



La experiencia estética

Alicia Barrachina Artola

abarraca@gmail.com

Octubre 2018

Parque de Estudio y Reflexión Toledo

www.parquetoledo.org

“Si las puertas de la percepción se abrieran, todo aparecería al hombre como es: infinito”

El matrimonio del cielo y el infierno.
William Blake, 1793

1

¹ Imagen portada: “Un par de zapatos”, de Vincent Van Gogh

INDICE

1. Introducción	3
2. Aclaración del término “estética”	4
3. Aparición de la Estética como disciplina filosófica	5
4. Proceso histórico de la Estética:	
4.1. La Estética en la antigua Grecia	6
4.2. La Estética en la Edad Media	10
4.3. La Estética en el Renacimiento	11
4.4. La Estética en la Ilustración	13
4.5. La Estética actual	16
5. Componentes de la experiencia estética:	
5.1 La obra de arte	20
5.2 El arte	26
5.3 El artista	30
6. Relación componentes de la experiencia estética	33
7. Comprensiones del texto de Heidegger:	
“El origen de la obra de arte”	35
8. La experiencia estética	39
9. Conclusiones	43
10. Bibliografía	46

INTRODUCCIÓN

Este trabajo surge del interés personal de comprender varias experiencias, a lo largo de la vida, relacionadas con la contemplación artística y sobre las que no había reflexionado suficientemente.

¿La experiencia estética es una experiencia individual o es universal?, si es universal ¿qué significado tiene?, y ¿qué interés puede tener su comprensión?, ¿por qué, cómo surge y cuáles son sus elementos?

He tratado de responder a estas preguntas a partir de la lectura de algunos textos, principalmente me he centrado en la comprensión de *El origen de la obra de arte*, de Martin Heidegger, pero también he consultado la *Teoría del arte* de José Jiménez y *La estética en la cultura moderna* de Simón Marchán Fiz.

El método que voy a seguir es primeramente aclarar el término de "estética" y su proceso histórico, examinaré luego los elementos compositivos de la experiencia estética, para tratar de comprenderla, y terminaré analizando su significado e interés.

El término “estética”

“Estético, ca” viene del latín “aesthetica” y esta, a su vez, del griego aisthetiké: conocimiento que se adquiere por los sentidos.

Si consultamos el diccionario de la RAE² encontramos que el término tiene 9 entradas:

1. adj. Perteneciente o relativo a la estética (|| disciplina que estudia la belleza). Ideas estéticas.

2. adj. Perteneciente o relativo a la estética (|| conjunto de elementos estilísticos y temáticos). Los recursos estéticos de Galdós.

3. adj. Perteneciente o relativo a la percepción o apreciación de la belleza. Placer estético.

4. adj. Artístico, de aspecto bello y elegante. Una casa con balcones estéticos.

5. f. Disciplina que estudia la belleza y los fundamentos filosóficos del arte.

6. f. Conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor o movimiento artístico. La estética del modernismo.

7. f. Armonía y apariencia agradable a los sentidos desde el punto de vista de la belleza. Da más importancia a la estética que a la comodidad.

8. f. Conjunto de técnicas y tratamientos utilizados para el embellecimiento del cuerpo. Centro de estética.

9. f. cirugía estética.

La primera y la quinta de las entradas hacen referencia explícita a la disciplina filosófica que estudia la belleza, las ideas estéticas, los fundamentos filosóficos del arte, y es en esta acepción en la que me voy a centrar.

² <http://dle.rae.es/>

Aparición de la Estética como disciplina filosófica.

La Estética se convirtió en disciplina filosófica a partir de la publicación, en 1750, del libro "*Aesthetica*", de A. G. Baumgarten.

Baumgarten definió la estética como un conocimiento inferior al intelectual:

"La ciencia del conocimiento sensitivo", "su fin es la perfección del conocimiento sensible en cuanto tal: esto es, por tanto, la belleza"³

Las revistas y los salones, medios de comunicación de la época, lo dieron a conocer y muy pronto alcanzó gran popularidad y se convirtió en la disciplina filosófica de moda.

¿Cuál fue el motivo?, ¿qué elementos nuevos aportaba?, ¿anteriormente no había estética?

"De ninguna manera. La estética, referida a los saberes difusos o estelares sobre la belleza, el arte o las manifestaciones del mismo, admite una historia milenaria, esparcida en la reflexión filosófica y teológica desde la Antigüedad. No obstante, el siglo de la Ilustración representa un hito decisivo no sólo a causa de que elabora y pone en juego categorías nuevas, sino, ante todo, debido a la manera inédita de articular las nuevas y las viejas hasta conferirles un estatuto teórico y disciplinar nunca logrado"⁴

³ - Marchán Fiz, S. *La estética en la cultura moderna*. Alianza Editorial, Madrid 2007, p.38

⁴- Marchán Fiz, S. *La estética en la cultura moderna*, Alianza Editorial, Madrid 2007, p. 11

Proceso histórico de la Estética como disciplina filosófica.

1. La estética en la antigua Grecia.

La función del poeta.

Homero fue reconocido, ya en la misma Grecia, como educador de los griegos.

Los poemas homéricos sirvieron como expresión y soporte ideológico de la nueva sociedad que sustituyó a la cultura micénica. A través de ellos se difundían los nuevos valores: la *"arete"*, la virtud, que debía guiar al guerrero, y también al ciudadano, amenazado siempre por la *"ate"*, la locura, la insensatez, la desmesura; el *"agon"*, la lucha, en todos los terrenos: un esfuerzo en pos de la virtud; la *"metis"* o "inteligencia práctica" que caracterizaba a Ulises.

"Cuando, en el canto XXII de la Iliada, se produce el encuentro de Héctor con su destino: morir a manos de Aquiles, toda una concepción del mundo y de la vida queda plásticamente fijada ante nuestros ojos".⁵

Los griegos comprendieron que "las palabras aladas", poéticas, llegaban directamente al corazón de los hombres.

Fueron los poetas los que dieron sus dioses a los griegos. Homero y Hesiodo aportaron la proximidad de lo divino, fueron los servidores de las musas en un momento en que la palabra poética era un don de la divinidad.

"El poeta, el adivino y el rey de justicia se afirman, en ese mundo arcaico,

⁵ Jiménez, José. *Teoría del arte*. Tecnos/Alianza, Madrid 2010, P. 57

fundamentalmente como "maestros de la palabra", y en virtud de ello, como "señores de la Verdad", de la Alézeia."

"Se establece, así, un estrecho paralelo entre la figura del poeta y la del adivino, que tiene su base en el carácter sacro del espacio de conocimiento al que ambos acceden.... Esa proximidad queda reflejada en la ceguera física, que suele ser un rasgo distintivo de ambos... ciegos a la luz ellos ven lo invisible"⁶

La Alézeia (la Verdad)

Las Musas, hijas de Zeus y de Mnemósyne, la Memoria, son espíritus de mediación, figuras míticas capaces de traspasar los límites de la tierra y el cielo.

"En este espacio simbólico, sólo la Memoria divinizada permite el conocimiento de la Verdad... todo lo que no queda fijado en la memoria de la colectividad desaparece... en este contexto, la Verdad: Alézeia, supone evitar el Olvido: Lezé... el campo de la palabra poética queda equilibrado por la tensión de un conjunto de potencias que se corresponden entre sí: por un lado, la Noche, el Silencio, el Olvido; por el otro, la Luz, la Alabanza, la Memoria... La Verdad que Mnemósyne y las Musas entregan al poeta arcaico es un desciframiento de lo invisible, una geografía de lo sobrenatural... el espacio mítico de la Verdad supone ir más allá del presente inmediato"⁷

La mimesis

En el paso del siglo VIII al VII a.C., se produjo una auténtica revolución cultural que debilitó progresivamente la figura del poeta. Fue el

⁶ Jiménez, José. *Teoría del arte*. Tecnos/Alianza, Madrid 2010, P. 64 -66

⁷ Jiménez, José. *Teoría del arte*. Tecnos/Alianza, Madrid 2010, P. 65 -66

momento del surgimiento de la polis, la paideia y el logos filosófico.

Es en este contexto cultural cuando aparece el término de mimesis.

Surgió probablemente en el culto dionisiaco, ya que su etimología alude a representaciones rituales a través de la danza, de ahí su parentesco con la mímica y la gesticulación. Fue experimentando un giro laico, a partir de las elaboraciones teóricas de Platón y Aristóteles, y se empezó a aplicar de forma restringida al universo de la poesía, que incluía la música, la danza y las artes visuales.

Lo que mimesis expresa en su sentido más profundo es la idea de representación... la idea de producción de imágenes... Los latinos tradujeron *mímesis* como *imitatio*... La categoría mimesis servía para comprender la similitud y parentesco de toda una serie de actividades que hoy nosotros llamamos "artes" ... indica mejor que ningún otro término la emancipación formal de la imagen, lo que he llamado el descubrimiento del arte. "8

Importante en este proceso de la mimesis fue la difusión de la escritura. La escritura se convirtió en transmisora de cultura. La escritura permitía ver el lenguaje no sólo usarlo, lo que influyó en el proceso de abstracción y permitió la laicidad de la representación. Era la imagen la que permitía adquirir conocimientos, modificar nuestros sentidos del bien y del mal, experimentar placer.

" La escritura alfabética habría permitido a los griegos no sólo emancipar la palabra de su determinación religiosa, sino también emancipar estéticamente las formas plásticas." 9

En este paso a la laicidad de la imagen ya no se trataba de insertar en lo visible lo invisible del mundo divino, sino que la imitación experta

⁸ Jiménez, José. *Teoría del arte*. Tecnos/Alianza, Madrid 2010, P. 68 -69

⁹ Jiménez, José. *Teoría del arte*. Tecnos/Alianza, Madrid 2010, P.75

reprodujera su apariencia. Las imágenes pasaron a ser apreciadas por sí mismas, valoradas como apariencia, como simulacro de la realidad. Platón expresó estos cambios en su teoría de la mimesis.

Se pasó de valorar la imagen por su fuerza de evocación a valorarla por su forma (eidos), en términos de perfección.

“Poco a poco, la valoración autónoma de la forma, así como la consideración positiva de la imagen, del simulacro, en confluencia con la reflexión filosófica, irán dando lugar a la aparición de las grandes categorías estéticas que luego resultarían predominantes en la historia cultural de Occidente. Las más importantes serían las de armonía, simetría y belleza”.¹⁰

La techné

El término “techné” alcanzó un uso generalizado en la Hélade hacia el siglo VI a.C., implicaba la adquisición práctica de conocimientos. Podríamos traducirlo hoy como “maestría”. Designaba una pericia o habilidad empírica, tanto mental como manual y abarcaba actividades tan diversas como la artesanía, la medicina, la navegación, la pesca o la estrategia militar.

Nuestro término “arte” proviene de la palabra latina “ars”, que a su vez traduce la palabra griega “techné”.

Aristóteles y Platón fueron los primeros grandes teóricos de la “techné”.

La techné, para Aristóteles, implicaba una fusión de pensamiento y producción, un discurrir y un hacer. Para él, la techné y el razonamiento

¹⁰ Jiménez, José. *Teoría del arte*. Tecnos/Alianza, Madrid 2010, P.81

distinguían al ser humano de las demás especies.

La belleza

Platón escribió sobre la belleza en varios de sus diálogos: Hippias Mayor, Fedro y el Banquete.

En el Banquete, recomienda comenzar dirigiéndose a los cuerpos bellos, luego a los bellos razonamientos, perseguir la belleza de la forma, considerar que es más valiosa la belleza de las almas que la de los cuerpos, la belleza de las normas de conducta y de las leyes, de las ciencias.

” Tras haber contemplado las cosas bellas en ordenada y correcta sucesión... descubrirá de repente... aquello que existe siempre y ni nace ni perece... la belleza en sí, que es siempre consigo misma específicamente única, mientras que todas las otras cosas bellas participan de ella... En este periodo de la vida, más que en ningún otro, le merece la pena al hombre vivir: cuando contempla la belleza en sí”.¹¹

2. La estética en la Edad Media

Durante la Edad Media se acabó perdiendo la importancia y autonomía de la mimesis que había existido en la Grecia clásica.

Las producciones se clasificaron. Los sofistas ya habían dividido las *technai* en útiles y placenteras, Galeno, en el siglo II d.C, las dividió en intelectuales y manuales, traducidas por los latinos como “artes liberales” y “artes vulgares”. Boecio en el siglo V hizo la división definitiva hasta el

¹¹ Platón, *Banquete*, Editorial Gredos, Madrid 1982, 211 b-c.

siglo XII: la aritmética, geometría, astronomía y música, recibieron el nombre de *Quadrivium*, y la gramática, retórica y dialéctica, el de Trivium. Posteriormente Hugo de San Víctor, s. XII, fue probablemente el primero en formular un esquema de siete artes mecánicas, correspondientes a las siete artes liberales.

Esta división servía de clasificación del saber humano y de curriculum para las escuelas monacales y catedralicias.

Las artes dejaron de ser propedéuticas de la filosofía, y ésta perdió su función educadora.

Ya no se entendía la similitud que los antiguos habían percibido en las distintas formas de producción de imágenes.

Durante una larguísima fase de la cultura europea, la pintura, la escultura y la arquitectura desaparecieron por completo de las disciplinas consideradas "intelectuales".

La idea de belleza asociada a la idea de Bien, quedó dentro de la imagen de Dios.

3. La estética en el Renacimiento.

Los estudios humanistas, el creciente desarrollo del comercio y el progreso de las ciudades europeas, hicieron aumentar la demanda de las obras de pintores y escultores, lo que implicó una ubicación más positiva de su función en la sociedad.

Los renacentistas pidieron la integración de la pintura en las artes liberales, Leonardo la situó por encima de la literatura y León Battista Alberti, en su tratado "De pittura", reivindicó su carácter intelectual,

liberal, considerándola “maestra de las artes”.

Pero lo decisivo en el proceso de la Estética, fue la recuperación de la categoría de lo bello.

Alberti “señala que la búsqueda de la belleza en la pintura debe guiarse por un uso selectivo de la imitación de la naturaleza (¡la mimesis!)”¹² P. 93

Alberti, además, fue el primer humanista en alabar “la obra” de los dioses más por la belleza que por su utilidad, y en establecer una comparación, entonces revolucionaria, entre la obra divina y la obra de arte.

Pero el paso decisivo en esa comparación lo dio Marsilio Ficino, al iniciar su proyecto de recuperación de Platón. Los neoplatónicos dieron al arte un trasfondo espiritualista, y colocaron las disciplinas artísticas en el plano superior de las actividades humanas.

La obra de Marsilio Ficino asociaba el arte, por primera vez en la historia de nuestra cultura, con las ideas de “creación” y de “genio”.

Bajo el influjo de Vasari, pintores, escultores y arquitectos, cortaron sus lazos con los gremios de artesanos y formaron una academia del diseño, en las que la formación incluía la geografía y la anatomía.

En el proceso hacia la formación del sistema moderno de las artes, tuvo también importancia la traducción de la Poética de Aristóteles, pero lo decisivo fue la comparación y aproximación cada vez más intensa de la poesía y la pintura. Dos expresiones se convirtieron en lemas de la nueva sensibilidad. Una, atribuida por Plutarco a Simonides de Ceos, en la que afirmaba que “la pintura es poesía muda y la poesía una pintura

¹² Jiménez, José. *Teoría del arte*. Tecnos/Alianza, Madrid 2010, P. 93

parlante". Otra, un fragmento de Horacio, de su *Arte poética o Epístola a los Pisones*. "ut pictura poesis": "cual la pintura es la poesía".

4. La estética en la Ilustración¹³

La Ilustración abarca el periodo que va desde la Revolución inglesa de 1688 a la francesa de 1789. Se dieron grandes cambios, la ciencia alcanzó un gran desarrollo, todo giraba en torno a la razón y la experiencia, los principios que promovían el Racionalismo y el Empirismo.

Una gran aceleración y entusiasmo contagiaban todas las actividades. Todo se discutía y se cuestionaba: la ciencia, el arte, las cuestiones teológicas, la economía, el derecho, el comercio, la política, y principalmente la autoridad.

La Ilustración promovía dos grandes proyectos: la educación, que debía extenderse a todos los hombres, y la emancipación, la autonomía. La razón era un instrumento de liberación, ella podía iluminar y esclarecer todos los ámbitos.

Hacia 1750, año en que Baumgarten publica su *Estética*, seguía en vigor lo que se llamó "la querrela entre antiguos y modernos", que había comenzado en 1688 con un poema de Perrault.

Los antiguos querían seguir el modelo de Grecia. Se vivía una "grecomanía" promovida por Winckelmann, difusor de la cultura y el arte griego. Los antiguos consideraban la belleza como fenómeno objetivo, dependiente únicamente de los objetos. Identificaban lo bello con la

¹³ Marchan Fiz, S. *La estética en la cultura moderna*. Alianza Editorial, Madrid 2007, p.11-45

perfección y subordinaban el arte a las matemáticas. Los modernos distinguían entre belleza natural y belleza arbitraria. La segunda dependía de que nuestros ojos se hubieran acostumbrado a ella o del gusto particular de cada pueblo y época. Esto llevó a que se estudiaran los factores que condicionaban el gusto (costumbre, hábitos, clima, religión) y se redujo la belleza a una percepción de relaciones.

El debate se extendió desde Francia a otros países europeos y fue el inicio de una transición de la estética basada en normas a una relativista. Lo bello absoluto se identificó con los antiguos, la belleza relativa, arbitraria, con los modernos. Unos defendían la imitación, los otros la creación.

Diderot y Voltaire tomaron partido por la belleza relativa, y fueron finalmente los modernos los que ganaron el debate.

Se empezó a ver la función del arte no sólo para proporcionar placer, sino también para desencadenar toda una gama de emociones psíquicas.

La valoración del sentimiento provocó la aparición de categorías anticlásicas, vinculadas a una estética de lo feo, o lo patológico.

La teoría de la sensibilidad fue la causa de otra categoría: lo sublime, que se aplicaba a fenómenos grandiosos de la naturaleza y por analogía a ciertas obras artísticas.

Lo bello artificial o arbitrario originó las categorías de artificialidad y capricho.

Separar la belleza nítidamente de la utilidad o la posesión, consolidó otra categoría: la del desinterés estético.

Todo estos cambios y nuevas categorías explican el éxito de

Baumgarten al promover una nueva disciplina como ampliación de las facultades humanas y basada en la investigación de la estructura del espíritu humano y la experiencia sensible.

La nueva disciplina la coronaría, Kant, al vertebrar las categorías y temáticas heredadas, darles un carácter sistemático.

“Fundar la estética de un modo trascendental, es el empeño de Kant, equivale a explorar y dar con el principio a priori o condición a priori que la hace posible, es decir, a fijar las fronteras de lo estético respecto a otras conductas humanas a partir de nuestro mundo interior” ... “todas las condiciones que tienen que confluir para que seamos capaces de gozar de una vivencia estética”¹⁴

En la *Critica del Juicio*, no trata de los juicios estéticos concretos, de nuestra vida cotidiana, sino que profundiza en las condiciones universales para que se dé un juicio estético.

Divide su crítica en dos partes: el análisis del Juicio estético y el del Juicio teleológico.

“Kant subraya reiteradamente que el juicio estético no afecta a la representación sensible del objeto, sino a la del sujeto y del sentimiento, es decir, apela a la sensibilidad, al gusto”¹⁵

A finales del siglo ilustrado aparece lo que Marchán Fiz denomina “el Absolutismo de lo estético”, un absolutismo de la filosofía del arte, una absorción de la filosofía en general por la del arte.

A la Estética como nueva disciplina se le dio la tarea de educar la sensibilidad, de tratar de unir los sentimientos con la razón, y de

¹⁴ Marchan Fiz, Simon. *La estética en la cultura moderna*. Alianza Editorial, Madrid 2007, p. 43

¹⁵ Marchan Fiz, Simon. *La estética en la cultura moderna*. Alianza Editorial, Madrid 2007, p. 45

promover la autonomía de ella misma y de todas las artes, que buscaron un espacio público nuevo y se desligaron de funciones tradicionales. Surgieron museos, academias, revistas. Apareció un sistema de las Bellas Artes, articulado en una red institucional.

La obra de arte fue considerada la manifestación de la fuerza creativa, espiritual, del artista.

Los románticos dieron un protagonismo absoluto a lo estético y al arte en la vida humana. Schiller publicó sus *Cartas para la educación estética del hombre*, que impulsaban el proyecto ilustrado de lograr el desarrollo individual y social del ser humano. La belleza era para los románticos un estilo de vida, un ideal, aspiraban hacer de la vida una obra de arte. Consideraban la belleza una condición trascendental del vivir, compartir, sentir nuestra subjetividad. Aspiraban a crear una comunidad estética.

5. La estética actual¹⁶

En el siglo XIX se expandió el espíritu romántico y se produjo una crisis del clasicismo. La aspiración de libertad y autonomía, permitió romper con el "academicismo", con los límites que las Academias y Exposiciones imponían a los artistas.

"El artista "crea" por primera vez en nuestra historia cultural para sí mismo y para la humanidad en abstracto"¹⁷

A partir de 1848, con las oleadas revolucionarias, las artes se impregnaron del clima de lucha y confrontación social. Aparecieron las

¹⁶ Jiménez, José. *Teoría del arte*. Editorial Tecnos, Madrid 2010, P. 160-249

¹⁷ Jiménez, José. *Teoría del arte*. Editorial Tecnos, Madrid 2010, P. 161

Vanguardias y el arte se convirtió en impulsor de la transformación de la humanidad y los artistas en los sujetos fundamentales de ese proceso. El arte asumía responsabilidad moral e implicación ética y política. Apareció la categoría de “la novedad” derivada de la innovación tecnológica.

Las Vanguardias se debilitaron y desaparecieron con las dos guerras mundiales, pero algo de ellas continuó, incluso en la actualidad: su rechazo del academicismo, su inconformismo, el amor por el experimento, el proceso hacia la autoconsciencia artística.

La segunda Revolución industrial en el siglo XIX, la expansión de la técnica, y posteriormente las dos Guerras Mundiales, alteraron profundamente la concepción del arte del siglo XVIII.

El siglo XX se inició con un nuevo giro de la sensibilidad, con una gran revolución visual, una búsqueda de renovación de la mirada. El arte dejó de sustentarse en las antiguas convenciones que permanecían desde el Quattrocento. Desapareció la mimesis, entendida como imitación, el artista tenía que buscar las formas dentro de sí. André Bretón, afirmó en 1928, que la gran corriente del siglo estaba agitada, impulsada por la “mirada interior”¹⁸, había que comenzar a ajustar nuestra manera de ver a una visión distinta, que revelaba nuevas dimensiones del mundo y de la experiencia.

La experiencia de la vida había cambiado y el arte ajustaba su lenguaje e intención a los nuevos tiempos. La ciudad moderna posibilitaba y exigía un nuevo tipo de experiencia estética. El hombre del siglo XX encontraba poesía en catálogos, prospectos y carteles. Y la prosa en los periódicos.

El arte había perdido su hegemonía en la configuración de la

¹⁸ Jiménez, José. *Teoría del arte*. Editorial Tecnos, Madrid 2010, P. 184

sensibilidad occidental. Se habían abierto tres nuevas vías de experiencia estética de gran potencia y expansividad: el diseño industrial, la publicidad y los periódicos, los nuevos medios de comunicación de masas

El primero en advertir teóricamente la pérdida de autonomía del arte, producida por la expansión de la técnica, fue Walter Benjamín. En su escrito *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, escribió:

La época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre. (Benjamin, 1935-1936, 32)¹⁹

La técnica inició un proceso de desacralización, de secularización del arte, a la vez que impulsaba una "estética envolvente" que ha cambiado todo el universo de la representación.

En este proceso de estética envolvente la invención de la fotografía amplió la capacidad de percepción y fijación de la mirada humana hasta límites insospechados.

El cine introdujo el movimiento y se le reconoció como arte antes que a la fotografía, de la que dependía. Ambos son además medios de entretenimiento. El cine es el arte que mejor define nuestra época.

Una época en la que el arte también ha sido utilizado como propaganda y como elemento de manipulación de las mayorías.

En los años 60 del siglo XX, el desarrollo de los mercados y el crecimiento del consumo y de las nuevas técnicas de venta hicieron surgir

¹⁹ Jiménez, José. *Teoría del arte*. Editorial Tecnos, Madrid 2010, P. 190

el arte pop.

Apareció también un nuevo arte en torno al cuerpo, el género y la sexualidad, realizado por mujeres en su lucha por sus derechos.

Por último, el arte electrónico, y las nuevas tecnologías aparecen como posibilidad de una revolución antropológica.

Hay una intensa transformación de los elementos de la experiencia artística. Los nuevos componentes de las nuevas técnicas son la luz y la información. La revolución cibernética es un territorio nuevo de experiencia estética. La materialidad fisicalista queda desplazada, el soporte de las obras es numérico, matemático. Hay una matematización de la percepción y la representación.

La tecnología digital permite la confusión entre apariencia y realidad material y puede hacer derivar las nuevas formas artísticas en "anestésicas", adormecedoras, pero desde una mirada positiva abre perspectivas de ampliación y enriquecimiento de las capacidades perceptivas y mentales del ser humano.²⁰

²⁰ Jiménez, José. *Teoría del arte*. Editorial Tecnos, Madrid 2010, P. 224

Elementos que componen la experiencia estética.

Para analizar la experiencia estética he partido de los elementos que la componen. He utilizado el escrito de Heidegger *El origen de la obra de arte*²¹ para comprenderlos y me ha parecido adecuado poner textualmente las citas en las que habla de ellos, para que sean sus palabras las que abran la comprensión de los mismos. Mi labor ha sido sacarlos a la luz.

En el primer párrafo de *El origen de la obra de arte*, Heidegger afirma:

“El origen de algo es la fuente de su esencia. La pregunta por el origen de la obra de arte pregunta por la fuente de su esencia” “El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro” “El artista y la obra son en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra reciben sus nombres: el arte”. (p.1)

Según este párrafo en la experiencia estética intervienen tres elementos: **el artista, la obra y el arte**. Cada uno de ellos consta a su vez de otros elementos. Comenzaré analizando la obra de arte.

1. LA OBRA DE ARTE

“El arte no es más que una palabra a la que no corresponde nada real” ... “Intentaremos encontrar la esencia del arte en el lugar donde indudablemente reina el arte. El arte se hace patente en la obra de arte”. (p.1)

²¹ Heidegger, Martin, *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza 1996. Versión española de Helena Cortes y Arturo Leyte. PDF.

Al analizar la obra de arte lo primero que encuentra en ella es su carácter de cosa, su **"coseidad"**:

"Si contemplamos las obras desde el punto de vista de su pura realidad... comprobaremos que las obras se presentan de manera tan natural como el resto de las cosas. El cuadro cuelga de una pared como un arma de caza o un sombrero..." "Todas las obras poseen ese carácter de cosa" (p.2)

Pero añade:

"La obra de arte consiste en algo más que en ese carácter de cosa. Ese algo más que está en ella es lo que hace que sea arte. ... La obra nos da a conocer públicamente otro asunto, es algo distinto: es alegoría. Además de ser una cosa acabada, la obra de arte tiene un carácter añadido.... La obra es símbolo.

La alegoría y el símbolo nos proporcionan el marco dentro del que se mueve desde hace tiempo la caracterización de la obra de arte... como si el carácter de cosa de la obra de arte fuera el cimiento dentro y sobre el que se edifica eso otro y propio de la obra". (p.3)

Entonces, los elementos que intervienen en la obra son la **coseidad** y la **alegoría**.

Heidegger dedica un capítulo a "La cosa y la obra", quiere saber "con suficiente claridad qué es una cosa... y decidir si la obra es en el fondo eso otro y en ningún caso una cosa". Su intento es dar con la realidad inmediata y plena de la obra de arte.

Comienza con el análisis de las tres interpretaciones habituales en el pensamiento occidental sobre la **coseidad**, "tan corrientes que nadie sospecha que se puedan poner en duda".

1. **"La cosa es aquello alrededor de lo que se han agrupado las propiedades"**. (p.5)

En esta interpretación aparecen las cosas con un núcleo. Considera que los griegos tenían una palabra para indicar esa cualidad de las cosas de tener un núcleo, lo que en el fondo siempre subyacía. Esa palabra mostraba "la experiencia fundamental griega del ser de lo ente en el sentido de la presencia", pero con la traducción latina de la palabra, aparentemente literal, se dio una traslación de la experiencia a otro modo de pensar y se perdió la experiencia originaria. "Con esta traducción, el pensamiento occidental empieza a perder suelo bajo sus pies".

"Determinar la coseidad de la cosa como substancia con sus accidentes parece corresponderse con nuestro modo natural de ver las cosas"

Esta manera habitual de ver las cosas adecua nuestro comportamiento hacia ellas, al modo en que interpelamos a las cosas y hablamos de ellas.

"Hay una larga costumbre que se ha olvidado de lo inhabitual de donde surgió. Sin embargo, eso inhabitual causó en otros tiempos la sorpresa de los hombres y condujo el pensar al asombro", "el simple hecho de permanecer alerta en el ámbito de las cosas ya nos dice que este concepto de cosa no acierta con el carácter de cosa de las cosas". "Es cierto que el concepto habitual de cosa sirve en todo momento para cada cosa, pero a pesar de todo no es capaz de captar la cosa en su esencia, sino que por el contrario la atropella". (p. 6-7)

2. "La cosa no es más que la unidad de una multiplicidad de lo que se da en los sentidos" (P.8)

Esta segunda interpretación de la cosa, dice Heidegger, es tan correcta y demostrable como la anterior, "lo que basta para dudar de su verdad", "si nos paramos a pensar a fondo, este concepto de cosa nos volverá a dejar perplejos".

"Cuando se nos aparecen las cosas nunca percibimos en primer lugar y

propriadamente dicho un cúmulo de sensaciones". "Oímos el ruido de un portazo, pero nunca meras sensaciones acústicas o puros ruidos. Para oír un ruido puro tenemos que hacer oídos sordos a las cosas, apartar de ellas nuestro oído, es decir, escuchar de manera abstracta". "Este concepto de cosa es un intento desmesurado de llevar la cosa al ámbito de mayor inmediatez posible respecto a nosotros".

"La primera interpretación de la cosa la mantiene a una excesiva distancia de nosotros, la segunda nos la aproxima demasiado. En ambas interpretaciones la cosa desaparece." (p.8)

3. "Lo que da a las cosas su consistencia y solidez, pero al mismo tiempo provoca los distintos tipos de sensaciones que confluyen en ellas, esto es, el color, el sonido, la dureza o la masa, es lo material de las cosas. En esta caracterización de la cosa como materia está puesta ya la forma". "La cosa es una materia conformada" (p.9)

" Esta interpretación se apoya en la experiencia inmediata con la que la cosa se dirige a nosotros por medio de su aspecto." La síntesis de materia y forma "se adecua igualmente a las cosas de la naturaleza y a las cosas del uso". "Este concepto de cosa nos capacita para responder a la pregunta por el carácter de cosa de la obra de arte". "El carácter de cosa de la obra es manifiestamente la materia de la que se compone. La materia es el sustrato y el campo que permite la configuración artística". "La diferenciación entre materia y forma es el esquema conceptual por antonomasia para toda estética y teoría del arte bajo cualquiera de sus modalidades". "Forma y contenido son conceptos comodin bajo los que se puede acoger prácticamente cualquier cosa. Si además se le adscribe la forma a lo racional y la materia a lo irracional, y se toma lo racional como lo lógico y lo irracional como lo carente de lógica y si se vincula la pareja de conceptos forma-materia con la relación sujeto-objeto, el pensar representativo dispondrá de una mecánica conceptual a la que nada podrá

resistirse.” (p.9)

“Los tres modos citados de determinación de la coseidad conciben la cosa como portadora de características, como unidad de una multiplicidad de sensaciones, como materia conformada. A lo largo de la historia de la verdad sobre lo ente se fueron entremezclando las citadas interpretaciones.... se reforzó la tendencia a la extensión terminaron valiendo para la cosa, el utensilio y la obra. Este modo de pensar que se ha tornado habitual hace tiempo, anticipa toda comprensión inmediata de lo ente. Dicha comprensión anticipada, impide la meditación sobre el ser de todo ente. Y, de este modo, ocurre que los conceptos dominantes de cosa nos cierran el camino hacia el carácter de cosa de la cosa, así como al carácter de utensilio del utensilio y sobre todo al carácter de obra de la obra”.

“Es necesario conocer dichos conceptos de cosa: para poder meditar sobre su origen y su pretensión desmedida, pero también sobre su aparente incuestionabilidad”. (p.12)

Heidegger decide analizar el utensilio, más próximo a nosotros, para que nos proporcione alguna pista sobre la coseidad: “el carácter de cosa de la obra” y el “carácter de obra de la obra”.

Pero para “evitar el atropello de las interpretaciones habituales”, decide seguir otro método: describir un utensilio corriente, prescindiendo de teorías filosóficas. Toma un par de botas de campesino, y elige el cuadro de Van Gogh, que lleva al otro componente de la obra de arte: **la alegoría**.

“El ser utensilio del utensilio reside en su utilidad”, “este tipo de utensilio sirve para calzar los pies. Dependiendo del fin al que van a ser destinados, para trabajar en el campo o para bailar, variarán tanto la materia como la forma de los zapatos” “Las botas campesinas las lleva la labradora cuando trabaja en el campo y sólo en ese momento son precisamente lo que son... Es en este

proceso de utilización del utensilio cuando debemos toparnos verdaderamente con el carácter del utensilio.” (p.14)

“ Por el contrario, mientras nos limitemos a ver en el cuadro un simple par de zapatos vacíos y no utilizados, nunca llegaremos a saber lo que es de verdad el ser-utensilio del utensilio.”

“ Y sin embargo... En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo, ... A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria... Cada vez que la labradora se quita sus botas al llegar la noche, llena de una dura pero sana fatiga, y se las vuelve a poner apenas empieza a clarear el alba, o cada vez que pasa al lado de ellas sin ponérselas los días de fiesta, sabe muy bien todo esto sin necesidad de mirarlas ni de reflexionar en nada”

“Es cierto que el ser-utensilio del utensilio reside en su utilidad, pero a su vez ésta reside en su plenitud de un modo de ser esencial del utensilio. Lo llamamos su fiabilidad: Gracias a ella y a través de este utensilio la labradora se abandona en manos de la callada llamada de la tierra, gracias a ella está segura de su mundo, ..., la fiabilidad del utensilio es la única capaz de darle a este mundo sencillo una sensación de protección” ... la utilidad del utensilio sólo es la consecuencia esencial de la fiabilidad... El utensilio singular se usa y consume... cae en el desgaste, pierde sus perfiles y se torna corriente... el ser utensilio se vacía, se rebaja hasta convertirse en mero utensilio. Esta vaciedad del ser utensilio es la pérdida progresiva de la fiabilidad.... El reposo del utensilio que reposa en sí mismo reside en la fiabilidad. Ella nos descubre lo que es de verdad el utensilio.”

“ Hemos dado con el ser-utensilio del utensilio... Lo hemos logrado única y exclusivamente plantándonos delante de la tela de Van Gogh. Ella es la que ha

hablado. Esta proximidad a la obra nos ha llevado bruscamente a un lugar distinto del que ocupamos normalmente”.

“Ha sido la obra de arte la que nos ha hecho saber lo que es de verdad un zapato... La obra no ha servido únicamente para ilustrar mejor lo que es un utensilio... el ser-utensilio del utensilio sólo llega propiamente a la presencia a través de la obra y sólo en ella.” (p. 14-16)

2. EL ARTE

El arte entra en escena, como nuevo elemento de la obra, como lo que le hace ser obra.

” El origen de la obra de arte es el arte. Pero ¿qué es el arte?... ¿en qué consiste?” (p.20)

¿Cuáles son los elementos del arte?, según este texto de Heidegger: **el desvelamiento de la verdad, el traer aquí la tierra y crear un mundo.** Los tres elementos se entrecruzan continuamente.

“En la obra está en obra **el acontecimiento de la verdad**... Vamos a plantear la cuestión de la verdad teniendo en cuenta la obra...elegiremos con toda intención una obra que no se inscribe dentro del arte figurativo.”

” Un edificio, un templo griego... Simplemente está ahí, se alza en medio de un escarpado valle rocoso. El edificio rodea y encierra la figura del dios... Gracias al templo, el dios se presenta en el templo. Esta presencia del dios es en sí misma la extensión y la pérdida de límites del recinto como tal recinto sagrado... la obra-templo es la que articula y reúne a su alrededor la unidad de todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de su destino. La reinante amplitud de estas relaciones abiertas es el **mundo** de este pueblo histórico...”

" Allí alzado, el templo reposa sobre su base rocosa. Allí alzado, el edificio aguanta firmemente la tormenta que se desencadena sobre su techo y así es como hace destacar su violencia. El brillo y la luminosidad de la piedra, aparentemente una gracia del sol, son los que hacen que se torne patente la luz del día, la amplitud del cielo, la oscuridad de la noche. Su seguro alzarse es el que hace visible el invisible espacio del aire. Lo inamovible de la obra contrasta con las olas marinas y es la serenidad de aquella la que pone en evidencia la furia de éstas. El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo sólo adquieren de este modo su figura más destacada y aparecen como aquello que son. Esta aparición y surgimiento mismos y en su totalidad, es lo que los griegos llamaron muy tempranamente fisis. La fisis ilumina al mismo tiempo aquello sobre y en lo que el ser humano funda su morada. Nosotros lo llamamos **tierra**... La tierra es aquello en donde el surgimiento vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal. En eso que surge, la **tierra** se presenta como aquello que acoge.

" La obra templo, ahí alzada, abre un **mundo** y al mismo tiempo lo vuelve a situar sobre la **tierra**.... Es el templo, por el mero hecho de alzarse ahí en permanencia, el que le da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos". Lo mismo le ocurre a la estatua... y a la obra hecha con palabras." (p.21-23)

" Ser-obra significa **levantar un mundo**. Pero ¿qué es eso del mundo?... Un mundo no es una mera agrupación de cosas... tampoco es un marco... para englobar la suma de las cosas dada... no es un objeto que se encuentre frente a nosotros y pueda ser contemplado... La piedra carece de mundo. Las plantas y los animales tampoco tienen mundo... Por el contrario, la campesina tiene un mundo, porque mora en la apertura de lo ente... Desde el momento en que un mundo se abre, todas las cosas reciben su parte de lentitud o de premura, de lejanía o proximidad, de amplitud o estrechez." (p.24)

" La obra en tanto que obra, levanta un **mundo**. Pero levantar un mundo es sólo uno de los rasgos esenciales del ser-obra de la obra... El rasgo que falta

por nombrar intentaremos hacerlo visible a partir de lo que más sobresale en la superficie de la obra”.

“Cuando se lleva a cabo una obra a partir de este o aquel material - piedra, madera, metal, color, lenguaje, sonido-...se dice que la obra está hecha de tales materiales” ... pero así como en el utensilio la materia se usa y se gasta y desaparece en la utilidad, “por el contrario, desde el momento en que levanta un mundo, la obra-templo no permite que desaparezca el material, sino que por el contrario hace que destaque en lo abierto del mundo de la obra... la roca se pone a reposar... los metales se ponen a brillar y destellar, los colores a relucir, el sonido a sonar, la palabra a decir.” (p.25)

“Desde el momento en que la obra levanta un mundo, crea **la tierra**, esto es, la trae aquí. La obra sostiene y lleva a la propia **tierra** a lo abierto de un mundo. La obra le permite a la tierra ser tierra” ...el escultor usa la piedra... pero no la desgasta... el pintor usa la pintura, pero de tal manera que los colores no sólo no se desgastan, signo que gracias a él empiezan a lucir... el poeta usa la palabra ... y gracias a él se torna verdaderamente palabra y así permanece” (p.26)

“**Levantar un mundo y traer aquí la tierra son dos rasgos esenciales del ser obra de la obra.** Ambos pertenecen a la unidad del ser-obra” Entre ellos hay un combate... En el combate, cada uno lleva al otro por encima de sí mismo... “en el combate esencial, los elementos en lucha se elevan mutuamente en la autoafirmación de su esencia”....“es en la intimidad del combate donde tiene su esencia el reposo de la obra que reposa en sí misma”(p. 27-28)

“Sólo podemos llegar a saber qué es la obra en la obra a partir de este reposo de la obra... ¿hasta qué punto ocurre en la disputa del combate entre el mundo y la tierra la **verdad**? ¿Qué es la verdad? (p.28)

“**Verdad** significa esencia de lo verdadero. Pensemos la verdad recordando la palabra que usaban los griegos. Alezeia significa el desocultamiento de lo ente.” (p.29)

"No nos conformamos con la esencia de la verdad que nos resulta familiar desde hace siglos. Verdad significa hoy y desde hace tiempo concordancia del conocimiento con la cosa... certeza".

"Entendemos la verdad como desocultamiento... la verdad únicamente como una corrección precisa de un presupuesto que nosotros mismos imponemos.."

" ¿Cómo ocurre la verdad en tanto que desocultamiento?"

"Las cosas y los seres humanos son... los animales y las plantas son, el utensilio y la obra son. Lo ente está en el ser. Una velada fatalidad entre lo divino y lo contrario a lo divino recorre el ser. Gran parte de lo ente escapa al dominio del hombre; sólo se conoce una pequeña parte... El ente nunca se encuentra en nuestro poder ni tan siquiera en nuestra capacidad de representación, tal como sería fácil imaginar"

"Y sin embargo por encima y más allá de lo ente, aunque no lejos de él, sino ante él, ocurre otra cosa. En medio de lo ente en su totalidad se presenta un lugar abierto. Hay un claro... Este claro es el único que proporciona al hombre una vía de acceso tanto al ente que no somos nosotros mismos como al ente que somos nosotros mismos." (p.31)

"Ese espacio abierto acontece en medio de lo ente.... A lo abierto le pertenece un mundo y la tierra"

"La **tierra** sólo se alza a través del mundo, el **mundo** sólo se funda sobre la tierra, en la medida en que la **verdad** acontece como lucha primigenia entre el claro y el encubrimiento. Pero ¿cómo acontece la verdad?... Acontece en unos pocos modos esenciales. Uno de esos modos es el ser-obra de la obra."

"En ese alzarse ahí del templo acontece la verdad... En la pintura de Van Gogh acontece la verdad." (p.33)

"**En la obra la que obra es la verdad**, es decir, no sólo algo verdadero. El cuadro que muestra el par de botas labriegas, el poema que dice la fuente romana, no sólo revelan que es ese ente aislado en cuanto tal -suponiendo que

revelen algo-, sino que dejan acontecer el desocultamiento en cuanto tal en relación con lo ente en su totalidad. Cuanto más sencilla y esencialmente aparezca sola en su esencia la fuente, tanto más inmediata y fácilmente alcanzará con ellas más ser todo lo ente. Así es como se descubre el ser que se encubre a sí mismo.... La belleza es uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento". (p.34)

3. EL ARTISTA

"Si hay algo que distingue a la obra en cuanto obra es, desde luego, el hecho de que la obra ha sido creada" (p.34)

¿Qué elementos intervienen en el artista para ser artista, para crear una obra? Interviene el **arte**, con sus elementos de: desocultamiento de la **verdad**, crear un **mundo** y traer aquí la **tierra**. También interviene la acción de "**ponerse a la obra**" y la habilidad, la "**técnica**."

Heidegger decide analizar primeramente dos cuestiones:

1. ¿Qué quiere decir aquí ser-creación y crear a diferencia de fabricar y ser algo fabricado?
2. ¿Cuál es la esencia más íntima de la propia obra?

"El origen de la obra de arte y del artista es el **arte**.... ¿Qué es el arte? Buscamos su esencia en la obra efectivamente real. La realidad de la obra ha sido determinada a partir de aquello que obra en la obra, a partir del acontecimiento de la verdad" "En la obra obra el acontecimiento de la **verdad**."

“El carácter de obra de la obra reside en el hecho de haber sido creada por un artista.”

“El ser-creación de la obra sólo se puede entender desde el proceso de crear... nos vemos obligados a introducirnos en la actividad del artista para dar con el origen de la obra de arte”

“Indaguemos en la esencia del crear”

“Pensamos el crear como un producir o traer adelante. Pero también la fabricación de un utensilio es una producción, una manera de traer algo delante... ¿en qué se diferencia creación de fabricación?”

“En apariencia, la actividad del alfarero y el escultor, la del ebanista y el pintor siguen un comportamiento idéntico. La creación de obras exige de por sí el quehacer artesano. Lo que más estiman los grandes artistas es la capacidad artesanal. Son los primeros que exigen su cuidado a partir de una total maestría..., los griegos, que algo entendían de obras de arte, usaban la misma palabra, *tekné*, para designar un oficio artesano y el arte y nombraban al artesano y al artista con el mismo nombre.” (p.36)

“La palabra **tekné** nombra más bien un modo de saber. Saber significa haber visto, en el sentido más amplio de ver, que quiere decir captar lo presente como tal. Según el pensamiento griego, la esencia del saber reside en la *Alezeia*, es decir, en el descubrimiento de lo ente. Ella es la que sostiene y guía toda relación con lo ente.” (p.37)

“El artista... en ese traer algo delante... hace que llegue lo ente a su presencia a partir de su aspecto”

“La esencia del crear está determinada por la esencia de la obra”

“En la obra está en obra el acontecimiento de la verdad” ... “El llegar a ser obra de la obra es una manera de devenir a acontecer de la verdad” (p.37)

“Pero la verdad no está ya presente de antemano en algún lugar de las estrellas para venir después a instalarse en algún lugar de lo ente” (p.38)

“Una de las maneras esenciales en que la verdad se establece en ese ente abierto gracias a ella, es su ponerse a la obra.” (p.39)

“En la creación de la obra... la propia **tierra** debe ser traída a la presencia y ser usada... Este uso no desgasta ni malgasta la tierra como un material, sino que, por el contrario, es el que la libera para ella misma. Este uso de la tierra es un obrar con ella que parece una utilización artesanal del material. De ahí la apariencia de que la creación de obras es también una actividad artesana, cosa que no es jamás. Pero la fijación de la verdad en su figura sigue teniendo siempre algo de uso de la tierra. Por el contrario, la fabricación de utensilios no es nunca inmediatamente la realización del acontecimiento de la verdad. Que un utensilio esté terminado significa que está conformado un material como algo preparado para el uso. Que el utensilio esté terminado significa que es abandonado a su utilidad pasando por encima de sí mismo.” (p.41)

“No ocurre lo mismo con el ser-creación de la obra...su ser-creación, se distingue frente a cualquier otra manera de traer delante o producir por ser algo creado dentro de lo creado” (p.41)

Relación entre los componentes de la experiencia estética.

Si ordenamos todos los componentes que han ido apareciendo en el texto, si los ponemos en dinámica, quizá nos vayamos acercando a la comprensión de la experiencia estética, que es el objeto del estudio.

Hasta ahora sólo se ha hecho el análisis de la obra, del arte y del artista, pero quizá entendiendo como se relacionan los elementos de todos ellos, comprenderemos mejor también lo que le pasa al espectador. La experiencia estética se da en el artista y en el espectador, gracias a la obra y al arte que hay en ella.

Para verlos en dinámica, lo más fácil es verlos desde el artista. Desde el momento que piensa la obra hasta que termina la obra.

La obra comienza con la intención del artista de crear una obra. Esa intención es un querer mostrar, comunicar algo, algún tipo de verdad que quizá todavía está difuso, y decide hacerlo con un material. La coseidad está en el inicio de la obra.

Lo que quiere mostrar tiene que hacerlo a través de una alegoría, un símbolo.

Es ahora cuando necesita un cambio de mirada, una comprensión mayor, una inspiración. Necesita cambiar la actitud y permitir que surja en el interior de si mismo ese vacío, ese claro interno.

Si se le hace presente la comprensión, si se le desvela la verdad, lo que tiene que hacer y cómo hacerlo, se pone "manos a la obra".

Necesita técnica, habilidad, conocimiento de los materiales, de la tierra que va a utilizar, necesita llevar los materiales a su máximo esplendor ("traer la tierra") y levantar con ellos un mundo de significados.

Si consigue permanecer en la experiencia inicial, en el desvelamiento de la verdad, hará una obra de arte y nosotros podremos contemplarla.

Desde el punto de vista del espectador, muchas veces nos quedamos solo en los dos primeros elementos: la coseidad y la alegoría... pero no vemos más allá, sólo vemos lo más externo de ellos.

Sólo en algunas ocasiones la obra llama nuestra atención de manera especial y nos permite llegar a otra comprensión, ver el resto de los elementos, acceder a la experiencia estética.

Comprensiones del texto de Heidegger

Con este texto he comprendido:

1) Que en la experiencia estética intervienen la obra, el artista y el espectador, el que contempla la obra.

La relación entre ellos surge gracias al arte.

Heidegger dice que el arte es el origen de la obra y del artista y señala que la palabra origen se refiere no sólo al comienzo de algo sino también a la fuente de su esencia.

El arte es el origen de la obra en el artista y también el origen de la experiencia del espectador de la obra.

El arte conecta al artista con la obra y a la obra con el espectador.

Y esto sucede gracias a los elementos que hemos visto aparecen en el arte: el desocultamiento de la verdad, levantar un mundo y traer aquí la tierra.

2) El texto pasa de la pregunta por el origen de la obra de arte, a la pregunta por la esencia del arte.

3) La fuente de la esencia del arte es el desocultamiento de la verdad.

De ahí surge el artista, la obra, el arte y la experiencia del espectador.

¿Qué verdad es la que aparece, se desoculta?

Por un lado, la verdad de la obra, la comprensión de la alegoría que ella encierra: el significado del templo; la verdad que muestran las botas

del campesino; la alegría, el amor o la tristeza del poeta.... Es lo que el artista quiere transmitir.

Pero el texto nos habla de una verdad más profunda, que está en el origen de la comprensión, que es la fuente de la que ella emana. Heidegger la llama "el desocultamiento de lo ente", la aparición del ser de lo ente y la relaciona con lo que los griegos llamaron "aletheia": un saber sobre lo ente, y que nosotros llamamos "la verdad".

Esta verdad quien primero la experimenta, la vive, es el artista. No es una verdad que esté "en algún lugar de las estrellas", no, la verdad está en los entes, la verdad se presenta en el interior de la conciencia humana si consigue hacer un claro, un silencio, un espacio abierto; y mira desde ahí a su profundidad o al resto de los entes, de los seres, de los objetos.

Es esa mirada desde el claro la que nos descubre la verdad, aspectos de los entes que no veíamos, que estaban ocultos.

¿Qué los ocultaba?, los ocultaba nuestra manera habitual de mirar, nuestro ruido mental..., que ponen sobre todo lo otro y sobre nosotros mismos un velo que nos impide ver lo esencial.

Hay una tercera verdad: la que surge al ponerse a la obra, al hacer la obra. El artista tiene que permanecer en esa experiencia de "desocultamiento de lo ente", sólo así podrá, con los elementos materiales de que dispone: piedra, lienzo, colores, palabras, sonidos..., levantar un mundo, es decir, expresar una serie de significados, traducciones de su experiencia originaria de la verdad.

Levantar un mundo es expresar, poner en imágenes diferentes, visuales, auditivas..., su comprensión originaria.

Tiene que traer a ese mundo la tierra, los elementos con los que trabaja. Heidegger habla del combate esencial entre esos elementos y de

que es en ese combate donde aparece la verdad.

La obra tiene que mostrar el desocultamiento de lo ente.

4) Al hablar de la "coseidad", de las maneras habituales de entenderla, he relacionado su crítica con la *Crítica de la Razón Pura* de Kant: la mirada teórica, desde la razón, nos lleva a comprender parte de la realidad, pero no su esencia.

Comprendemos los aspectos externos, los que nos sirven para utilizar, dominar el mundo, pero su esencia, la cosa en sí o "la coseidad, se nos escapa. Los objetos o personas son utensilios.

Esta experiencia trasladada a las obras de arte, nos hace verlas como simples cosas: un lienzo, una piedra tallada, unas simples botas de campesino... con esta mirada no surge la experiencia estética.

Esta mirada creo verla también en los que simplemente copian, reproducen obras de arte, pero no son partícipes de la experiencia de desocultamiento del ser de lo ente. Con esa mirada no aparece el arte, sino que se oculta.

5) El texto también habla de como el arte nos educa. Educa nuestra mirada, nuestra sensibilidad,

Heidegger lo expresa bellamente cuando dice que es el templo el que nos hace ver la amplitud del cielo, la bravura de las olas, el brillo y luminosidad de la piedra; ... y las zapatillas del campesino, su vida humilde, su fatiga, su temor...

Creo que esta comprensión fue la que llevó a los románticos y también Kant, a decir que la mirada estética era un puente entre el

hombre sensible y el hombre moral.

Pero, ¿de qué otra forma nos educa?, nos educa a cambiar de actitud, a acallar nuestro ruido interno y atender a la obra: mirarla, escucharla, sentirla... cuando llama nuestra atención nos obliga a “plantarnos” ante ella...

Y nos educa a tomar contacto con nosotros mismos, con nuestra profundidad, con ese sentimiento difuso que alguna vez sentimos, esa emoción perdida..., ese recuerdo... o aquella esperanza.

La obra de arte eleva nuestro nivel de conciencia. Esa experiencia de silencio y atención la vivimos delante de la obra y se prolonga por un tiempo, todo lo que percibimos es más nítido: los colores, olores, sonidos, no están teñidos con nuestras ensoñaciones habituales, y a la vez somos conscientes de nosotros mismos: existimos, estamos ahí, somos nosotros los que vemos, oímos, olemos.

La experiencia estética.

Es un desocultamiento de la verdad, una comprensión del ser del ente.

Pero, ¿cómo llegamos a ella?, ¿Cuál es su origen?

Heidegger habla de:

- Volvernos hacia lo ente, dejarlo reposar en su esencia.
- No incurrir en la anticipación ni el atropello de los modos de pensar.
- Empezar a abrir los ojos y ver que hay que pensar el ser de lo ente. A este fin, primero tienen que caer las barreras de todo lo que se da por sobreentendido y se deben apartar los habituales conceptos aparentes.
- Sólo podemos llegar a saber qué es la obra a partir de ese reposo de la obra.
- Hemos llegado al ser-utensilio única y exclusivamente plantándonos delante de la tela de Van Gogh. Ella es la que ha hablado, igual que habla el templo, el poema, la sinfonía, si simplemente nos ponemos en su presencia desde el "claro" interno.

Entonces, el elemento primero de la experiencia es una actitud interna. Hay que hacer silencio, producir un claro interno, parar la mecánica habitual de nuestra conciencia.

Ese "plantarnos" delante de la obra, es ponernos ante la presencia de la obra y sentir también nuestra presencia, desde esa actitud, desde ese claro interno.

En tercer lugar, hay que mantener los dos puntos de tensión: interno

y externo. Es entonces cuando se produce una unidad, entramos en una relación distinta con la obra, comprendemos al artista. Sentimos que vemos, que miramos de la misma forma que miró él, comprendemos la obra, lo que estamos viendo o escuchando o leyendo...

La verdad del artista conecta con nuestra verdad.

Cuando el poeta dice:

“Para vivir no quiero: islas, palacios, torres. ¡Qué alegría más alta vivir en los pronombres!”²²

...sentimos que esa es también nuestra aspiración de cómo vivir, que el poeta ha entrado en un ámbito profundo y desde ahí se ha expresado, y su expresión nos conduce a nuestra profundidad. Ha levantado un mundo de significados y “ha traído aquí la tierra”: la unión de esas palabras ha permitido que se exprese la verdad.

Cuando leemos la frase de Willian Blaqué:

“Si las puertas de la percepción se abrieran, todo aparecería al hombre como es: infinito”

...experimentamos como si una puerta se abriera y el infinito se colara dentro de nosotros...

En “Lavabo y espejo, Antonio López, con su atenta mirada despierta



²² Salinas, Pedro. *La voz a ti debida*. Diario El País S.L., Madrid 2005, p.44

la nuestra. La obra es una ventana abierta al pasado, a la España de los años 60, plantados ante ella casi podemos tocarlo...sentir el aroma de aquella colonia...y el roce de la brocha en nuestras manos...

En "El Paseo" de Marc Chagall, esa pareja de enamorados que se eleva hacia el cielo por encima de los campos y la ciudad, contemplamos como la luz se escapa por las costuras de sus trajes... y sentimos que el amor y la alegría nos inundan, experimentamos toda la liviandad y luminosidad de estar enamorados...



Algo que siempre llamó mi atención es que estas experiencias surgieran de repente, simplemente al ver la obra, escuchar una música, o leer en silencio.... Nunca por una búsqueda de ellas.

¿Cuál es la verdad que se desvela en ellas?

Más allá de la comprensión de la obra, de lo que comunican, aparece

otra verdad, otra forma de “ver” que no es la habitual.

Normalmente miramos sin darnos cuenta de que miramos, nuestra conciencia está en infinidad de cosas a la vez.

A veces estamos muy atentos, pero ausentes de nosotros mismos.

En la experiencia estética estamos atentos a la obra, pero también a nosotros mismos. El punto de observación desde el que miramos se internaliza, no miramos desde los ojos, sino desde más adentro, desde detrás de nuestros ojos. Entonces podemos ver a la obra y a nosotros. Y comprendemos que esa ha sido también la visión del artista mientras hacia la obra. La comunicación con él surge desde ahí.

Entendemos que es su mirada atenta sobre los objetos, paisajes, personas, la que descubre su verdad, esos rasgos apenas perceptibles cuando miramos habitualmente. Nuestra atención descubre su atención, su comprensión del objeto, de ese momento particular. Y no importa el tiempo transcurrido entre la finalización de la obra y el momento en que la contemplamos, la atención permanece y nos muestra todo el mundo que nos quería mostrar.

Conclusiones

En la introducción del trabajo surgían unas preguntas que ahora puedo responder.

La experiencia estética es una experiencia individual pero también universal. En las explicaciones de Heidegger he visto reflejada mi experiencia e imagino que eso mismo les habrá pasado a muchos otros lectores y de ahí el éxito de su obra. Varían nuestros gustos y experiencias, pero compartimos una misma estructura mental.

Respecto a su significado e interés, creo que la belleza y el arte tienen la función de ser despertadores de la conciencia.

Me pregunto si no fue la belleza de los animales de su entorno la que despertó la mirada atenta del hombre del paleolítico, la que le permitió superar el temor y observarlos. Se hizo consciente de sus formas, pero también de sí mismo. Al intentar reproducir su imagen, en el interior de la cueva, sus características se le fueron haciendo cada vez más evidentes y también la forma de relacionarse con ellos.

Posiblemente le pasó igual con el fuego, su visión terrible y a la vez majestuosa, sublime, fue la que le llevó a acercarse, le permitió observarlo, ser consciente de sí mismo y medir sus fuerzas con él para poder manejarlo. Sintió que en él había un fuego interno, como también había algo de la fuerza del animal. No estaba separado, formaba una unidad con todo lo que le rodeaba.

Actualmente, el asombro ante un bello atardecer, un espléndido paisaje, o una obra de arte, sigue obligándonos a pararnos y observar afuera y adentro de nosotros mismos.

Comprender esta función que cumple la belleza, todo lo que sucede

con la mirada, con la experiencia estética, creo que es importante en el momento actual.

Necesitamos ver lo bello de nosotros mismos, de los otros seres humanos, del mundo en el que vivimos.

Estamos rodeados de violencia y de fealdad, y las cosas, los otros seres, las personas, a menudo sólo las valoramos desde la utilidad, para nuestro placer y uso.

La mirada estética es una mirada desinteresada y consciente, no ingenua, que nos permite avanzar al contrario de las otras miradas que nos paralizan o encierran en un círculo imposible de romper.

El arte sigue teniendo esa función educadora, gracias a él comprendemos el mundo que nos rodea y nos comprendemos a nosotros mismos. Las nuevas formas artísticas se han sumado a esa función. Es la estética la que nos une con mundos y seres desconocidos, al poner al descubierto lo común.

El arte, con su mirada despierta, nos acompaña desde los inicios de nuestra humanidad, nos muestra y fusiona el mundo externo con el mundo interno.

Desde la Grecia antigua el arte ha sido una actividad derivada de la memoria. Hoy el arte digital puede fijar en la memoria aquello que debe perdurar. La tecnología digital abre nuevas perspectivas de unidad de sujeto y objeto, José Jiménez²³ nos invita a “arrojar el lastre del miedo o la prevención ante la técnica”.

La modernidad digital abre el camino para una nueva gran “utopía” estética, crea condiciones de posibilidad de una gran revolución mental,

²³ Jiménez, José, *Teoría del arte*, Tecnos, Madrid 2010, p. 226

intelectual. Las nuevas tecnologías cibernéticas y comunicativas abren un nuevo umbral civilizatorio, no exento de peligros, que me hacen recordar las palabras del poeta:

“El mundo externo confundido con la interna mirada obliga a esta a recorrer nuevos caminos. Así, hoy vuela hacia las estrellas el héroe de esta edad. Vuela a través de regiones antes ignoradas. Vuela hacia afuera de su mundo y, sin saberlo, va impulsado hasta el interno y luminoso centro”²⁴

²⁴ Rodríguez Cobos, Mario (Silo), *“La mirada interna”*, Humanizar la tierra, Ediciones León Alado, Madrid, 2013.

Bibliografía

Heidegger, Martin, *Caminos del bosque, El origen de la obra de arte*, Madrid, Alianza 1996. Versión española de Helena Cortes y Arturo Leyte. PDF.

Jiménez, José. *Teoría del arte*. Editorial Tecnos, Madrid 2010

Marchán Fiz, Simón. *La estética en la cultura moderna*. Alianza Editorial, Madrid 2007