría la composición y el brote de la *armonía*, en quien estaría el germen de la experiencia estética.

Así, la armonía que una conciencia percibiría en la manifestación artística por parte de lo humano *obedecería* a la realidad también *sistemática* y *armónica* de donde obtendría su *razón de ser*. De allí que una conciencia goce y emerjan emociones en la misma producto de su relación con el arte: puesto que este modo particular de manifestarse pretendería una manera de *innovar* en la *experiencia* del mundo sistemático que renueva y que refleja:

Una emoción remite a lo que significa. Y lo que significa es la totalidad de las relaciones de la realidad-humana con el mundo. El paso hacia la emoción es una modificación total del «ser-en-el-mundo» según las leyes muy particulares de la magia (Sartre 2005 101).

De esta manera, ¿cuál es el sentido fenomenológico de la experiencia del arte? Si con "*sentido*" se mienta el modo particular de entender una cosa, o la razón de ser, la finalidad o el significado y la interpretación que un fenómeno cualquiera podría adquirir, entonces, el sentido fenomenológico de la manifestación artística estribaría, básicamente, en *ofrecer* a lo humano lo que de otra manera no puede ser ofrecido, es decir, mediante estas emociones que el arte suscitaría en lo humano, el arte mismo daría cuenta, tanto de modo *sensible* como de modo *significativo*, de problemas e inquietudes humanas que sólo se habrían llevado a *concepto*, con el fin de obtener particulares resoluciones sobre las mismas.

Es por ello por lo que también el arte aparece a la conciencia dotado de un mundo propio, o sea, de un mundo que lo remite *a él mismo*. Y esto consistiría en *renovar* la experiencia del mundo de la vida *en* el mundo estético. Como menciona el académico catalán Pau Pedragosa respecto de la experiencia estética: "no se trata de experimentar nuevos contenidos sino de ver lo ya conocido a una nueva luz que revela aspectos no vistos anteriormente; en la experiencia estética hay un re-conocimiento" (Pedragosa 2009 364).

En este sentido, un análisis fenomenológico de la experiencia del arte, como el que se propone en esta investigación, deviene una instancia totalmente *nutritiva* para el estudio de la realidad. Al *redescubrir* y al *resignificar* el mundo circundante de la vida *en* el mundo estético la conciencia misma se percataría de algunas dimensiones de la realidad que no

aparecerían en una percepción *ordinaria* o en una primera impresión de la misma realidad. El universo sería *desmenuzado* en la obra de arte para ser *recogido* nuevamente en la experiencia estética, emergiendo, así, con un *sentido* del todo *renovado*:

Los sentidos, las objetividades, cristalizadas por el hábito y la costumbre, se disuelven en la experiencia estética y nos enfrentamos a la tarea de constituirlos de nuevo, recrearlos, es decir, la experiencia estética nos traslada a la perspectiva interna de constitución, al proceso interno de la comprensión (Pedragosa 2009 363-364).

O como propone el ya aludido profesor y filósofo francés Mikel Dufrenne, quien también apreciaría en la percepción estética una manera de *encender* ciertas luces sobre el mundo que nos permitirían apreciar el *sentido* reconstruido y reactualizado del mismo:

El arte nos sitúa de nuevo en el comienzo. Creemos que repite lo que ya estaba visto porque podemos identificar lo que representa, seguir una historia, comprender a los personajes, pero, en el fondo, no habías visto todavía la potencia de un torso humano en convulsión antes de ver los esclavos de Miguel Ángel, ni la figura torturada de los lirios antes de ver el ramo de Van Gogh, ni las viejas calles de París antes de leer *La maison du chat qui pelote*, ni el rostro del desastre antes de leer *La mort dans l'âme* (Dufrenne 1982 Vol. II 236-237).

Según lo apuntado más arriba, y también respecto de las conjeturas defendidas, en ello estribaría la *razón de ser* de una manifestación como la artística. Es decir, como ya se planteaba en la primera parte de esta investigación: el arte existiría *por* y *para* lo humano debido a que lo humano es un fenómeno al cual le va en su ser tanto la *expresión* como la *comunicación* de cualquier *postura* o *inquietud* sobre el orbe de sensaciones que aparecería en su conciencia *producto* del mundo y de la manifestación artística. Lo humano, como *homo artifex*, se valdría del arte para *reedificar* el mundo que ya ha constituido alrededor suyo, con el fin de *actualizar*, de manera constante, todo *sentido* y toda *significación* del mismo.

## *Una mirada fenomenológica a la experiencia del arte*

Con el ánimo de ir ya finalizando esta humilde búsqueda por el sentido originario de la manifestación artística en lo humano me parece que es un tanto *ameno* el hecho de exponer ciertas maneras de darse de la obra de arte en este último apartado del cuarto momento de este trabajo. El fin de esto estribaría en que, tanto la manifestación artística al modo del *objeto de estudio* de este examen como la fenomenología a la manera del *instrumento* para la indagación misma, aparecen en esta investigación como los *protagonistas* fundamentales de todo el estudio realizado hasta el momento.

De esta manera, es *prudente* dejar que la obra de arte se *muestre* tal cual aparece en su desnudez originaria. Por ello ofreceré un ejemplar de cada forma de manifestación artística en razón de intentar una breve *descripción* de cómo es que aparecería esta experiencia misma a la conciencia de un sujeto como quien escribe. Esto se debe a que, como bien menciona el académico de la Universidad Autónoma de Puebla Juan Carlos Montoya Duque:

Fenomenológicamente, hay que partir de la *experiencia* misma, y tratar de que las normas emerjan de allí, inmanentemente, sin imposiciones, por lo que se trata, por cierto, de una actividad reglada por la libertad. Es necesario decir que la tarea del fenomenólogo es comprender, desentrañar el sentido, describir la emergencia del sentido y habilitarnos para habitarlo (expresión cara a Merleau-Ponty), para hacer la experiencia y, con esto, cumplir el papel de mediador del sentido del arte, es decir, abrimos a las disposiciones subjetivas pertinentes para atender a la configuración del sentido en y por la dimensión sensible, corporal, de las obras (Montoya Duque 2020 4).

Un abordaje fenomenológico a la *atmósfera* que envuelve al objeto estético revelaría el carácter *humano* del mismo, es decir, esa manera tan curiosa como intrusa que tiene el fenómeno humano de siempre arreglárselas para estar presente en cada *instancia* del mundo de la vida. Quizá, por ello, el arte consistiría en la manifestación humana por *excelencia*.

## i) Literatura

Para esta ya clásica forma de darse del arte me gustaría traer acá a la presencia las primeras palabras de la inmortal obra del novelista, dramaturgo, poeta y soldado español Miguel de Cervantes Saavedra, a saber: "*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*":

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, y algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda (Cervantes 1974 45).

De alguna manera, todo aparecer de la obra literaria estaría supeditada, a su vez, al cuerpo material que la misma siempre mantendría en su forma tradicional de darse, es decir, al *libro* en sí como el objeto cultural por antonomasia presente en casi todo el mundo. El libro consistiría en ser el *soporte* del alma de la literatura, tal cual el cuerpo estibaría en ser el soporte de toda percepción de la conciencia.

No obstante lo anterior, lo que proporcionaría, en primera y última instancia, la experiencia estética literaria tendría su fundamento no en el soporte, sino en el *contenido* que es soportado por su cuerpo material. En este sentido, las primeras palabras de esta inagotable novela proporcionarían a la conciencia las sensaciones de un cierto *mundo olvidado*. Este carácter de *abandono* se daría por la exposición misma de lo que el narrador pretende contar.

El hecho de que el lugar aludido sea uno del que *no* quiera acordarse, la mención a los metales roídos y a los desvalidos animales, sumado todo esto a la naturaleza *infortunada* de su despensa y a la personalidad *exigua* de las mismas palabras con que se pretende esta especie de introducción a una narración de proporciones, darían cuenta de una *vuelta a la presencia* o de un *redescubrimiento* de un mundo arrinconado en un oscura habitación de un tiempo velocísimo que le va quitando la *significación* a los fenómenos mundanos.

## ii) Música

De entre todas las formas de darse el arte, la música sería la única forma que no podría ser percibida de manera *visual*. Esto supone un difícil abordaje a esta manifestación artística debido al supuesto dominio que tendría el *ojo* por sobre los demás órganos sensoriales. Sin perjuicio de lo anterior, podemos, simplemente, cerrarlos un momento y *escuchar*:

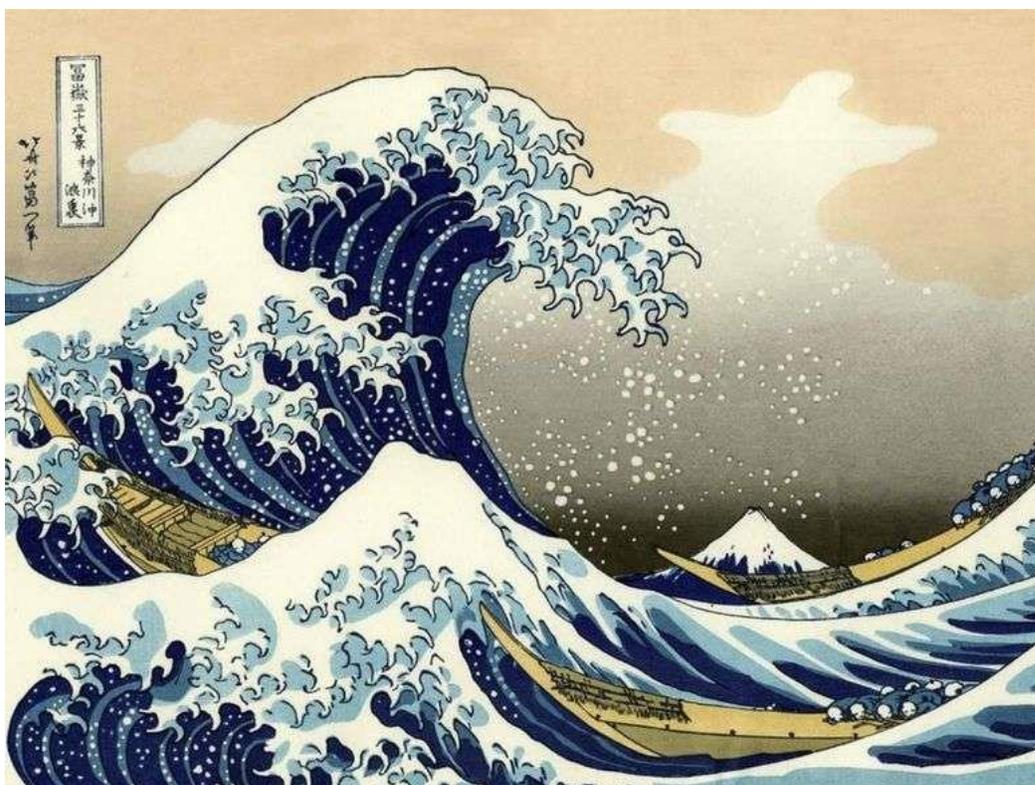
The image shows a musical score for Chopin's Nocturne Op. 9 No. 2, measures 1 through 12. The score is written for piano and is in the key of B-flat major (two flats) and 3/8 time. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 132 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1-6, and the second system contains measures 7-12. The music features a complex texture with multiple voices in both hands, including arpeggiated figures and sustained chords. Performance markings include 'p' (piano), 'espr.' (espressivo), and 'dolce'. Fingering numbers (1-5) are indicated for various notes. A sequence of notes '14321' is written above a phrase in measure 5. Below the staves, there are decorative symbols consisting of a stylized 'L' shape followed by an asterisk, repeated several times.

(Chopin 2012)

Estos corresponden a los primeros compases del "Nocturno Op. 9 n.º 2" del profesor, pianista y compositor polaco Frédéric Chopin. La *atmósfera* que es posible apreciar en este objeto hecho de *sonido* y de *duración* daría cuenta de un cierto mundo que realmente no es posible transmitir *de otra manera*. El continuo juego de aquellas notas musicales, la superposición constante y *sonante* que aparece como una baraja de armónicos *puntos* sonoros, quienes terminarían incrustados en la conciencia del oyente al modo de finos y seductores *clavos*, en los cuales estaría guardado el *espíritu* de cada una de las teclas de un piano, refiere un cierto *universo* tan propio del artista mismo, que no sería posible responderle de otra manera que comunicándose con él mediante estos objetos hechos de *tiempo*.

### iii) Pintura

Al parecer, se considera a la pintura como la manifestación artística por *antonomasia*. Esto se debe a que cuando alguien mienta "obra de arte" lo primero que aparece a la conciencia de quien mienta radicaría, quizá, en una *pintura*. En ella, acaso, se constataría de una manera muchísimo más *evidente* el hecho de intentar una *renovación* del mundo circundante por parte de la manifestación artística.



(Kindersley 2010 338)

Esta obra tiene por nombre "*La gran ola de Kanagawa*". Es fruto del grabador y pintor japonés Katsushika Hokusai. Unos imperceptibles navegantes se someten al rugido de este colosal fenómeno *natural*. Cada color elegido y cada *elemento* de los acuáticos dedos de las olas mostrarían una manera de *volver a traer a presencia* un prodigio tan efímero como el ir y venir del mar hacia nosotros en su total *poder* y recelosa humedad.

#### iv) Arquitectura

Este modo de darse de la manifestación artística consistiría, quizá, en mostrar el *establecimiento* de lo humano, es decir, de la *civilización* humana como tal. Sería muy difícil percibir una obra de arte arquitectónica y no remitirse inmediatamente al hecho de un *asentamiento* humano *sobre* el mundo. Lo que mostrarían estos singulares monumentos en su aparecer estibaría, entonces, en *crear* e instaurar *espacio*, en dar cuenta de la potencia *manual* de un fenómeno como lo humano.

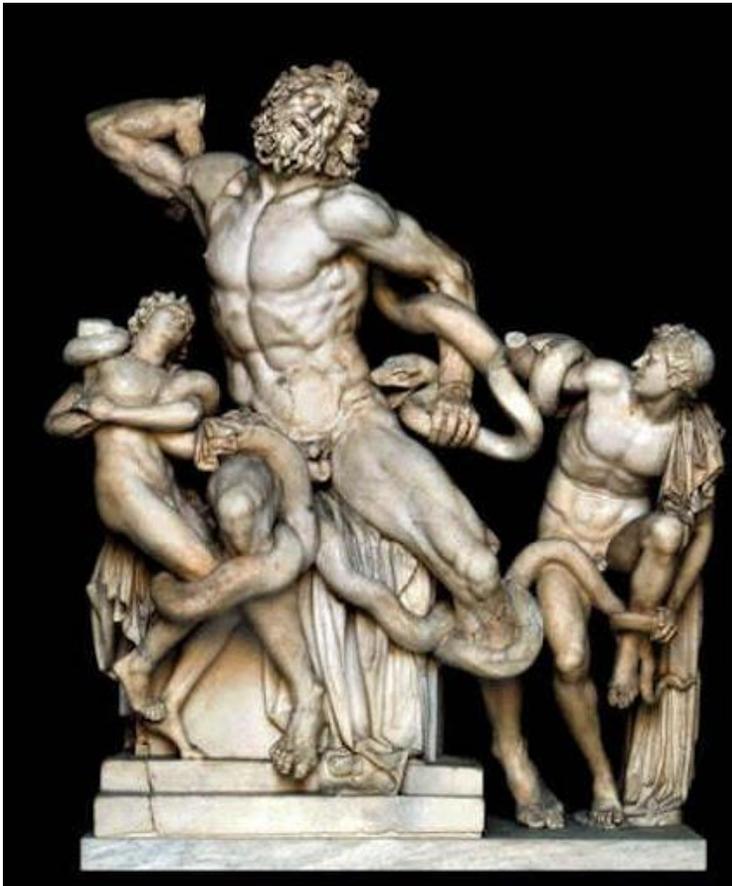


(Kindersley 2010 292)

El Templo de Meenakshi Amman en la India ofrecería esta visión del mundo. Construido en la primera mitad del siglo XVII, y dedicado a la diosa Parvati y al dios Shiva, daría cuenta de cierto *espacio oculto*, privado a los dioses, en el cual, al ingresar, cada uno habitaría una especie de *mundo individual* donde el cielo estaría muchísimo más cerca de lo habitual. De esta manera, acaso, la obra arquitectónica *crearía espacio en el espacio*.

## v) Escultura

La escultura es un modo de la manifestación artística un tanto similar a la arquitectura. Esto se debe a la directa afinidad que es totalmente posible de encontrar entre ellas respecto de su herramienta *elemental* de expresión, es decir, la *materia* pura.



(Kindersley 2010 58)

Esta obra mantiene por nombre "*Laocoonte y sus hijos*". Mientras que la arquitectura utilizaría la materia para ofrecer *mundos habitables* dentro del mundo habitable que es el universo, la escultura se valdría de la *materia* del mundo para traer a la luz distintos objetos *preñados* del *sentido* del mundo primordial. La escultura aparecería al modo de lo *real sin movimiento*, al modo de la piedra que *oculta* la estatua.

## vi) Danza

El *baile* es algo que ha estado presente desde inmemoriales tiempos y, regularmente, aparece unido a otra forma de arte: la *música*. Baile y música se darían a la conciencia al modo de una ligazón inseparable de *celebración del cuerpo*. Podría alguien imaginar las primeras festividades respecto del hecho de la fecundidad o de la salida del sol o, en fin, de la llegada de la lluvia en culturas *antiquísimas*, por lo que no sería posible concebir a la cultura humana en su totalidad *sin* el fenómeno de la expresión corporal como el baile.



(Debora Mocsary 2017 2:30:20)

Este fotograma muestra un instante del *clímax* en la presentación en vivo de una versión del ya clásico ballet titulado "*El lago de los cisnes*". Esta historia, basada en un cuento de hadas, expone la singular *transformación* de una princesa en un cisne. De este modo, *vuelve a traer a presencia* el mundo inmortal de la magia que se oculta en el mundo de todos los días. Así, *renovaría* la manera usual en que se *enfrenta* la realidad. Y sería el *cuerpo* la instancia cúlmine para dar cuenta de aquello. La danza aparecería como una celebración del cuerpo, como una forma de dar cuenta de todo lo que un cuerpo *puede*.

## vii) Cine

No está demás mencionar que el arte cinematográfico apenas tiene alrededor de unos cien años. Este modo de manifestación artística sería el fruto de *variados elementos* que se unirían para dar origen a una manera *inusual* de experimentar el fenómeno artístico. Así, *imagen, sonido y movimiento* se fundirían con el fin de crear un mundo *multisensorial* propio.



(Haneke 1992 00:15:50)

Es conocida la anécdota cuando los hermanos Lumière proyectaron "*L'arrivée d'un train à La Ciotat*". En aquel film una locomotora arriba a una estación. El público *huyó* de la sala presa del *miedo*, pues pensaron que el tren iba hacia ellos. De este modo, una experiencia como la cinematográfica, allí, en el mismo *cine*, cuando todas las luces se apagan, *sumergiría* a la conciencia humana en un *océano* de sensaciones, en un *mundo propio* que nos revela el de *todos los días*. Y salimos de la sala inquietos, *desconociendo*, un tanto, la realidad *real* que nos espera *fuera* de los asientos.

## CONCLUSIONES PRELIMINARES

Esta indagación ya llega a su fin, de modo que se vuelve indispensable dar cuenta de algunas conclusiones respecto del camino recorrido. En este sentido, se ha titulado a este apartado con el adjetivo de "*preliminar*" debido a que toda indagación sobre la realidad siempre tendría el carácter de ser *provisoria*. Esto estribaría en que cada teoría sobre la misma se mantiene como válida hasta que aparece *otra* que, en última instancia, la *supera*. Así, toda postura, opinión o afirmación sobre la realidad consistiría en ser una eterna *reescritura* de un *origen*. Quizá por ello es por lo que el gran pensador griego Heráclito de Éfeso afirmara algún día que "*πάντα χωρεῖ καὶ οὐδὲν μένει καὶ δις ἐς τὸν αὐτὸν ποταμὸν οὐκ ἄν ἐμβαίης*"<sup>13</sup>.

### *i) La experiencia estética como un fenómeno originario.*

Como ya se aventuraba en la primera parte de esta investigación, la experiencia estética en lo humano aparecería en la conciencia al modo de un fenómeno *originario*. Esto significa, básicamente, que este tipo particular de experiencia se daría a la conciencia misma como una instancia *inseparable, congénita y natural* respecto del mismo fenómeno que la produce y la experimenta. De este modo, y como al fenómeno humano le va en su ser tanto la *expresión* como la *comunicación* de sus sentimientos, juicios, pareceres e inquietudes varias respecto del mundo de la vida en el cual nace, vive, se desarrolla y muere, de esta manera, entonces, es que se *proyectaría* a sí mismo *fuera de sí*. En este sentido, lo humano requeriría de una superficie en la cual estas mismas sensaciones fuesen escuchadas. Y esta superficie correspondería, entonces, a la manifestación humana por excelencia, es decir, a la *manifestación artística*. Mediante el arte, y como se ha mostrado, el fenómeno humano daría cuenta de ciertas *emociones* que no podrían ser expresadas ni comunicadas de *otra* manera. Así es cómo la experiencia estética que padecería la conciencia, experiencia proporcionada por los distintos modos de darse el arte, tendría el carácter de ser una experiencia *originaria*, una que no podría concebirse *fuera* del ámbito de lo humano, debido a que en este mismo

---

<sup>13</sup> La inmortal sentencia de Heráclito podría traducirse como sigue: "todas las cosas hacen lugar a otras cosas, y nada permanece quieto, asimismo no podrías sumergirte dos veces en un mismo río". La traducción es mía.

fenómeno radicaría su *razón de ser*. Así, el arte existiría *por y para* lo humano, dándose esta especie de *identificación* de sí con lo que *aparece frente* a sí, o sea, una identificación entre quien produce y lo producido, no pudiendo ser separada la manifestación artística y su experiencia del fenómeno humano que le da *forma y vida*.

ii) *La armonía como la unión de tres modos de forma.*

En la segunda parte de esta indagación se propuso que en la armonía estribaría la *razón de ser* o el *germen* de una experiencia como la del arte. Y la armonía misma se daría mediante la *configuración*, por parte del homo artifex, de las tres nociones históricas de forma, a saber: la *disposición* de las partes de un objeto, y tanto la *apariencia* como el *contorno* del mismo, elementos que darían *figura* al objeto intencional. Así, serían estos mismos elementos quienes *promoverían* en la conciencia la emergencia de un fenómeno como la *armonía*. En este sentido, el motivo o el fundamento, por el que conciencia alguna pueda percibir la armonía misma en un objeto estético, estaría dado porque este mismo objeto tendría su razón de ser en el mismo *mundo de la vida* que *redescubre* y que *resignifica*. Esto estriba, básicamente, en que el mundo predado aparece a la conciencia humana al modo de un universo tanto *sistemático* como *armónico*. De esta manera, al ser las sensaciones *originarias* del mundo de la vida las mismas sensaciones que lo humano *proyectaría* en la obra de arte, esta, es decir, la obra de arte, tomaría el mismo *carácter* armónico y sistemático del mundo *primordial* que redescubre y que resignifica.

iii) *El arte como resignificación y redescubrimiento de un mundo.*

Tal como se planteaba ya en la tercera parte de este trabajo, lo que ocurriría en la conciencia durante la experiencia estética consistiría, básicamente, en la emergencia de una *emoción*, es decir, de un *movimiento* tal que le daría un *vuelco* a la conciencia. De esta manera el *sentido* fenomenológico de la manifestación artística estaría dado, primordialmente, por el modo que tiene de *ofrecer* a lo humano lo que no puede ser ofrecido de *otra* manera. Esto tiene su razón de ser en que a la conciencia se dan distintas inquietudes y sensaciones varias por su mismo *carácter* de ser una conciencia *arrojada* a un mundo tal. Así, lo humano

buscaría en el arte un *modo* de dar cuenta de aquellas sensaciones y de aquellas inquietudes que no son posibles de *expresar* ni de *comunicar* por medio de los instrumentos o por medio de las herramientas *usuales* de las cuales dispone. En este sentido, lo que ocurriría con el arte consistiría en que él *configuraría* su propio mundo debido al modo *particular* que tiene de aparecer. De esta manera, el arte *volvería* a dar significado y *volvería* a descubrir un mundo *ya* dotado de sentido y *ya* descubierto por la conciencia humana. Esto ocurre debido a que la *materia prima* de la manifestación artística estribaría en el mismo *mundo de la vida* en el cual se desarrolla toda conciencia. Así, el arte sería *deudor* de las sensaciones originarias de este mundo primordial, es decir, no tendría razón de ser si no hubiese un mundo y unas sensaciones por él proporcionadas. Por lo tanto, mediante la manifestación artística, el *sentido* y la *significación* que lo humano *donaría* al mundo en una primera constitución del mismo, emergerían al modo de un sentido y de una significación totalmente *renovados* producto de la *emoción* estética, en la cual se *redescubre* la experiencia de la realidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, S. (2019). Orientaciones hacia los objetos. En *Fenomenología Queer* (pp. 43-93). Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Aristóteles. (1994). *Metafísica*. Madrid: Editorial Gredos.
- Biemel, W. (1968). Las fases decisivas en el desarrollo de la filosofía de Husserl. En H. Gouin (Presidencia). *Husserl. Tercer Coloquio filosófico de Royaumont*. Coloquio llevado a cabo en Abadía, Francia. Buenos Aires: Paidós.
- Boas, F. (1947). *El arte primitivo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cervantes, M. (1974). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Ramón Sopena.
- Chopin, F., & Barenboim, D. (2012). *Chopin: Nocturnes*. Berlin: Deutsche Grammophon.
- Debora Mocsary (2017). *Swan Lake El Lago de los Cisnes COMPLETE Tchaikovsky Classical Ballet* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tnWR9dtaIMs>
- Derrida, J. (2018). La fenomenología y la clausura de la metafísica: introducción al pensamiento de Husserl. *Investigaciones Fenomenológicas, n°15*, 167-185. Traducción y notas de Jimmy Hernández. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7447195>
- Dufrenne, M. (1982). *Fenomenología de la Experiencia Estética: Vol. I*. Valencia: Fernando Torres.
- Dufrenne, M. (1982). *Fenomenología de la Experiencia Estética: Vol. II*. Valencia: Fernando Torres.
- Haneke, M. (Director). (1992). *Benny's Video* [película]. Co-production Austria-Suiza.
- Husserl, E. (1949). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Husserl, E. (1973). *Meditaciones cartesianas*. Madrid: Ediciones Paulinas.
- Husserl, E. (1991). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Husserl, E. (1996). *Meditaciones cartesianas*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Husserl, E. (1997). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kant, I. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila.
- Kindersley, D. (2010). *Arte: La guía visual definitiva*. Londres: Dorling Kindersley.
- Landgrebe, L. (1968). El mundo como problema fenomenológico. En *El camino de la fenomenología*. (pp. 62-97). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Marc, J. M. (2018). El mundo de la vida como horizonte oculto de la fenomenología. *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, 73 (278), 1211-1219. <https://doi.org/10.14422/pen.v73.i278.y2017.010>
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Montes Pérez, C. (2019). Apuntes para una reflexión antropológica sobre la estética primitiva. *Revista Euroamericana de Antropología*. (8), 13-25. <https://doi.org/10.14201/rea201981325>
- Montoya Duque, J. C. (2020). La obra de arte como sentido expresivo (encarnado). Una aproximación fenomenológica a la estética. *Reflexiones Marginales*, N° 59. pp. 1-12 En <https://reflexionesmarginales.com/blog/2020/09/28/la-obra-de-arte-como-sentido-expresivo-encarnado-una-aproximacion-fenomenologica-a-la-estetica/>
- Moreno, M. (2020). Merleau-Ponty y el análisis de la sensación en los límites de la fenomenología. *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, núm. 15, pp. 79-89. <https://revistamutatismutandis.com/index.php/mutatismutandis/article/view/285/188>
- Oyarzún, L. (1981). *Meditaciones Estéticas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Pedragosa, P. (2009). Estética fenomenológica. La obra de arte arquitectónica. *Arbor*, 185(736), 355–367. <https://doi.org/10.3989/arbor.2009.i736.286>
- Rosenkranz, K. (1992). *Estética de lo feo*. Sevilla: Julio Ollero Editor.
- Sánchez Muñoz, R. . (2015). El problema de la crisis desde la fenomenología de Edmund Husserl. *Escritos*, 23 (50), 157-177. <https://revistas.upb.edu.co/index.php/escritos/article/view/590>
- Sartre, J. P. (2005). *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Soto Bruna, M. J. (1987). La «Aesthetica» de Baumgarten y sus antecedentes leibnicianos. *Anuario Filosófico*, 1987 (20), 181–190. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/2298>.
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos.

- Villanueva Barreto, J. (2012). La epojé y la reducción como acceso a la vida trascendental. *Letras (Lima)*, 83(118), 213-232. <https://doi.org/10.30920/letras.83.118.10>
- VOX. (2012). *Diccionario Ilustrado VOX*; Latino-Español, Español-Latino. Barcelona: Larousse.
- VOX (2016). *Diccionario Bilingüe VOX*; Griego clásico-Español. Barcelona: Larousse.
- Walton, R., & Lutereau, L. (2015). *Arqueología de la experiencia sensible*. Buenos Aires: Prometeo.

## GLOSARIO

**Fenómeno:** aquello que puede ser percibido debido a que se muestra a la luz.

**Logos:** estudio, razonamiento o discurso sobre algo determinado.

**Fenomenología:** disciplina que estudia aquello que aparece.

**Experiencia:** cualidad de probar o intentar algo a partir de las cosas.

**Arte:** producto de la ejecución de una determinada habilidad adquirida como la utilización de la materia para dar cuenta de una interpretación de la realidad.

**Arqueología:** estudio o ciencia de los orígenes.

**Mundo:** aquello que está ordenado u organizado a la manera de una estructura que aparece como un sistema.

**Originario:** aquello que es relativo a un origen, es decir, que está o es desde el comienzo.

**Forma:** distribución de los elementos que darían imagen o figura a un determinado caos, o sea, una suerte de orden que configura o concretiza una idea, es decir, la disposición de las partes y tanto la apariencia como el contorno de un objeto.

**Armonía:** unión o vínculo de algunos elementos dispersos en un orden que produciría un efecto placentero en quien percibiera esta asociación.

**Conciencia:** conjunto o unión de saberes teóricos y prácticos sobre sí mismo y el mundo.

**Sensación:** todos aquellos elementos de la realidad que puedan ser capturados por los sentidos, además de la reflexión o el sentimiento que la captura de estos elementos provoque en quien la percibe.

**Estética:** estudio de aquello que puede ser percibido por los sentidos.

**Bello:** aquello que es bueno o conveniente a los sentidos.

**Feo:** aquel dominio en el cual la figura, o la forma, estaría ausente.

**Sujeto:** aquello que está arrojado debajo de algo, funcionando como su base, fundamento o cimiento.

**Objeto:** aquello que se arroja en frente, con el fin de alcanzarlo.

**Percepción:** acción o efecto de capturar, apoderarse de o llevar consigo las cosas por completo.

**Padecer (una experiencia estética):** experimentar (el fenómeno estético).

**Intencionalidad:** característica capital de la conciencia como estar dirigida hacia algo.

**Constitución:** situación, organización o disposición conjunta de cosas.

**Aparecer:** volverse visible, mostrarse, ponerse frente a la conciencia para ser percibido.

**Emoción:** movimiento desde la conciencia hacia el objeto estético y que se agita en aquella producto de la experiencia estética.

**Mundo estético:** porción del mundo de la vida en la cual domina la manifestación artística.

**Mundo de la vida:** mundo predado, es decir, dado previo a cualquier experiencia.

**Extensión:** prolongación o propagación de quien se extiende.

**Significación:** producir o causar un cierto sentido en lo significado, una especie de marca que dé cuenta de cómo es que se entiende el fenómeno significado.

**Descubrimiento:** tarea de mostrar algo que se mantenía oculto o cubierto, en traer a la luz algo que permanecía en las sombras.