

**Grice:** Tú lo has dicho, pues hace falta que un sujeto al querer comunicarse con otro, o al querer expresarle sus creencias o deseos, lo haga *con la intención de ser entendido por el receptor*, esto es lo que para mí constituye el acto comunicativo como tal. Además, se necesita que el receptor reconozca la intención del hablante, porque de lo contrario no puede haber comunicación; aunque, para que esto suceda, los dos sujetos deben ser racionales, de tal forma que en el acto comunicativo sean capaces de seguirse mutuamente, como si se tratase de un convenio. Esto es lo que hacen dos remeros: espontáneamente reman sin necesidad de ponerse de acuerdo sobre cómo van a hacerlo. Así mismo, el acto comunicativo, al incluir la racionalidad, tiene que fluir naturalmente como si se tratase de un convenio.

**Descartes:** En realidad, al escucharte me daba cuenta de que con tu aporte se ha ido comple-

mentando mi idea. Les agradezco que me hayan acompañado y escuchado, pero tengo que partir a mi época y espero que comprendan que es desde allí desde donde hablo. (*Todos se despiden y acuerdan encontrarse nuevamente*).

**Juan José Acero:** Esta conversación ha revelado qué es lo que pasa un momento antes del lenguaje, en donde podemos darnos cuenta de que se responde a la pregunta dando prelación al pensamiento como una actividad interna a la cual cada uno tiene acceso privilegiado. Ahora se requiere que alguno de ustedes con suficiente intrepidez, confronte estas ideas en un escrito diferente, en el que se muestre lo equivocado de esta posición. (*Sale el narrador y se cierra el telón*).

## Abstracción y naturaleza

**David Leguizamón Rincón**

Estudiante Licenciatura en Filosofía

Ante nuestros ojos la imagen de un paisaje puede parecernos bello porque reúne algunas condiciones que así lo determina; sin embargo, el hecho de que sea bello no significa que se pueda enmarcar dentro de las obras de arte, con otras palabras, lo bello en arte es diferente de lo bello natural, pero entonces, ¿Qué es lo que hace que a una obra se le catalogue como artística o no?

La estética moderna dice que no es el objeto estético el punto de partida para investigar el fenó-

meno que determina a una obra como artística, sino que es el sujeto y su comportamiento al contemplarla donde puede hallarse la respuesta al problema, esto se conoce como teoría de la *Einfühlung* o proyección sentimental. Decimos entonces que la sensibilidad artística del hombre comprende dos polos que son los responsables de un acceso comprensivo al hecho estético, estos son la *Einfühlung* o proyección sentimental y la abstracción; mientras la primera centra su tesis en

la belleza de lo orgánico, la segunda lo hace en lo inorgánico y negador de vida.

Theodor Lipps explica la *Einfühlung* como el goce que experimenta por sí mismo un sujeto a partir de su proyección en el objeto, “auto goce objetivado” esto es, su vida, su vigor, sus aspiraciones, es decir su autoactividad interna; entonces, el resultado de la apreciación de un objeto se da gracias a lo captado por los sentidos y la actividad perceptiva. Al contemplar por ejemplo una línea, aparece en mi interior dos opciones, o bien me sintonizo con ella y puedo identificar mis necesidades de autoactividad, lo que me genera placer, o bien me genera conflicto, esto es, desplacer; así, la primera opción Lipps la denomina *Einfühlung* positiva y la segunda *Einfühlung* negativa.

Decimos entonces que un objeto se forma con lo que yo he colocado en él, según mi actividad interior, de esta manera, no existe objeto sensible sin la forma personal de percepción.

La actividad perceptiva que conlleva al goce estético, o sea la *Einfühlung* positiva, en la que he podido identificar mi autoactividad, me lleva a concebir como bella una obra, mientras que si no puedo hacer tal identificación la concibo como fea. Esta teoría tiene su aplicabilidad pero dentro de ciertos límites, pues históricamente no se puede afirmar que todas las creaciones artísticas se guíen por estos conceptos ya que obras, como por ejemplo algunas de las pertenecientes a la época grecorromana, no tendrían aquí su explicación.

Allois Riegl, por su parte, introduce el concepto de voluntad de arte en contraposición al concepto de Gottfried Semper, que con su teoría materialista veía en la obra de arte un producto de tres factores que son: propósito utilitario, materia prima y técnica, es decir un producto de la capacidad; pero la contraposición de Riegl deja el concepto materialista en un segundo plano y resalta el momento primario de toda creación artística, es decir, la obra de arte obedece al momento en que

el artista con su voluntad de arte, independiente de la experiencia crea y vuelve objetiva esa voluntad. Así, si examinamos esta concepción a la luz de la historia, encontramos que en las diferentes épocas no es la falta de capacidad lo que conduce a la arraigada relación arte-imitación, sino a que esa voluntad tuvo diferentes orientaciones; esa es la razón que puede llevar a pensar erróneamente que antes de la realización de una obra de arte, la voluntad artística apuntase al mismo objetivo, esto es, imitar la naturaleza. Esto ha traído como consecuencia el arraigar profundamente en la naturaleza humana el pretender siempre guardar una estrecha relación entre las obras de arte y la vida orgánica.

De esto último se desprende que intentar contraponer alguna concepción a esas asociaciones arte- realidad, se convierte en ofensa para el sentido común, es decir a la pereza propia del entendimiento y cerrar la puerta a otras premisas que nos conduzcan a interpretaciones más racionales.

El naturalismo como género artístico es diferente a la simple imitación de la naturaleza aunque tienen gran semejanza, discernir sus diferencias es difícil y por ello se han originado conceptos erróneos con respecto a lo que es el arte. La tendencia a imitar las cosas de la naturaleza es propia de casi todas las culturas y obedece a una natural habilidad para producir figuras de animales o juguetes; sin embargo culturas como la egipcia entendieron claramente que una cosa es reproducir tales elaboraciones y otra muy diferente realizar obras alejadas de todo realismo. ¿Qué impulsa al hombre a hacer esta escisión? Al parecer su deseo de satisfacer unas necesidades psíquicas, ese es el afán del arte en toda época, deseo que no se satisface en la simple imitación de la naturaleza.

Desde este punto de vista, se puede hacer una equiparación con la función que ha cumplido históricamente la religión, esto es, que la religión nace por el deseo del hombre por explicarse los fenómenos de la naturaleza imaginando dioses

que están detrás de estos fenómenos y que serían los responsables de provocar todas esas extrañas fuerzas, esa es la explicación metafísica que en todo caso envuelve las fuerzas de la naturaleza, así, esos dioses no vienen a la mente del hombre por la simple imitación de lo que ve, sino que presupone un esfuerzo mental por imaginarlo más allá de esa realidad visible y en eso está la semejanza con el arte, es decir el verdadero arte supone creaciones por encima de lo simplemente visible.

Una obra de arte tiene valor en la medida en que proporciona felicidad, pero esa felicidad se presenta siempre y cuando exista una sintonía entre las necesidades psíquicas de quien la contempla y quien la creó quien a su vez ha obedecido a un sentimiento vital, es decir, ha interpretado la posición de la humanidad frente al cosmos y los fenómenos del mundo de la época en que vive, aquí el hilo conductor es la voluntad artística absoluta, es decir, la necesidad de crear formas independientes de la naturaleza, por eso el estilo creado por cada cultura en cada época supone un máximo de felicidad en su momento, lo que en un momento dado nos puede parecer deforme, es probablemente la máxima expresión de felicidad para otros.

Como ya se dijo, la teoría de la *Einfühlung* es aplicable en algunos casos pero en otros no, como por ejemplo el recuerdo de las formas inertes de las pirámides o los mosaicos bizantinos, si son formas muertas, no cabe introducirlas en dicha teoría, entonces, estas formas obedecen a otro impulso que resulta opuesto y ese impulso se denomina abstracción, este impulso domina en toda voluntad de arte de toda civilización y predomina en los pueblos más desarrollados, aunque, como en el caso de los griegos, ese principio de abstracción puede perderse para ceder el paso a la *Einfühlung*.

Para encontrar ese afán de abstracción se hace necesario indagar por la posición de los pueblos frente al cosmos, por su encuentro con la naturaleza; con otras palabras, establecer sus necesidades

psíquicas; si bien es cierto, en la *Einfühlung* se resuelve el problema con una visión panteísta, la abstracción vuelve su mirada al hombre y sus inquietudes frente al mundo. Pero ese mundo le infunde temor; en la misma medida que el hombre sintió temor al momento de adoptar una posición erguida y sus ojos se encontraron con un mundo gigante que lo llevó a intentar llenar el espacio vacío con objetos que le proporcionaran un apoyo visual, como es el caso de las columnas de la arquitectura egipcia, dicho fenómeno se denomina agorafobia, y es el uso de la razón y la reflexión los que terminan por liberarlo de ese temor al espacio vacío.

En la misma medida existe una agorafobia espiritual frente a la inexplicabilidad de los fenómenos, que por el mismo motivo, es decir, el uso de razón, terminó por apagar tal agorafobia, cosa que no sucedió en los pueblos de oriente, quienes siguieron en su preocupación por el caos de los fenómenos vitales sin prestar atención a los problemas propios de la razón y elevaron sobre el conocimiento racional su agorafobia espiritual; su goce artístico lo encontraban mas bien en la quietud de las cosas, en vez del proceso orgánico propio de la imitación, su afán era “congelar” un instante de las cosas para eternizarlo, hacerlas escapar de su condena al constante cambio a que están sometidas, y esto lo lograban por medio de la abstracción, mientras los pueblos occidentales encontraban el goce en las formas orgánicas, los pueblos orientales lo hacían en lo inorgánico, expresión de su belleza.

Riegl afirma que las formas geométricas son las más perfectas; sin embargo, suele atribuirse este desarrollo de formas geométricas a los pueblos de un nivel bajo en su desarrollo artístico; pero justamente son las formas geométricas las que representan un nivel de abstracción tal, que se alejan bastante de lo orgánico, son “las más rigurosas en suprimir todo lo que es vida”; por consiguiente, algún vínculo de tipo causal ha de existir entre una cultura primitiva y la forma artística sujeta a ley. Aquí establece Worringer la afirmación

de que la belleza abstracta tiene un predominio superior mientras menor sea la comprensión intelectual del hombre hacia su mundo exterior, pero aclara que no se trata de que el hombre primitivo tenga un mayor interés por comprender racionalmente la naturaleza, sino que es más bien al contrario, su necesidad de encontrar algo fijo para aferrarse y comprender el caos de las cosas que observa que lo llevan a intentar apropiárselas como tales, como cosas “en sí” mientras que para el hombre moderno ese valor de la “cosa en sí” por su costumbre adquirida de razonar hacen que su agudo instinto para la “cosa en sí”, se pierda. Luego del recorrido intelectual a lo largo de los siglos, recurre nuevamente a su sentimiento para la “cosa en sí” sólo que ya no como instinto sino como conocimiento, pero igualmente perdido como el hombre primitivo.

Decimos entonces, que la simple línea ofrece posibilidades de dicha al hombre porque lo libra de la confusión que ve en el universo, en ella elimina los nexos con lo orgánico y torna absoluto el objeto. Riegl afirma que gracias a la abstracción de los pueblos primitivos, a la que obedece su voluntad de arte, lograron separar unidades insolubles, en razón a que su percepción les mostraba un mundo de cosas entremezcladas y confusas, pero por medio del arte pudieron aislar individuos, distinguiéndolos claramente del conjunto en que se hallaban; de esta manera, apartaron de la simple apariencia de la naturaleza todo aquello que les tornaba confuso para entenderlo en su individualidad.

El resultado de esa separación es que sus representaciones se acercaban al plano, eliminaban la tridimensionalidad y solamente se reproducía la forma en sí. El acercamiento al plano porque si se incluye tridimensionalidad, obedece entonces a varios momentos de percepción, pero ya dijimos que lo que se hace necesario es la individualidad,

en este caso nos alejamos de la abstracción; además la tridimensionalidad recurre a sombras y manejo de luz que requieren el acostumbrado uso del pensamiento ordenador, en estos dos casos existe una alteración subjetiva de lo objetivo y que era precisamente lo que los pueblos primitivos evitaban, igualmente en el afán de abstracción se hace necesario eliminar el espacio, ya que este no se deja individuar y es el que permite vincular unas cosas con otras.

Si la vivencia estética es “auto goce objetivado”, como se dijo al principio, entonces es necesario establecer las diferencias entre estos dos tipos de goce estético, esto es, entre la teoría de la *Einfühlung* y la abstracción. En realidad no son dos polos opuestos, sino niveles diferentes de una necesidad común que obedece a la más honda vivencia estética: “el ansia de enajenarse del propio yo”. Para la abstracción el ansia de enajenamiento consiste en un impulso de encontrarse gracias a la contemplación de algo que lo acerca a lo inalterable que lo libera del caos de lo orgánico, mientras que en la proyección sentimental, el afán es despojarse del ser individual para encontrarse con el goce de lo orgánico. Sin embargo, afirmar que el afán de proyección sentimental aparece también como ansia de enajenación, no es convincente, porque si en él encontramos la autoactividad como referente para el goce estético, no parece lógico que esa autoactividad quede atrapada en un objeto exterior, porque se detendría, nos liberaríamos así de nuestro ser individual, en la *Einfühlung* no tengo un yo real sino ideal, contemplador.

#### **Bibliografía:**

WORRINGER, W. *Abstracción y Naturaleza*. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires, Primer edición en español 1953.