

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

FACULTAD DE FILOSOFÍA

Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política



TESIS DOCTORAL

**ONTOGÉNESIS DEL PENSAR ARTÍSTICO ACTUAL
Y SUS CONSTRUCTOS ESTÉTICOS**

DOMINGO HUAMAN PEÑALOZA

Profesor en Artes Plásticas

Madrid, 2010

Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política

FACULTAD DE FILOSOFÍA

Universidad Nacional de Educación a Distancia

**ONTOGÉNESIS DEL PENSAR ARTÍSTICO ACTUAL
Y SUS CONSTRUCTOS ESTÉTICOS**

DOMINGO HUAMAN PEÑALOZA

Profesor en Artes Plásticas

Diploma DEA en la Universidad Nacional de Educación a Distancia

Director de Tesis:

Prof. Dr. Simón Marchán Fíz

CONTENIDO

Agradecimiento	1
Introducción	3

-PRIMERA PARTE-

IDEAS Y PENSAMIENTOS SOBRE LA “CREACION” EN EL ARTE

Iº Capítulo:

1-LA FUNCION UNIVERSAL DEL PENSAMIENTO	21
<i>-El carácter y naturaleza del pensar. -Lo relativo y lo universal del pensamiento.</i>	
2-EL ARTE POR “CREACIÓN”: CONCEPCION ABSOLUTA GENERALIZADA	25
<i>-La universalidad del concepto “creación” en el arte. -Lo absoluto teórico del arte por “creación”. -Auscultación del vocablo arte según F.Fedier.</i>	
3-LA “CREACION” EN EL PENSAR CONTEMPORANEO.....	35
<i>-Lo imperfectible del absolutismo de la “creación”. -El modernismo actual: ideología y decadencia. -La “creación” en el pensamiento contemporáneo.</i>	

IIº Capítulo

1-LA “CREACIÓN” DEI ARTE EN LOS PENSAMIENTOS IMPERATIVOS.....	60
<i>-Kant: el génio como creador en el juicio estético. -La”creación” en el idealismo filosófico de Schelling. -Croce: la intuitividad pura como “creación”. -La imaginación como “creación” segun Collingwood. -Heidegger: la “creación” como verdad puesta en obra. -Sartre: la conciencia y la Nada en el origen del arte.</i>	
2-LO INVARIABLE UNIVERSAL DE LA “CREACIÓN”	118
<i>-Lo absoluto repetitivo de la “creación”. -Involución de los juicios filosóficos. -La “creación”: concepto ficticio. -La “creación”: una imaginación totalizadora. -La “creatividad” una subjetividad idealizada.</i>	
3-LA “CREACIÓN”: UN DENOMINADOR IDEOLÓGICO	145

-Dos posiciones ideológicas: dos formas de pensar. -De los interrogantes básicos idealizados. -El pensar absoluto (idealista) y el pensar crítico (realista)

IIIº Capítulo:

- 1- EL ARTE POR CREACION: UNA MIMESIS DEL “CREACIONISMO”172
-Lo que entendemos por “creacionismo”. -El supuesto de “creer que se crea” arte. -La “creación” una mentira inventada, según G. Steiner.
- 2-REFUTACION AL ABSURDO DE LA “CREACIÓN”.....196
-Refutación a las concepciones imperativas de la “creación”. -Refutación al creacionismo místico impositivo. -La “idea de la creación” en Miguel Angel. -La “idea creencial” en P.P. Rubens.
- 3-EL ARTISTA: UN CREYENTE FANTÁSTICO DE SER UN CREADOR.....213
-El artista “creador”: idea maniaca de creatividad. -Configuración de la psíquis creencial de “crear”. -Lo imaginario absoluto en la “creación” de J. Bosch. -La abstracción espontánea como “creación” en Kandinski. -El “super-ego creador” del artista. -Las teorías filosóficas en el absurdo de la “creación”.

-SEGUNDA PARTE-

FRENTE A LA TESIS DE LA CREACIÓN UNA ANTITESIS DE LA OBRACIÓN

Iº Capítulo:

- 1-PRESENTACION DE NUESTRA HIPÓTESIS:.....239
*-“La génesis del arte es por un proceso de obración y no por creación”
-Desarrollo del contenido hipotético.*
- 2- EL ARTE POR “OBRACIÓN” Y NO POR “CREACIÓN” 241
-Genialogía y perspectiva de la proposición hipotética. -Origen y significado del vocablo “obración”. -Fundación ideal y ejecutivo de la “obración”.
- 3- LA “OBRACIÓN” DEL ARTE: NUESTRA EXPERIMENTACIÓN 248
-La experimentación, lo imperioso de lo investigado. -El autoanálisis facultativo: otro experimento necesario. -No solo ser investigador, ser además experimentador. -Resultados concretos de lo experimentado.
- 4-LA “OBRACIÓN” DEL ARTE: DOS ÓRDENES SUPERIORES Y

DOS COMPLEMENTOS	260
<i>-La “epigénesis ideal” u ovulación conceptiva. -La “morfogénesis constructual” o evolución efectual. -El “instrumento senso-intelectivo” (primer complemento). -El “realismo ontológico” (segundo complemento).</i>	
5- EL SISTEMA DE LOS “CONSTRUCTOS ESTÉTICOS”	267
<i>-Los “constructos estéticos”: predicados proposicionales. -Los “constructos” en la inteligencia obradora. -Presentación del sistema constructual.</i>	

II° Capítulo

1- LA “OBRACION” DEL ARTE Y SU BASE CIENTIFICA	276
<i>-La “obración” desde el cerebro abstracto y concreto. -La “obración” en el sustento científico cerebral. -Las “células selectivas”: operadoras concretas del cerebro. -Gráfico: el cerebro y las células selectivas de orientación.</i>	
2- RAZONES ONTOLÓGICAS E HISTÓRICAS DE LA “OBRACION”	288
<i>-Dos formas de conciencia: dos conductas artísticas. -Lo político y lo histórico: una realidad actual manifiesta. -La “obración” y su representación ideológica. -Esquema: proceso epistémico y ontogenésico de la “obración”.</i>	
3-LA “OBRACIÓN” REAFIRMADA EN LO RACIONAL-DIALÉCTICO Y EPISTÉMICO	309
<i>-Caduca el concepto obsoleto y surge el nuevo en certitud. -Juicios y raciocinios racionales en la reafirmación. -Lo dialéctico-racional de la “obración”. -Reafirmación de la hipótesis como verdad probable. -Reafirmación de su base científica.</i>	

III° Capítulo

1-DEMOSTRACIÓN: LA GÉNESIS DEL ARTE POR “OBRACIÓN”	326
<i>-La “obración” como facultad humana en E. Delacroix. -La “obración” de lo intelectual racional en D. A. Siqueiros. -Nuestra “obración”: lo ontopolítico crítico.</i>	
2-EL ARTE POR “OBRACIÓN” Y SUS CORRESPONDENCIAS	

CRÍTICAS.....	342
<i>-Correspondencia con la verdad-realidad. -Correspondencia con lo ontopolítico crítico. -Correspondencia crítica con lo ideológico.</i>	

-TERCERA PARTE-

ENTRE CREACIÓN Y OBRACIÓN: RESOLUCIÓN ANTINOMICA CONCRETA

Iº Capítulo

1-LA “OBRACIÓN” Y SU LEGITIMIDAD COMO PENSAMIENTO.....	359
<i>-La “obración”: actos ovulativos, evolutivos y re-evolutivos. -La teorización conciente y trascendente de la “obración”. -El pensar obracional en el fundamento neurofilosófico.</i>	
2-EL JUICIO LOGICO-RACIONAL EN RESOLUCIÓN	374
<i>-Conceptos, juicios y razonamientos resolutivos. -Resultado: dos posiciones antinómicas concretas. -Síntesis de la comprensión racional-antinómica. -Síntesis de la dimensión epistemológica.</i>	
3-RECOMENDACIONES: GNOSCEOLÓGICAS Y PEDAGÓGICAS	382
<i>-En lo gnosceológico pedagógico. -En lo gnosceológico filosófico. -Recomendaciones especiales.</i>	
BIBLIOGRAFIA... ..	391
CONCEPTOS INTRODUCIDOS.....	399

AGRADECIMIENTO:

Nuestro profundo agradecimiento, lo expresamos a esta digna institución universitaria, en la representación del Excmo. y Magfco. Señor Rector de la UNED; asimismo, a los señores catedráticos de la facultad de filosofía por haberme permitido lograr este estudio avanzado de filosofía política y moral y llegar así, a la investigación y sustentación de esta tesis doctoral.

Nuestra gratitud muy en especial, está dirigida a quién fuera nuestro tutor de investigación y Director de Tesis: Sr. Dr. Simón Marchán Fíz, por tan alturada dirección y por su afianzamiento en éste nuestro tratado.

INTRODUCCION

De nuestros estudios teóricos-analíticos sobre arte, de nuestras obras pictóricas (telas y muralismo) y también como autor teatral, nos hubo de suscitar una paciente preocupación pero inevitable en la necesidad de saber, a ciencia cierta el principio de dónde se forja Arte, cómo y por qué el “arte” tiene existencia y presencia como “obra”; es decir, ¿qué fenómeno o qué proceso es lo que se produce realmente como para una obra tenga existencia y presencia?. Lo que se concibe, se estudia, se discursa y se divulga en permanencia: *el arte es una “creación”* o la “creación” es el origen del arte, –para nuestras reflexiones primeras- no parece ser verdades; puesto que nuestras reobservaciones contradicen en principio tales afirmaciones, se con en una amplia dudable- y tal afirmación no parece ser una verdad acertada o determinada sobre alguna demostración investigada o criticada.

Este concepto de “creación” constituida como verdad absoluta vino además en establecerse como la única concepción *universal* del arte, lo que complica la preocupación en saberlo. Pues, según las auscultaciones realizadas sobre éste concepto y concepción no existen, al menos en lo que auscultamos extensamente, especulación crítica alguna de su verdad o no-verdad. No obstante, los discursos filosóficos, las retóricas y semánticas de cualquier disciplina afines al arte prosiguen en cualquier espacio y tiempo teórico manifestando su aceptación y divulgación de la “creación” como la única concepción universal.

En este sentido, en este asunto, es el impulso de nuestra inquietud de pensar y repensar sobre la necesidad de una investigación analítica sobre este problema preguntándonos: ¿por qué los pensamientos filosóficos acogen, aceptan y divulgan la existencia del arte por “creación” sin antes haberlo conjeturado o especulado

críticamente?. Saber también: ¿por qué y cómo se origina realmente el arte, y luego saber a ciencia cierta su verdad.

Iº

LA INVESTIGACION SOBRE EL PENSAR DE LA CREACIÓN

Si la *investigación* es el curso para lograr descubrimientos nuevos o comprobaciones críticas de otras teorías, así también, la propia investigación deberá ser experimentada –es el cánón ineludible– empero, ambas acciones logradas en su práctica necesaria equivale a una real y verdadera labor investigatoria puesto que tal examinación analítica está complementada con la *experimentación*, lo fundamental de la estrategia planificada y con ello, lo eficiente de sus resultados.

Pues, en estas acciones de investigación y experimentación se sienta la demostración de nuestro trabajo investigatorio, confirmada y verificada en su cabalidad, tal cual como nuestra inquietud y necesidad nos los impulsaba para la presentación o exposición de nuestra hipótesis o nuevo conocimiento.

Del saber tradicional, del que se dice, se lee, se estudia “el arte es una creación” hubo de iniciarse nuestra inquietud de incertidumbre y es ello que lo perfilamos en trabajos auscultativos sobre los pensamientos y juicios emitidos a lo largo del tiempo y del espacio teórico; recurriendo así a la basta hermenéutica esbozada y rebozada de tanta retórica y semanticismo sobre “arte y su creación” y, allí revisar, examinar, seleccionar los textos antiguos y modernos y obtener lo sustancial clasificado, lo que nos serviría para nuestro trabajo de análisis crítico.

No obstante, como bien definimos el el asunto temático de nuestra tesis en observar o examinar las ideas y pensamientos universales que tratan o emplean la “creación” en el arte, pues, son de ellos, autores sobre todo de la modernidad y lo contemporáneo actual que los estudiamos someramente.

Esta revisión o estudio de los *pensamientos teóricos-filosóficos* nos indujo necesariamente a una reobservación de los textos pero de manera analítica, es ello sobre el asunto concreto del origen del arte por “creación”. Es el hecho, para iniciar esta tarea hubimos de recurrir a muchas fuentes con el afán de hallar, primeramente: -el origen del concepto de “crear” o “creación”: cómo, cuándo y por qué hubo de conceptuarse éste término que designan el origen del arte. La búsqueda de raíces, de algún rasgo arqueológico conceptual, algo que nos señale el vestigio de este concepto de “crear” en el arte no ha sido posible; ningún referente natural, ninguna gota de savia natural, nada que nos pudiera hacernos saber del inicio estructural-lingüístico. Solo existen bastas repeticiones del mismo vocablo de “crear” que llenan los anaqueles de textos de pensamientos y juicios, siempre con el mismo principio: “la creación es el origen del arte”, “el arte es una creación”, “el arte es por un acto de crear”.

Como es de saberse, toda esta lingüística e idea general es convertido en lo *absoluto repetitivo*, y es lo que se lee y estudia en todo espacio teórico, en todo libro de arte, en toda historia artística, y todos los pensamientos –de todo tiempo y espacio están embuidos de este postulado; pareciera ser una convencionalidad tradicional establecida en lo absoluto universal y ello, expandido en todos los confines del orbe.

En los espacios académicos filosóficos y artísticos, como en toda disciplina afin sociológica, psicológica, educativa, antropológica, etc, las repeticiones se dan incesantes; los discursos: *el arte es de un acto de crear* o *el arte es una creación* es siempre la retórica permanente. Lo que varia es solo en sus modos o modalidades diferenciados: inspirativas, miméticas, imaginarias, espirituales o inventivas o geniales, pero la madre genitud es la misma. Todo discurso del pasado y del presente prosigue en esta andadura patinante, en este principio definido, no obstante a no conocerse de ninguna investigación o demostración su verdad o no-verdad.

A este asunto problemático apuntalamos toda nuestra observación examinativa y crítica a todo criterio y juicio que emite este axioma del *acto de crear*, o de la *facultad creativa del sujeto-artista*. Por cierto, todo cuanto se lee o se estudia sobre el origen del arte es siempre expuesta en las filosofías metafísicas idealistas, también en sus diferentes modalidades: intuitivistas, espiritualistas, psicologistas, esteticistas, fenomenologistas o existencialistas, etc. que nunca dejan de denotar sus criterios

feicientes y convictas con las mismas reiteraciones: el arte es una “creación”, la “creación” del arte, habría que tener mucha inspiración o imaginación para “crear” arte.

Pues, si este concepto y concepción de “creación” se halla vigente y presente en uso y abuso ello indica que ningún otro pensamiento, ni así sea de un *pensar crítico* hubo de especularlo o criticarlo, por lo tanto, esta idea de “creación” –para nuestro criterio- es un asunto crítico y caótico, por lo mismo que habiendo sido convertido en uno de los conceptos universales indiscernibles ha sido imposible de conjetúralo, de criticarlo y modificarlo y, ahora amerita criticarlo; en tanto que lo caótico, es porque este concepto y concepción se presenta desde lo desconocido, desde un desorden irreconocible y, luego se le ordena en un imperativo universal y absoluto, y sin haberlo reconocido o procesado por los tribunales conjeturales racionales u observaciones y reobservaciones críticas.

De otro lado -siendo un concepto universal validero por su aceptación, sin embargo su valor de origen estructural no es lo que se conoce; parece que nadie conoce en sí -el por qué y cómo este vocablo hubo de establecerse como el principio universal del origen del arte, e incluso extensible en otros actos humanos.

El deseo y la voluntad de querer entender y conocer estos asuntos y no poder encontrar alguna fuente que nos influya o nos señale el hilo cognitivo nos empavona el sentido y nos arrastra a otro caos: el de desear y no poder. Ese fue nuestra situación anterior, pues, ahora, nos hallamos en otra dimensión –no solo de poderlo- sino hasta de contradecirlo, conjeturarlo y criticarlo radicalmente.

En las primeras ideas contemplativas que surgieron en la antigua Grecia (donde aun no se conocía el vocablo “creación”) la producción artística y la actividad poética eran explicadas desde ideas míticas *divinizadas (del Olimpo) como inspiraciones ideales o bien como actos miméticos* en sus razones utilitarios, decorativos o morales. Más tarde, en el medioevo, en la amplitud de reflexiones y meditaciones teológicas es donde aparecen los primeros rasgos de este concepto de “crear” en imitación a la “creación” suprema (dios), que, en lo moderno éste término prosigue y se institucionaliza como concepto que define abiertamente el origen de arte, vocablo que se universaliza por efecto divulgatorio en lo absoluto por el pensar teórico-filosófico.

1- En esta tarea, tres son los aspectos en que centramos nuestra observación inquietante: a) por qué la designación de la “creación” como existencia o producción del arte, b) por qué el término o concepto de “creación” hubo de convertirse en lo absoluto y universal en cuanto concepción originaria del arte?, c) por qué el pensamiento filosófico de todo tiempo y espacio hubo de aceptar, acoger y divulgar este concepto y concepción del arte por “creación” sin haberlo conjeturado críticamente.

2- Todos estos aspectos y consideraciones –lo situamos en problema con el fin de procederle los análisis críticos necesarios como y saber a ciencia cierta si en efecto existen razones racionales o verdades reales para su universalización del absoluto de la “creación”; además, este proceso conjetural crítico lo comparamos con las experiencias experimentadas y con los sustentos epistémicos, ontológicos y políticos con los que el arte -a nuestro saber- marcha en su producción. Solo así es posible llegar a conocer la verdad o no-verdad de la idea de “crear” que en lo absoluto se le conoce, se le acepta, se estudia y se difunde.

IIº

PROBLEMATIZACION DE LA “CREACION” EN EL ARTE

Este asunto filosófico de la creación en el arte, es una idea o una inquietud que ya lo habíamos constituido muchas décadas atrás; y ello, desde nuestras propias actividades o prácticas pictóricas y literarias dramáticas, como así de las observaciones y exámenes de muchas obras de otros artistas. También fue, y muy especialmente de los procesos autoreflexivos y autoanalíticos de nuestra conciencia y razón en relación a lo que producíamos como Arte. Son las auscultaciones primeras sobre este asunto de la “creación del arte” y de ello considerados en problematización.

Primeramente, partimos de un principio, la autoreflexión y autoanálisis que nos aplicamos; este proceso fue la primera problematización impuesta, fue ello una autoexaminación crítica de nuestra sensibilidad e inteligibilidad con el fin de saber -si realmente éramos “creadores” o simplemente era una figuración simbólica

insignificante. La crítica radical y contundente autoprocédido a nuestros estados psíquicos e intelectivos nos fueron suficientes como para reiniciar una función racional lógica de nuestra conciencia moral y de nuestra dimensión racional cognitiva; era claro, saber de la verdad puesta frente a la falsedad, es decir, la “creencia de ser creadores” pasa a ser un saber: no ser creadores, lo honesto y lo moral.

Liberados de tal fantasía mítica y mística nos reintegramos al mundo de la realidad racional, al contexto de la verdad juiciosa, eliminado todo cuanto lo habitual o lo tradicional nos había acaparado la mente en ficciones ruidosa y dañinas.

Pues bien, en segundas instancias, fueron las exámenes críticas a los aprendizajes y enseñanzas que señalan e incluso remarcan un conocimiento distorsionado o erróneo acerca del origen del arte. Sobre todo, a las teorías filosóficas en su menor o mayor grado que profuzan los conceptos de creación, creatividad y crear como verdaderas, de ello es también la problematización, puesto que prosiguen en el mismo ritmo repetitivo: *el origen del arte es un acto de creación* sin poder hallar otra salida, es la *universalidad* y lo *absoluto* que impide, que ciega, que obstaculiza otra apertura.

Por lo tanto, la “creación” establecida como lo sempiterno es el único concepto o vocablo que designa y reconoce la génesis del arte, ¿verdad o no-verdad? –pero es la verdad única y desde donde se piensa, se sabe, se expresa sin ningún obstáculo ni problema: ¡extraordinaria creación!, ¡creación maravillosa!, ¡genial creación!, etc. conceptos imperativos imposible de no ser pronunciados.

La histografía del arte, en toda su extensión descriptiva nunca deja de iniciar el desarrollo y evolución del arte desde las primeras “creaciones” (rupestres) hasta las últimas tendencias conceptualistas siempre como “actos creativos”. Los teóricos del arte como los supuestos críticos del arte todos no se liberan de la opresión terminológica de la “creación”. El caso grávido lo es en los claustros religiosos, la idea teologista es desde la *doctrina del creacionismo* (creación divina), creación del mundo, de las cosas, del hombre y del arte.

De todas estas inquietudes fue el planteamiento problemático –desde las preocupaciones hacia los interrogantes- de aquí también la necesidad de establecer los pasos de los procedimientos de esta investigación conjetural-crítica, auscultando y analizando los puntos particulares y los pensamientos universales, es el impulso para su desarrollo:

a) Auscultar y analizar el concepto de “crear” o “creación” que designa el origen del arte, indagando las fuentes de donde hubo de aparecer esta idea o término de “crear”o “creación” que absolutiza el origen del arte.

b) Investigar y especular críticamente el -por qué de las filosofías de todo tiempo y espacio hubieron de acoger, aceptar y divulgar el concepto de “creación” sin antes haberlo reobservado o examinado críticamente. Una enseñanza y un aprendizaje desde lo clásico-tradicional instituida como lo absoluto universal.

c) Luego, presentar un nuevo pensar sobre la génesis del arte como obra (proposición hipotética) sobre las bases de un nuevo conocimiento bajo las demostraciones o pruebas extraídas como resultados de lo investigado y experimentado.

Para estos procedimientos, también precisamos y organizamos algunas interrogantes-bases para lograr sondeos en los demás personalidades con el fin de tener muy en claro nuestra inquietud y certezas de lo que intentamos saber sobre la “creación”. Tales sondeos los procedimos en individuos particulares como en instituciones académicas; de aquí las mayores convenciones del problema en interrogantes de la que nos situó en mayor claridad y determinación para su análisis crítico. Son ellas:

- > En razón de qué se utiliza el vocablo de “crear” o “creación”?
- > Son los términos de “crear” o “creación” fundamentos de principio de la existencia del arte?
- > Los adjetivos cualificativos de “creador”, “creativo” o “creatividad” son atributos en correspondencia con la verdad?
- > La “creación” es una esencialidad para la existencia del arte?
- > Si no se produce la “creación” es que el arte no existe?

> La “creación” o el acto de “crear” es un fenómeno casual o una efectuación causal?

Pues, de aquí la mayor inquietud y necesidad de contradecir a las teorías filosóficas que son en importancia quienes divulgan el acto de crear en sus diferentes modos y es a ellas que dirigimos nuestra reobservación crítica. Señalamos que, en esta tarea auscultativa y examinativa no vagamos en cielos místicos ni ajenos ni en metafisismos abstractos, nos situamos sólidamente en tierra firme y real, donde se hallan los conocimientos probados y en certitud –ello es posible hallarlo y, la génesis del arte en su verdad real es posible saberlo siempre en cuando sea experimentada, probada, verificada y confirmada bajo la demostración.

En este caso, de conocer la verdad-real del origen del arte datan sus argumentos desde las razones ontológicas y razones epistémicas artísticas y, explicadas en lógica racional. Siendo lo integral de sus razones son ellos analíticos, críticos, lógicos y dialécticos, solo así una reexplicación se halla en correspondencia con las ideas y acciones desde donde hubo de ser construida, desde el momento que se conceptúa y se concipiona la obra, es la actitud y aptitud de lograr Arte.

Remarcamos, este trabajo propositivo de un nuevo pensar sobre la producción del arte no trata en absoluto de una explicación reiterativa de lo que las filosofías espiritualistas o idealista, esteticista sensualista o metafisistas acostumbran a dictar sus criterios o juicios improbados y todos teóricos puros. Contrariamente, nuestro tratado procede desde lo experimentado investigado, es decir, comprobado y verificado, así, su reexplicación es desde lo ontológico e ideológico existencial, de lo social-humano, de lo neurocognitivo y neurofilosófico, fue esa la tarea necesaria por proceder.

III°

ONTOGÉNESIS DEL PENSAR ARTÍSTICO ACTUAL Y SUS CONSTRUCTOS ESTÉTICOS

Esta tesis –en otros términos- trata de **problematizar el pensar universal de la “creación” en el arte**, y con ello su debida conjetura crítica; solo así es posible

presentar una propuesta de nuevo saber sobre el origen del arte y con ello un nuevo pensar. En esta tarea o tratado se constituye de tres partes: la primera, –en su apertura de capítulo es el estudio del valoramiento de la función universal del pensamiento; puesto que tratándose del pensamiento esta investigación filosófica del arte data su problema en la forma de pensar o concebir, por ende, son las concepciones que exponen las ideas en su valor de pensamiento determinativo y juicioso. En lo que sigue es una exposición de algunos criterios o pensamientos contemporáneos seleccionados –como muestra de lo que se dice o se teoriza sobre la “creación” artística.

El segundo capítulo, es donde se constituye la parte fundamental e importante de este estudio. Aquí convocamos y centralizamos los pensamientos filosóficos de mayor jerarquía en cuanto sus exposiciones sobre el origen del arte son remarcables y ello nos conllevan a mayores reflexiones y análisis críticos en mayor envergadura, puesto que sus criterios y juicios sostienen con mayor categoría la “concepción de la creación” en el arte; es ello que data en lo moderno contemporáneo (s.XIX, XX). Son ellos, los seleccionados expresamente, como es: Kant, Schelling, Croce, Collingwood, así también a Heidegger y Sartre.

Concluye esta primera parte con denotaciones de refutación a las todas las formas del pensar de la “creación” con ejemplos de algunas obras examinadas y criticadas de autores-artistas connotados: Miguel Angel, P.Pablo Rubens, J. Bosch y Kandinski.

En la segunda parte- se constituye la instancia de nuestra contraposición o contradicción a la concepción universal de la “creación”. En este espacio presentamos nuestra *hipótesis: la génesis del arte es por un proceso de obración y no por creación*”, un nuevo planteamiento del conocimiento sobre la génesis del arte y de ello una manera diferente de pensar y concepcionar.

Para el caso, también presentamos algunas demostraciones analíticas de obras de arte en acuerdo o correspondencia con lo que plantea la “obración” en total contradicción a la tesis de la creación. Son éstas obras de autores también seleccionados para el ejemplo demostrativo: E. Delacroix, D. Alfaro Siqueiros y el tercero, no es sino nuestra propia obración.

En otro acápite, es el objetivo también de destacar las formas de pensar frente al arte y, de ello –son dos posiciones ideológicas-filosóficas que se contraponen en clara antinomia: el “pensamiento absoluto” y universal que sostienen y defienden la “creación”, (lo metafísico o idealismo abstracto) y, el otro el “pensamiento crítico” realista que plantea la proposición hipotética nueva y con datos verificados sobre la base de experimentaciones hechas e investigadas, de aquí, el nuevo saber del onto-arte y lo epistémico-artístico en la génesis del arte.

En este mismo sitio, presentamos y explicamos el fundamento de los **constructos estéticos** inteligibles, un sistema expresamente estructurada en lingüística de proposiciones y contraposiciones, son ellos los que precisan las estructuras en la construcción de la obra. Estos *constructos* fueron también organizados desde nuestras experiencias y ellas como propuestas que designan el *saber-obrar* el Arte en concordancia con las “*células selectivas de orientación*” o neuronas específicas que emite el **cerebro**; entre ambas entidades constituyen la capacidad o facultad de la *inteligencia artística* -de una parte- aquella que hace posible la existencia ideal y constructual de la obra de arte.

Este nuevo pensamiento del origen del arte basado en lo **epistémico y ontogenésico de la realidad del arte** es una suma una concepciones que se relacionan con lo político crítico y con lo ideológico –con todo ello- se conforma la realidad o el realismo existencial del arte. Son argumentos temáticos o las causas principistas del arte como obra; es lo objetivo y lo facultativo que asume necesariamente el *realismo humano existencial* y perfilarse en el nuevo conocimiento sobre el origen de la obra-arte, con ella un nuevo pensamiento (renovado).

IV°

SOBRE LA PROPOSICIÓN HIPOTÉTICA

Nuestra idea propositiva: *frente a la tesis de la “creación” una antítesis de la “obración”* -se poseciona en una radical contradicción a la forma absoluta y universal del pensamiento tradicional generalizado.

La hipótesis que formulamos y lo sostenemos congruentemente y de manera peculiar: **“la génesis del arte es por un proceso de obración y no por creación”** no es ninguna idealidad pura, es más bien una legitimidad de lo que representa la verdad y realidad de la producción del Arte como obra. El nuevo pensar afirmado y confirmado ya no es solo de las observaciones y reflexiones, sino de las investigaciones experimentadas en permanencia; de aquí la explicación teórica demostrativa en todas sus condiciones y situaciones de probabilidad.

Empero, no debe pensarse que la tesis de la “creación” *universal y absoluta* deba desaparecer, es más, debe permanecer tal concepción en su posición mítica-mística, abstracta y metafísica como para que la “concepción de la obración” tenga su fundamento de antinomia radical. Pues si la “obración” es erigida como un conocimiento nuevo y con ello un nuevo pensamiento, lo es así, por haber iniciado su posición radical antinómica en contradicción a la “creación”.

En tal caso, la nueva hipótesis presentada habrá de servir como nuevas bases teóricas para mayores estudios críticos sobre la existencia y presencia del arte. De otro lado, de producirse una contracrítica a la “obración” habrá de ser beneficiosa por cuanto con ella y otras especulaciones que se produzca la “obración” habrá de lograr su *consolidación* antes que una universalización. Consolidar sus conceptos y enunciados presentados –es su primer paso necesario– desde luego, con probaciones demostrativas para mejor entendimiento y aceptación de lo que afirma y reafirma. Es la proposición ancausada, sin que ello signifique arribar a ningún absolutismo; por ello, no está exenta de su falibilidad que también es lo factible.

Si toda especulación crítica como contraposición a una cierta teoría es una voluntad factible con fines de su corrección –es porque contiene su probabilidad de demostración. Lo factible puede ser en lo falible –eso es otra probabilidad que se da. En este curso de lo factible y lo falible se logra lo probable de las rectificaciones. Solo así podremos saber de las modificaciones necesarias en proyección de lo perfectible, y ello solo es posible por causa y encausación de una mentalidad renovante e innovante y mejor si es re-evolucionante.

En esta dinámica de posiciones y contraposiciones, de factibilidades y falibilidades ha sido la consecución de este tratado examinativo-crítico a la vez propositivo en su nuevo pensar sobre *el problema universal filosófico de la creación en el arte*. Pues, siendo una tarea filosófica no desestimamos jamás la prioridad y la importancia categorial del “valor del pensamiento” y siendo un pensamiento renovante aun más es su valorización, puesto que por este conducto racional integral del pensar se presenta una “obración filosófica” en el tema señalado, y aquí, el modo de pensar innovado o diferencial es en sus dimensiones de análisis y crítica racionalizado y con ello, el objeto contextual y fundamental del nuevo conocimiento.

Desde el carácter del pensamiento lógico-racional y dialéctico-crítico nos posecionamos como para lograr este trabajo analítico del que tratamos. Son instrumentos racionales que utilizamos en la construcción de los fundamentos argumentales-explicativos, así como de los enunciados teóricos-básicos y generales que proponemos. La *logica dialéctica del pensar* en su naturaleza ideal-teórica hubimos de utilizar –no solo en lo teórico, sino en la práctica de las experimentaciones en el objetivo de hallar las bases sólidas y con ellas estructurar el nuevo pensar en diferencia de los modos reiterativos tradicionales. Solo así llegamos a la síntesis de nuestra proposición hipotética.

vº

DE LOS INSTRUMENTOS METODOLOGICOS

Lo que como metodología requerimos para el desarrollo de este estudio teórico, tanto de la investigación y la experimentación hubimos de recurrir a **instrumentos metodológicos** que nos sea en conformidad con la naturaleza de nuestra tarea propuesta. Tales, como para el estudio de los discursos filosóficos ubicados y clasificados como para los análisis críticos. Luego, para la construcción de los enunciados o postulados básicos y generales que argumentamos. Para todo ello, fueron estos los instrumentos tomados:

1- *Metodología “auscultativa”*, -siendo los primeros pasos de búsquedas o auscultaciones de textos pues, este medio nos hubo de permitir la simpleza de las

revisiones anticipadas de los tratados, de ellos, la selectividad de textos en cuanto son discursos de importancia en relación a lo que problematizamos. Todas las auscultaciones están enmarcadas en esta generalidad lectiva de los pensamientos precisados, lo que permite luego seleccionarlo para su examinación exhaustiva.

2- *Método “examinativo clasificativo”*, -es en lo concreto de los estudios a profundidad de los discursos que señalan sobre el asunto de la producción del arte. De aquí aperturamos la examinación más detallada, a la vez, clasificando lo que nos interesa para los fundamentos analíticos. La examinación es somera o sintética en lo general, y la clasificación de cada texto es según lo separado para estructurar los argumentos críticos en ciertas partes de la tesis –esa es la clasificación procedida.

3- *Método “analítico-deductivo”*, -con este instrumento motriz y general particularizamos los criterios y pensamientos de cada autor clasificado; y es de manera precisada y concretada. En este caso, desprendemos los conceptos e ideas específicas y los sometemos a un proceso de análisis crítico. Las deducciones son de lo particularizado-operado; luego de interpretarla, su generalidad es contrastada o falsada con el fin de lograr lo concreto de la crítica.

4- *Método “constructual intelectivo”*, -este instrumento de mucha importancia no es sino un instrumento que nos hubo de ayudar en mucho en cuanto la formulación de los nuevos conceptos enunciales básicos (nuestros). Con ello emprendimos las argumentaciones explicativas no sin tener en cuenta las ideas antinómicas frente a nuestra posición que contradice. Toda la exposición de los discursos particulares-básicos y generales son construcciones renovadas de los autores seleccionados y criticados, así también de nuestros abonos cimentadas en lo constructual teórico.

5- *Método “lógica del pensar dialéctico”*, -es un método (construida desde las ideas de J. Kopni) muy importante y muy necesario por cuanto con ella llevamos a práctica la importancia de los hilos racionales con que se construye las ideas y los argumentos de cada discurso. Los discursos argumentados no son sino razonamientos, raciocinios en su razón lógica. En este caso, la lógica racional es dialéctica y lo dialéctico es crítico a la vez, con todo ello es la construcción de la profundidad de los discursos y de los “juicios

críticos”. Su utilidad, fue muy substancial en la estructura y construcción renovante de los discursos nuestros.

De este modo, también hubo de practicarse un modo de “pensar lógico crítico” en cuanto racionalidad cognitiva, y concienical. Este método no es una lógica formal o formalizada del pensar, es lo lógico de la razón intelectual y moral, lo lógico de la razón dialéctica y la lógica de la verdad evidente.

6- *Método “lógico-dialéctico crítico”* –(tomada de la idea de Sartre) no se trata de una dialéctica de apariencia o dogmática, sino de lo “analítico-crítico” en cuanto ley natural de cambios y de transformaciones como así en cuanto lógica de motivar o impulsar los cambios con obras. Este método también de suma utilidad –nos hubo de servir -en el proceso de autoanálisis y autoreflexión de nuestra conciencia y pensamiento de manera crítica. Con este instrumento también logramos hubivar las conciencias que determinan los modos ideológicos en el pensar.

De otro lado, lo universal-dialéctico no deja de estar presente en todos los métodos utilizados, es una unidad que congrega los instrumentos intelectivos como una lógica de argumentaciones racionales. Este instrumento es vitalizado y avivado por la conciencia moral-crítica, por ello se destaca también como un *juicio crítico* para con otros juicios emitidos y no criticados.

7- *Método “experimental-obracional de la investigación”* –Siendo solo un “método experimental-obracional” luego lo acoplamos o lo transformamos como una *investigación experimentada* –como en la “obración” practicada. Es este un instrumento formulado precisamente desde nuestras experiencias artísticas pictóricas y teatrales. Su construcción sistematizada resultó ser una guía o instrumento preciso en la *acción pragmática* para lo que se intenta obrar como experimentación, sea pintura, escultura, teatro o literatura. Este método obracional es válido también para construcciones teóricas, puesto que ello permite dar los pasos según se sistematiza; son procesos previstos y siempre en lo racional-lógico y en lo dialéctico-crítico.

Acotamos: el sistema que anotamos a continuación está basado en lo que Emile Férrier (La Causa Primera -1910), referenciaba los pasos de una “investigación

científica” y, -nosotros- tan solo lo adaptamos a nuestro modo, quizás más esclarecido, con lo que la “obración como método” pueda servir de manera eficaz, es ello:

1° Si Observamos o examinamos la causa primera (tesis anterior o el pensar tradicional-universal) vemos el efecto o resultado existente (sea en su verdad o no-verdad).

2° Suprimiendo la causa, descartamos el efecto

3° Si especulamos y variamos la causa primera (de no-verdad), modificamos o corregimos el efecto (lo falso). De aquí la nueva hipótesis.

Aplicando esta lógica obracional-experimental, cualquier *saber o pensar* habrá de cambiar. Pues, en esta síntesis sistematizada se entiende con toda claridad acerca de una investigación que se quiera proceder. Además, aquí se constituyen: lo intuitivo-crítico, lo deductivo-crítico, lo racional-crítico, incluso lo reductivo, todo ello en correspondencia con las dimensiones de donde se obra la experimentación y de ella la investigación.

Este mismo sistema puede aplicarse en la construcción filosófica como obra criticante o renovante. Pues, siendo un instrumento no absoluto, los procedimientos ideales o conceptuales habrán de tener o ser conversiones críticas, de lo anterior (dogmáticas o creenciales) a lo posterior innovado (un pensar renovado de un saber innovado).

_____(o)_____

PRIMERA PARTE

IDEAS Y PENSAMIENTOS SOBRE LA “CREACION” EN EL ARTE

En el pensar primario -de todo ser- se produce una idea intuitiva a priori sobre la existencia del mundo, de las cosas y del hombre, todo ello es concebido –según- como un acto de “crear”. El concepto de “creación” vino en establecerse como el principio universal que da cuenta de toda existencia, así como de la producción cultural del hombre; por lo tanto, “el arte como creación” es un designio del principio de toda producción artística. En este orden, el pensamiento filosófico, desde el medioevo hasta lo actual moderno emite sus criterios y juicios: el origen del arte es desde un acto de “crear”.

_____ (o) _____

Iº Capítulo

1- LA FUNCION UNIVERSAL DEL PENSAMIENTO¹

a) Todo entendimiento primario data desde una idea pura, empero, toda idea o concepto se forja desde una materialidad del exterior y ello va al encuentro de la verdad objetiva del conocer.

b) Todo pensamiento como actividad espiritual o teórico es un proceso dirigido a un fin determinado o planificado. No es posible que el hombre pensante no enfoque sus fines a alguna necesidad que le incita o le impulse pensarlo y repensarlo.

c) La peculiaridad y universalidad del pensamiento es su forma cognitiva y ello, es posible saberlo por su proceso lingüístico descriptivo, prospectivo y sobre todo representativo.

d) El desarrollo o evolución del pensamiento permite que el hombre forge sus propias ideas, conceptos y juicios, su propio proceso de pensar, su autoconciencia reflexiva y con ello, el conocimiento de sí mismo y de los demás.

e) Por tal, la libertad e independencia del pensamiento es tan necesario por cuanto con ello se logra la facultad o la capacidad de construir nuevas ideas, nuevos juicios y nuevas teorías, superando y transformando las anteriores, obsoletas e inútiles-repetitivas.

¹ Kopnin P.V. “Logica Dialéctica” -ps. 128>138 -Cap. IV. Cada ítems: idea-síntesis –es una construcción nuestra- basado en la filosofía del pensar del autor citado; es por la importancia de saber sobre el valor del objeto y función del pensamiento.

Carácter y naturaleza del pensar

El producto fundamental que dota el cerebro humano es ante todo la idea y el pensamiento y con ella la construcción de conceptos, de razonamientos y juicios y, estos mismos, en cuanto son operaciones que representan una cierta realidad se convierten en leyes naturales teóricas, propositivos o enunciantes, lo que también son acciones cognitivas, asimismo resoluciones de problemas tanto del propio pensar como otros por plantearlos. En este acontecer, el carácter y naturaleza del pensamiento sienta sus funciones como desarrollo de las ideas lógicas en sus leyes propias. La naturaleza del pensar está vinculado a la formación de nuevas teorías y al carácter de nuevos conceptos, en el avance de las ideas, superando las antiguas representaciones teóricas caducas y formulándolas en nuevas calidades.

Lo natural de las ideas y de los pensamientos como actos de conocimiento de lo anterior a lo nuevo no es otro que las modificaciones que se efectúan, de lo inferior a lo superior o de lo básico entendible a lo más elevado comprensible, tanto en lo teórico como en lo práctico, es la experiencia que asume desde una simple praxis a un conocimiento superiorizado teórico.

Todo estos cambios o modificaciones categóricas de lo inferior a lo superior o de lo anterior a lo nuevo o más avanzado lo conocemos como “procesos de transformaciones” que acontecen en cuanto es la voluntad o la determinación de hacerlo, y es aún de mayor valor en cuanto es la “necesidad” de lograrlo por cuanto es una cuestión fundamental de desarrollar y presentar una nueva razón del hecho propuesto y aquí la voluntad determina y procura el cambio del pensar y del conocer.

La teoría, como desarrollo de las representaciones del pensar en sus nuevas sustentaciones no solo comprende el avance de los conceptos que se tienen en conocimiento sino, fundamentalmente es su “superación”, esto es, la formación de teorías sustanciales nuevas. Es claro el hombre en el proceso de pensar no es a partir de la nada o de un vacío, es siempre su principio a partir de algún conocimiento anterior, es un proceso que se apoya o se afirma –en instancias primeras o de ya sucedidas- son formas expuestas en categorías conceptuales anteceditas.

Todo cuanto es conocimiento o pensamiento anterior sirve como puntos de referencias para las teorizaciones ulteriores; pues, **si se dice que –se ha logrado un “nuevo conocimiento” o un “nuevo pensamiento” ello no es jamás de la nada,** ninguna producción de ideas imaginarias no es del vacío cerebral, en tal sentido, existe toda una referencia anterior a lo ulterior. *“El pensamiento es una forma de actividad específica del hombre y es una actividad espiritual-teórica... ello permite al hombre aprehender su propio proceso de pensar”*².

De aquí podemos comprender que el pensar o las ideas categóricas ofrecen o producen *saltos cualitativos categóricos* también en los modos de pensar, es porque tiene inicios en nociones o categorías básicas luego categóricas y con ella procuran hacia un nuevo resultado, un nuevo pensar o nuevo principio. La naturaleza del pensar ordinario o cotidiano que se halla en idealismos o de ideas simples y que se repiten permanentemente estas, no pueden alterarse ni cualificarse en lo categórico. Son ideas cotidianas que se repiten mecánicamente (pensar en lo mismo de lo hacer la misma cosa) y éstas no pueden acceder a cambios sean accidentales, espontáneos o de casualidad, menos por razones racionales.

Bien podremos señalar que el carácter del pensar no solo es una “pura teoría” explicada o una abstracción no conocida; ello está muy bien comprendida que las ideas como los pensamientos no dejan de ser realidades en cuanto se materializan, ésta materialidad se observa o se reconoce a través, no solo de las palabras, es en cuanto proposiciones expuestas desde la realidad, es la forma material-sensorial que se produce, es ello lo que se visualiza, se denota y la que sensibiliza el conocimiento sobre el pensar, es una abstracción materializada.

Es así como Kopnin resume el pensar como representación lógica sobre alguna cualidad teórica: *“el desarrollo del pensamiento posee su lógica y sus leyes propias, está vinculado a la formación de teorías y conceptos nuevos, al avance de las ideas, es decir, a la superación de las antiguas representaciones teóricas generales y a la formación de una nueva calidad”*³.

² Ibid. –ps. 136, 138 -Naturaleza social del pensamiento.

³ Ibid. - pág. 137

Lo relativo y lo universal del pensamiento

Los problemas vistos y analizados por el pensamiento se producen de lo particular o bien de lo general, de lo relativo o lo universal, las formas de pensar en cualquiera de sus categorías tienden a su polarización, es decir, en el curso de las exposiciones no dejan de ser sujetas a “contradicciones”; en tal situación, **ninguna idea o ningún pensamiento podría atribuirse ser lo absoluto de representación de alguna entidad conceptual-ideal**, es muy erróneo considerar o aceptar un pensar generalizado en lo *absoluto* si bien sabemos todo pensamiento afirmativo se posiciona a la vez en contraposición a otro pensar que contradice, pues, éste mismo pensar puede ser contradecida, por ello no puede ser lo absoluto. Ambas situaciones tienen sus respuestas particulares antes de llegar a ser una re-posición general, pero no debe ser en el mismo sentido ni en todos los casos.

Toda contradicción, en el valor del pensar, es siempre necesaria sea simple o críticamente; la contradicción del pensamiento a otro pensamiento siendo absoluto, es necesario, porque ello tiende a su delucidación y clarificación. *Un pensamiento que se impone como lo universal-único y jamás integra lo relativo no será otro como una metafísica de lógica absoluta*. En lo contrario, un pensar que procesa por el conducto de lo relativo a lo que es lo universal es una forma científica de hacer y de pensar, no es opuesta jamás a la ley de la dialéctica como unidad y lucha de contrarios; sí más bien está contrapuesta con la ley de la no contradicción, y es lo no dable.

Se dice que, lo universal del pensamiento se constituye desde las leyes de lo relativo cognitivo, así como lo abstracto o absoluto se constituye desde lo concreto, pues la universalidad del pensamiento tiene sus bases en lo sensible-concreto del desarrollo del conocimiento humano y, en esta visión está implícita todo el proceso de las peculiaridades y singularidades de los conceptos o imágenes cognoscibles.

Es este ritmo y dinámica del pensar, desde lo simple a lo complejo o de lo inferior a lo superior, se forman las categorías conceptuales como nuevas teorías. Sobre esta ley se edifica *la teoría de las formas de pensar* pero no deja de estar subordinado al proceso del saber sobre el verdadero conocimiento –*por ello, esta forma de pensar y aceptar el*

*conocimiento como pensamiento relativo es una ley universal que se constituye como el principio básico de la lógica dialéctica*⁴.

En el caso a que enrumbamos nuestro estudio de la “creación” en el arte no dejamos de tomar muy en cuenta esta categoría conceptual del pensar: si el pensamiento universal de la “creación” que tratamos- no tiene *correspondencia ni se sitúa en lo real* no tiene objetividad de serlo, en todo caso, sería una no-verdad.

De tal modo, si aplicamos todos los aspectos necesarios de lo que nuestro pensar decide en la tarea de delucidar o enjuiciar un proceso cognitivo anterior no coherente, no correspondiente con la verdad ni con la realidad carece de condiciones veraces como para llegar a ser o constiuirse en una universalidad.

_____(o)_____

2- EL ARTE POR CREACION: CONCEPCION ABSOLUTA GENERALIZADA

Si la concepción de la “creación en el arte” hubo de establecerse como un principio o un pensamiento universal único; entonces, toda tendencia o toda teoría que sostiene la producción artística se torna absoluta.

La universalidad del concepto “creación” en el arte

La imagen o la visión del arte en cuanto conocimiento y concepción de origen –por sus posturas de lo absoluto y universal no deja de ser jamás lo inobjetable, lo intocable, lo no criticable, por cuanto es la visión única y la determinada como principio existencial del arte establecido en el tiempo y espacio teórico, por tanto, siendo el único pensamiento por donde marchan todos los criterios y juicios sobre el origen del arte como obra no deja de tener importancia de abservar y reobservarlo.

⁴ Ibid. -pág. 157

1º Este pensamiento generalizado que lo que históricamente hubo de perpetuarse en su condición y situación de concepto universal único, a su vez, es lo que conocemos como la sola que se lee y se estudia en toda bibliografía y en toda enseñanza. Es la única condición de la producción artística como explicación teórica permanente sobre el origen del arte como “creación”. No es posible hallar otro juicio que no emita la misma afirmación. Desde la antigüedad hasta nuestros días, es lo que viene o se sigue aceptando y propagando, es la misma teorización: “la creación es el origen del arte”.

Si una condición o una categoría de *universalidad* se obtiene desde un conocimiento empírico, de una realidad advertida en su objetividad de propiedades discutidas luego conducida hacia su generalidad es por lo que se vincula lo abstracto-conceptual con lo concreto-objetual, eso es el proceso de lo singular a lo universal y no así proponiéndolo de principio como lo universal. De la identidad de los oponentes o contrarios se logra *la universalidad del pensamiento*, asimismo del conocimiento⁵.

Sin embargo, lo que se observa en el asunto del origen del arte como “creación” no es sino el principio universal definido como principio y fin de existencia del arte. Es un juicio general que hubo de emitirse sin antes conocerse los procesos singulares o particulares que convierten al concepto absoluto-universal. La idea general de “crear” es una *universalidad* que trasunta todo espacio y tiempo teórico como el principio único; este absolutismo y universalidad son dos instancias inmodificables que sitúan al arte en el principio sempiterno de la “creación”.

Desde estos considerandos es nuestra inquietud de pensar y de reflexionar y de aquí se apertura el cuestionamiento de la -verdad o no-verdad del arte, y el consecuente de éste precedente ha de ser la conjetura crítica que requiere con urgencia. Es el problema de verse -si el arte es de veraz desde un acto de “crear”. Por tanto, ha sido nuestra tarea de sondear –este asunto en sus tres versiones y, de ello sus resultados:

⁵ Kopnin “Lógica dialéctica” –p. 156

a) De la pregunta general sobre la “creación” en el arte: un 95% dieron sus opiniones afirmativas y confirmativas -indicando que *-la “creación” es siempre el acto de donde aparece el arte como obra; sin creación no es posible que exista el arte.*

b) De las opiniones sobre si la “creación” es desde el hombre o es desde dios: un 75% dan respuestas señalando que -el “creador” es el sujeto-artista, persona que logra concebir o elaborar el arte como obra.

c) Desde el contexto divino, -es el 15% que decide dar sus opiniones indicando que: *-la creación del arte es primeramente desde la “creación” de dios”, luego es del artista.* Es claro, estas opiniones están sujetas a la idea religiosa sobre la existencia de un supremo creador. El restante 10% carecen de condición para responder.

Empero, las opiniones de las mentalidades académicas, teóricos del arte (filosofía) difieren en sus opiniones; son ellas desde un criterio general, la creación del arte es desde la “facultad creativa del propio artista. Pues, es siempre el mismo concepto aplicado, el de “crear”, “creación”. Estos criterios académicos son –para nuestro tratado- lo más importante que nos conduce a pensar y señalar que no existiendo algún otro concepto liberado o distanciado de la “creación” todas las opiniones académicas o eruditas se sitúan en la misma reiteración tradicional e inmodificable.

En conclusión, las ideas o criterios de las personalidades académicas-teóricas, como así de las halladas en toda bibliografía son bastas la denominación de la “creación”, es lo latente y persistente; un vocablo convertido en lo absoluto invariable. En tal situación: **la dimensión general del pensamiento que trata sobre el origen del arte esta constituida en el absolutismo universal de la creación.**

Todo tratado sobre Arte y su origen acontece en la misma consecución de la “creación” –una aceptación general como verdad única y primera en todo ámbito disciplinario que se repite incesantemente: *la creación es origen del arte.* ¿Acaso no es un caso para pensarlo y repensarlo?. Requiere esa urgencia de someter éste concepto y concepción a una examinación acuciosa y criticarlo de manera radical puesto que como afirmación universal no se produjo antes su probación de su verdad o no-verdad.

2º Este asunto del origen del arte como “creación”, por ello, lo situamos y consideramos también como un problema de *repetición indiferenciada*, por el sentido indistinto de su divulgación de manera reiterativa e incesante. Esta **tésis universal de la creación** es lo que a lo largo de la historia viene tratándose impositivamente como única concepción y no más otra. Es el caso de repetitividad que no puede alterarse ¿por qué?.

Según Gilles Deleuze (tomando de la tesis de Hume)⁶, señalaba sobre el asunto de la repetición: *“La paradoja de la repetición, ¿acaso no consiste en que no puede hablarse de repetición más que por la diferencia o el cambio que introduce en el espíritu que la contempla (como reflexión)?, o ¿por una diferencia que el espíritu sonsaca a la repetición?”*⁷.

Ello, no es una memoria ni una operación del entendimiento –señala Deleuze- la contracción no es una reflexión, marca tan solo el punto de su nacimiento, de aquí la síntesis originaria que marca la repetición de los instantes.

Esta síntesis contrae los instantes sucesivos lo uno tras el otro y así se constituye el presente viviente, a ello pertenecen el pasado y el futuro en la medida en que los instantes precedentes son retenidos en la contracción. El pasado y el futuro no designan instantes distintos de un instante que se supone presente, sino son las dimensiones del presente que contrae los instantes repetitivos (del pasado y del futuro) afirma Deleuze.

La constitución de la repetición –visto en la forma repetitiva de la “creación” implica una suerte de movimiento retroactivo antes que progresivo innovado; pese a los cambios del tiempo histórico la memoria registrar desde el pasado una imagen y ésta se observa o se vuelve a contemplar sin que haya sido modificado o sin denotar ninguna diferencia. La reiterada repetición de la “creación”, en términos deleuzianos, no es otro, sino lo que se halla en un movimiento presente y vivo, pero no significa ningún cambio cualitativo, ello es como una “síntesis pasiva” de aquello que continúa o prevalece solo como duración pero sin operarse cambios.

⁶ Cf. Hume: en “Traite de la nature humaine” -3º parte -señala: “La repetición no modifica nada en el objeto que se repite, pero cambia algo en el espíritu que la contempla –explica los casos idénticos o semejantes pero independientes se funden en la imaginación. La imaginación es definido como un poder de contracción de placa sensible, retiene el uno cuando el otro aparece”.

⁷ Deleuze G. “Diferencia y Repetición” - pág. 119

Lo absoluto teórico del arte por “creación”

Un juicio de afirmación teórica acaso no radica su razón en la determinación de alguna verdad? –de serlo así- ello indicaría que de ante mano hubo de procederse una debida comprobación de la concepción de la “creación” como para ser aceptada y divulgado como lo afirmativo de la verdad; luego sería asumirlo en su verdad absoluta-universal, ¿sucede así?

Son los juicios teóricos generales los determinantes para el conocimiento de la “creación” o principio de verdad del arte, **¿es que hubo de comprobarse esta determinación en correspondencia con con el modo de producir arte y luego decir que ello es una verdad?**

Según M. Schlick, (tal como lo cita Kopnin) al hablar de “juicio” que no es sino la emisión de donde se puede saber de la verdad o no-verdad -señalaba él –*el valor de un juicio no se determina por lo que refleja del mundo objetivo y cómo lo refleja, sino por el método de su comprobación y demostración en correspondencia del juicio en sus relaciones de reglas de la comprobación*⁸.

Deducir de la comprobación el valor de un juicio teórico así sea como un reflejo del modo de pensar –ya no sería una subjetividad, puesto que su demostración no es sino de lo extraído del mundo objetivo (de la producción del arte). Solo así se encaminaría a mayor búsqueda de la verdad del hecho y del pensar en correspondencia con la verdad.

Si, una afirmación de juicio afirmativo emite su criterio sin comprobación o demostración ello carece de todo significado de certitud, en esta situación, ninguna teorización podría ser creíble. Según Schlick, (como consejo) dice: para saber de la certitud del pensamiento como juicio antes debe interrogarse dos aspectos que importan la comprobación o demostración:

⁸ Cf. Schlick M. “Allgemeine Erkenntnislehre” –p. 56 (trad: Kopnin, -pág. 160)

a) ¿Qué es lo que constituye la veracidad del juicio?, -es decir, ¿de qué depende la veracidad en lo que determina el contenido del pensamiento teórico?, b) ¿por qué método o por qué medio se establece la veracidad del pensamiento? Los dos aspectos son distintos pero no se desvinculan.

Es el caso problemático de la “creación” del arte, que carece de lo racional-lógico en lo teórico, y lo reiterativo incesante es convertido en lo “absoluto” como concepto y como concepción. Este problema de lo *absoluto teórico* también nos remite a entenderlo como lo tratado por el profesor Marchan Fiz, sobre “el absolutismo de lo estético” que deriva a un absolutismo de la filosofía del arte, ello se comprende como la absorción de la filosofía en general por el arte; -señala que- el absolutismo estético, se transforma en una función integral suprema que vertebrada toda la conducta humana y la propia existencia, así como al mismo sistema del pensamiento⁹. En el caso que tratamos, no se observa ni se vertebrada ningún otro concepto que no sea sino el mismo absolutismo de “crear”.

Si *“la estética testimonia en el mundo contemporáneo los avatares de universos irreconciliables, las debilidades e insuficiencias de la razón científica o histórica... (la estética) es la urgencia por buscarle un sustituto”*¹⁰.

A ello tendemos, remarcando que la “creación” siendo un absolutismo universal que señala el acto creador en el arte no halla ninguna otra razón que pueda sustituirla o modificarla, entendiendo que -no existiendo alguna conjetura contraria- tal concepto no podría ser ninguna representación de la realidad productora del arte.

Las filosofías dedicadas al arte, sobre todo en el tema de originación al no haber encausado ninguna preocupación especulativa y crítica del “absolutismo de crear”, contrariamente se dieron mayores coberturas absolutas de tal verdad universal, desde las teorías sociologistas, psicologistas, formalistas, simbolistas, como así desde las estéticas idealistas, fenomenologistas o, existencialistas puras, pero jamás desde las estructuras significativas del origen de “crear” menos del origen de éste concepto.

⁹ Marchan Fiz S. «La Estética en la Cultura Moderna» -p. 105

¹⁰ Ibid. -p. 105

En lo moderno contemporáneo prosiguen esta labor extensionista divulgativa y con ello se denota una imposibilidad de su variabilidad o de su re-evolución. Prosigue en sus grandes sustantivos y predicativos de “creación”, “creador”, “creativo”, “creatividad” en sus diferentes modos: *inspirativos, miméticos, imaginarios, geniales, espirituales e inventivos*, en fin, retorismos y semanticismos que no se liberan del verbo central de “crear”.

Sea por ello que los juicios de la concepción de la “creación del arte” reposan, en lo estático e inmutable, llenando páginas universales de este orden criterial, de enunciados sempiternos: “el arte es una creación”. Es lo estancado en el absolutismo universal. ¿Cómo ocasionar o provocar una modificación o bien un derrocamiento de este concepto absoluto-universal? –alguien dirá: -de no tener las armas fundamentales necesarias no se le podrá enfrentar; menos se le podrá derrocar por ser uno de los “universales indecernibles” (Lacan). Pero, acaso, por ello tenga que mantenerse al margen de lo imposible?

Existen medios y modos para subvertir un orden no coherente o no verdadero; pues, actuar en revolución contra el orden dominante establecido de la “creación”; es factible y es posible siempre en cuando se inicie la lucha desde los modos diferentes de pensar, de criticar y de proponer un otro orden no absoluto. Habría que pensarlo, planificarlo y propiciar la estrategia y táctica para tal derrocamiento.

Auscultación del vocablo “arte” –según F. Fedier

Antes de iniciar la examinación crítica a la “creación del arte” nos intereza un previo estudio sobre el origen del vocablo “arte”; puesto que sin conocer o saber de su procedencia –la actividad del Arte como creación no tendría sentido.

En este orden, el término “arte” no indica ninguna identificación por sí sola, es un vocablo soliptico y sin sentido. Para lograr un saber sobre su origen como concepto presentativo deberá ubicársele una actividad o un hecho (obra) como para determinarle su representación. El “arte” como palabra o lenguaje escrito se halla aislado, sin que indique nada, solamente aunándolo a algún acto, a alguna actitud o actividad cualquiera

puede adquirir un cuerpo conceptual, un significado concreto, asimismo a lo que representa. Pero, ¿de dónde o cómo nace este término?.

Para conocer esta primera inquietud ubicamos el trabajo o el saber de François **Fédier** (1935-) quien es, el que con mayor detenimiento ha logrado investigar este asunto originario del término “arte”, data su trabajo desde los escombros de los significantes lingüísticos del griego antiguo y, de ello es esta síntesis validada.

Según éste autor –en los inicios de las civilizaciones no hubo de conocerse ningún pronunciado del término “arte”, es posteriormente que se llega a saberse de este término. Lo que conocemos como “arte” es a partir de la antigua nominación románica que se pronunciaba como el vocablo “ars”; es éste el primer rasgo lingüístico latino-romano más próximo a nuestro conocimiento. Este lenguaje de “ars” es la raíz del sentido que los romanos daban a la *razón de ser* y/o a la *razón de hacer*. Ello era complementada con el significado de “virtus” o cualitas (ars + ser = virtuoso).

La virtud –desde luego- era el significante de la cualidad designada por el vocablo de “ars” o “art”, lo que se entendía como algo “bueno” –como una razón de ser lo mejor¹¹.

Este vocablo de “ars” (latino) –según Fédier- dice es una construcción e interpretación que deviene aun desde lo más antiguo –es del ararisko griego- que entonces se pronunciaba como **teçxvn**¹², este vocablo tenía además muchas significaciones, pero más se entendía como el “hacer”. De aquí los romanos hubieron de *adaptarlo* a su lenguaje latino como “ars” o “art” que mas tarde complementándolo con el vocablo “ti” originaron el “ars-ti” (o artis como lo pronunciaban). En todo caso, era siempre su significado de *qualitas* (cualidad o cualitativo). Y más tarde le dan el sentido definitivo de lo **cualitativo del talento**.

El **teçxvn** –en el antiguo griego- designaba la actividad técnica (teckne), era ello el *saber-hacer* (de algún trabajo especial); designaba el hábito o la habilidad del saber, del conocimiento –es decir- de toda capacidad o manera técnica de lograr un producto. En

¹¹ Fédier F. « l’Art en Liberté » - p. 28 -sobre el vocablo «art»

¹² Ibid. –p. 49

otro de sus sentidos o de reflexión racional -el τεχων- significaba también un estado del alma, de aquí el *saber* del alma que deviene esencialmente como “poiesis” o poética (pero no todo saber era poética). Es el hecho que, en todo caso, el τεχων debería estar acompañado de una *verdad* (hóyoç) y ésta se manifiesta en el *hacer*¹³.

Este término “τεχων” como un “saber” o “conocimiento” tenía otro sinónimo denominado **episteme**; entonces el τεχων era también una episteme (ériotnun = ciencia) lo que se comprende sobre las ejecuciones de construcciones arquitecturales, de objetos bellos, pinturas y poéticas, como así también de los trabajos medicales, artesanales-utilitarias, y todos aplicándole ciertas reglas como lógicas del *saber-hacer* o del conocimiento.

Fedier, hace referencia de dos historiadores de la antigua Grecia: Tito-Live (nacido el año 59) y Salluste (nacido el año 86, ambos a.n.e.), estos historistas –dice- también describieron en un latín arcaico el significado del vocablo “art”. Dicían ellos que este pronunciamiento de “ars” o “art” deviene –efectivamente- desde el vocablo griego denominado “τεχων”, un pronunciado muy antiguo en género femenino (es después del s.XVI que deviene masculino). Asimismo –estos- historiadores reafirman que “ars” o “art” tiene significado de “qualitas” –en referencia a la cualidad del alma y del cuerpo¹⁴.

Ciceron, es otro de los traductores históricos romanos (106-143) que siendo un amante de la cultura greca también hubo de referir en sus escritos sobre la explicación del término griego “τεχων” y ello traducido como “teckne” que luego se transformó en el lenguaje latino como “ars-ti”, dándole su sentido a la actividad del “talento” en su habilidad del *saber*. Con ello, se ratificaba el origen del término “ars-ti” (desde el τεχων) y con ello también se confirmaba que todo trabajo de utilidad y de lo *bueno*, como era la tapicería, la orfebrería, la química, la ingeniería o la medicina, todos eran actividades denominadas como “artis” (técnica); y quienes se dedicaban a estas actividades eran los sujetos llamados “artisanos”.

A partir del Medioevo es que se identifica éste vocablo con mayor precisión de “artes” al conjunto de materias que se practica y se aprenden de manera libre. De aquí

¹³ Ibid. –p. 57

¹⁴ Ibid. –p. 29 –cf. Tite-Livio, Salluste y Ciceron.

también se comprende o se identifican los trabajos como “arte liberales” y de otro lado como “artes técnicas” o artesanales. Después del s.XVIII es posible saber la diferencia real entre lo que es un “artista” (que elabora su arte) y lo que es un “artesano” (quien trabaja su materia técnicamente).

De este modo, la etimología del término “arte” tuvo un recorrido histórico desde tiempos antiguos hasta los tiempos modernos, la que arribó a lo que como “písteme” viene a ser lo más aceptado como conocimiento o entendimiento de una praxis (πραξις) o un saber-hacer sin dejar de ser un “hoyoç” o una *verdad* adjunta a los trabajos (veracidad del hacer o del saber).

De aquí entendemos finalmente que entre ciencia y arte existe una sinonimidad indesligable conformada por su actividad de lo humano. El divorcio entre estas dos disciplinas es más tarde en cuanto aparecen las ciencias modernas, pero el contacto entre ellas no se disuelve por sus notables relaciones teóricas-filosóficas de ambas partes.

Resumiendo, el estudio del τεχων se torna tan importante en su conocimiento por ser raíz o célula embrionaria del “artis” que hoy en día lo utilizamos en cuanto es la práctica del objeto “arte” y de la actividad artística. Como es de observarse, éste vocablo como origen y desarrollo no es sino una evolución que dio su resultado como “arte” en una razón dialéctica del lenguaje, un vocablo que da origen a un concepto y éste que designa un lenguaje radical de lo que es Arte como un hacer, como obra efectuada, es decir lo que hoy conocemos como “obra de arte”.

En lo posterior (desde el artis) los diferentes países, en sus propios lenguajes y en sus sonidos onomatopéyicos hubieron de iniciar su utilización; tal es así: en francés e inglés se pronuncia como “art”, en alemán se conoce como “kunst” y también como “können” (poder) que luego se le rectificó como “kennen” que significa *conocer*. En la península ibérica como “arte”, –desde luego- el arte es también un conocimiento¹⁵.

¹⁵ Ibid. –p. 97, 98

Es preciso tener en cuenta que el “arte” como actividad propia y autónoma tuvo su nacimiento el día en que se diferenció definitivamente de las labores técnicas-artesanales (s.XVIII) en cuanto son labores exclusivas de los “artesanos” y que ejecutan productos utilitarios buenos y de manera técnica y repetitiva. En tanto, que los productos como “obras bellas” (no siempre utilitarios ni repetitivos) eran acciones libres o autónomas que los “artistas” lo practicaban; de aquí sus productos llamados “bellas artes”.

De todas estas actividades desarrolladas, paralelamente también se originaron los “juicios racionales” o no-racionales de teóricos observantes –son opiniones y críticas a las producciones efectuadas o a las mentalidades conceptivas. Pues, tales conjeturas críticas son también de manera libre al ritmo del desarrollo de las producciones artísticas. Empero, tales producciones sean artísticas o teóricas no dejan de ser jamás del Ser-pensante, solo el hombre puede advertir y lograr toda obra en cuanto es un ser pensante.

_____ (o) _____

3- LA “CREACION” EN EL PENSAR CONTEMPORANEO

Los pensamientos y las obras de arte que aparecen como nuevas corrientes conceptuales se les sitúa como modernismos, entonces, lo contemporáneo o la postmodernidad tendría que ser el acontecimiento de las nuevas perfecciones –sucede así?

Lo imperfectible del absolutismo de la “creación”

Situamos aquí una referencia sobre la “perfectibilidad” que trata el profesor Marchan Fiz, en cuanto el rasgo más resaltante que se intenta dar o mejor se debiera darse en lo moderno de lo contemporáneo, se trata de la progresión o evolución del pensar y del conocer. Es decir, estando muy de acuerdo con el criterio del *perfeccionamiento de los saberes*, debiera ello entenderse como la necesidad, primeramente, de las modificaciones progresivas de todo conocimiento y pensamiento,

modificar o hacerlo avanzar de lo tradicional-absoluto –tal vez- obsoleto- hácia las nuevas necesidades cognitivas que requiere la humanidad, según es también el avance de la tecnología y la ciencia. Este enunciado ya lo había referido F.Schlegel, según la referencia del prof. Marchan quien dice:

“nada es más convincente que la teoría de la perfectibilidad. El principio puro de la razón sobre el perfeccionamiento necesario e infinito de la humanidad no presenta dificultades”¹⁶.

Si deseamos entender –con acierto- la perfectibilidad como perfeccionamiento también, pues, en este orden debería entenderse la *modificación* necesaria del concepto que designa la concepción de la creación y no caer en lo “absoluto”. Tal es el ejemplo de lo “bello absoluto” que el prof- Marchan señala que, siendo lo absoluto ello se desmorrona (o contradice) con la composición de la forma perfecta. A nuestro entender: lo absoluto de lo bello se contradice con la perfectibilidad, ya que la idea de perfección no es jamás en lo absoluto o en lo “estancado” o “definitivo” sino, en el avance permanente y sin definiciones absolutas.

Asimismo, –el citado profesor, señala: ello no es sino la crisis de la formación estética natural del mundo antiguo, petrificado en el ser, y la emergencia de lo interesante... (es) confiado al devenir. Es su criterio de la perfectibilidad una capacidad de progresión: en este mismo ideal F.Schlegel hubo de señalarlo:

“el arte es indefinidamente perfectible y no es posible la existencia de un máximo absoluto en su desarrollo ininterrumpido”¹⁷.

Dos conceptos que ameritan desdoblar el comprendido –según nuestro comprendido: el *imperativo del absoluto* del que tratamos sobre la idea de “perfectibilidad”, y el *desmorronamiento del absolutismo universalizado de la creación* que debiera causarse. Acaso no es dable hablar del cambio sustancial en cuanto se intenta derrumbar el concepto “crear” lo irrepresentativo en la producción del arte?.

¹⁶ Marchan Fiz S. «La Estética en la Cultura Moderna» -p. 86 –metáfora de lo moderno -cf. F.Schlegel, Über das studium... I.c. -p. 156.

¹⁷ Ibid. -p. 86

De darse la posibilidad de conjeturarlo y criticarlo ello nos demostraría que también concurriríamos a una perfectibilidad de esta idea, pues, no estamos sino intentando, desde ya, la certeza del cambio y de la progresión no solo del concepto en problema, sino del propio pensamiento y del conocimiento, modificar en progresión el único pensar sobre la “creación” hácia otras posibilidades que designen la producción del Arte, pero, ello es, en cuanto se conozcan los nuevos saberes, y estos, solamente cuando se experimentan, se comprueban y verifican.

Es lo dable en lo que se debe hacer avanzar, progresar, en el tiempo contemporáneo postmoderno en que nos situamos, además es la ley dialéctica de la existencia, que **nada permanecer en lo absoluto estancado** y, a ello es imposible de ponerle frenos o estancarlo. En todo sentido, de la transformación debemos procurar y asistir al derrocamiento o al desmorronamiento del absolutismo de la “creación”.

La perfectibilidad se rige por dos figuras complementarias: el *cambio permanente* y la *progresión*¹⁸ –señala Schlegel. Lo uno, no se estanca en un estado absoluto de quietud, el otro trata más de una progresión que de un progreso. El “cambio permanente” sintoniza con una toma de conciencia generalizada. La progresión no es sino un perfeccionamiento hácia lo mejor. En tal caso, -ninguna progresión ni cambios permanentes como “perfección” se puede dar en el arte en tanto no tenga una salida progresiva en lo perfectible **desechando el absolutismo estético de la “creación”**.

Y como bien manifestaba el prof. Marchan, *“la puesta en guardia contra las añoranzas sistemáticas a favor de ese pluralismo esencial de la cartografía de estrategias parece ser el horizonte epistemológico sobre el que se proyectan los saberes estéticos en nuestros días”*¹⁹.

Pues, es el caso, estando en guardia contra de las añoranzas se está en favor de las estrategias epistémicas, para la obtención de mejores saberes en lo que concierne como progresión de una ilustración aun no satisfecha, es la reivindicación progresiva.

¹⁸ Ibid. –p. 87 -cfr. Schlegel, -pp. 132, 150, 156.

¹⁹ Ibid. –p. 248

El modernismo actual: ideología y decadencia

Lo “moderno” –en previa visión particular nuestra y en lo que en lo actual existimos sería: en cuanto pensamos o accionamos de manera diferente a lo anterior, una primera aceptación del tiempo y espacio en que existimos (s.XXI); es la existencia general y es la coexistencia particular-social-relacional de los individuos; es la realidad que nos acoge y nos hace cognoscibles como nuevos individuos en un tiempo-espacio avanzado o actualizado.

Si pensamos o reflexionamos en que algo es moderno (tal como se acostumbra en lo cotidiano) la primera idea sería aquello que marca el tiempo cronológicamente luego lo que marca en cuanto aparecen las nuevas corrientes, nuevos modismos de vida, como lo que nos evidencia la dominación del hombre por el hombre en lo actual.

Ello no es sino, lo que el imperio del mercantilismo capitalista hubo abarcar todos los sitios y las condiciones humanas como para arrástralo a sus intereses de ganancias codiciosas. Entonces, saberse o sentirse en lo moderno no deja de ser lo imperativo de ésta imperialidad capitalista en que nos modelamos necesariamente (por necesidades). De otro lado, asistimos a una postmodernidad y nos acostumbramos sin reproches a los avances tecnológicos y a los descubrimientos que procura la ciencia. De todo ello decimos que marchamos por un modernismo científico cultural.

Un “modernismo” –de otro modo- podría concitarse en cuanto se desechan ciertos modismos anticuados, trajes, taras, lenguajes obsoletos. Pero, en lo más importante, los cambios no se dan en lo político y moral. Contrariamente, los sistemas del poder del capitalismo –como bien se sabe- asume la globalidad de la acrecentación económica del mercado mundial, siguen y prosiguen avanzando en su avaricia imparable y, con ello tecnificando sus fuerzas militares para el control y aniquilamiento de los pueblos del mundo; prosigue infrenable en su crueldad ideología universal “money-bélica” que no es otro sino, la acción irracional y antihumana del imperialismo mundial complementado por los gobiernos de los países alineados y alienados en esta irracionalidad política (con excepción no de muchos países). Es el avance imparable sobre todo del imperio económico en esta supuesta postmodernidad.

Por un lado todo cambia en favor o “progreso” del capitalismo imperialista, así como de los ricos y de los gobiernos coludidos con el imperio. De otro lado, nada cambia en cuanto a los sufrimientos y miserias de los seres y pueblos del mundo que continúan en sus desesperaciones cotidianas sin ninguna esperanza salvadora.

Dos razones y dos realidades del cual se debe continuar pensando, se debe hablar con acierto, pues, el mundo prosigue en estas contradicciones reales –y es muy claro, el primero, adquiere y posee toda la felicidad de los gozos y, los segundos, todas las desgracias desesperantes por culpa del enriquecimiento de los primeros y del avance global del imperialismo acaparador de toda la economía del mundo.

De este caso mundial es posible hablar nuevamente como continuidad de la “decadencia irreversible” de la mentalidad y del espíritu avariento intransformable e infrenable de los primeros, de su ideología cada vez más antihumana, de su inmoralidad política, -¿acaso ello no es la pérdida de los valores éticos-ideológicos?. Son estos seres innaturales decadentes quienes acaparan, hegemonizan y gobiernan las naciones del mundo, gobiernan y manipulan los espíritus, las mentalidades de los seres naturales. Pues, es nuestra apreciación.

- a) Jean François **Lyotard**, en su reflexión sobre el modernismo hubo de expresarlo desde el contexto del conocimiento –decía- en lo postmoderno existen ciertas formas de dominación y es precisamente a partir del “saber”; este saber, en lo postmoderno o en lo actual también se halla en situación de “mercantilización del saber” –y ello bajo una regla de control dominada por los estados modernos (bancos del saber) con fines de acaparar, de producir y de difundir los nuevos conocimientos -según sea los intereses de las instituciones oficiales, y es lo que se debe dar a conocer²⁰.

Los estados modernos a través de sus instituciones de control: como son el propio Estado, la Universidad, los Centros de investigaciones (bancos de conocimientos: fábricas o “máquinas del saber”) ponen en difusión la educación -según sea la finalidad

²⁰ Lyotard J.F. « La condition Postmoderne » -p. 15 -La investigación y los saberes en la postmodernidad: una mercantilización.

oficial ideológica y conforme a los principios fijados por los estados –pero es el objetivo de patentar mayores riquezas económicas con el saber como una mercancía más, es el afán del poderío productivo económico que los estados del capitalismo obedecen a esos fines.

Es el interés que los mensajes o saberes se impartan con el mayor efecto posible para calar transformación en los “cerebros” y “espíritus” de los receptores (pueblo), según las estrategias estatales e industriales, comerciales, ello esta dirigido a cambiar las mentalidades, en alienarlos a los poderes, -como es así con las estrategias políticas-militares que requieren los gobiernos para sojuzgar y liquidar las acciones de protesta de los seres y pueblos pensantes.

Los recurrentes al saber, en estas condiciones, -se ven obligados a “pagar” el conocimiento con grandes sumas de dinero que llegan a los bancos de los estados²¹. Y, quien no puede pagar, es claro, no puede estudiar, luego no puede saber, es la estrategia para continuar con la dominación.

Lejos de que los conocimientos en lo postmoderno (ciencia, tecnología, filosofía, arte) son de necesidad transformativas mentales-prácticas, sociales y políticas –son más bien caídas, descendencias del saber humano; con ello se intenta opaca y frenar los avances progresistas mentales de la ciudadanía popular. En cambio, para la “ideología mercantilista” del capitalismo ello significa mayores ganancias del saber y con ello mayor dominación del mundo.

Es el “legislador” (dominante global) que *legitima tales dominios*, autorizando y promulgando como leyes o normas por medio de los “discursos retóricos” burocráticos: científicos o técnico-político –un juego de metalenguaje moderno –sea verdadero o falso sus enunciados pero es lo que se percibe en el efecto social-político de los receptores; toda impartición y difusión de éstos intereses se cumplen en las estrategias alienadas de los principios del poderío global capitalista²².

²¹ Ibid. –p. 15, 16

²² Ibid. –ps. 20, 29

b) En otro punto, -en cuanto el valor y necesidad de los *pensamientos* anteriores (no caducos) acotamos: -por ejemplo siendo una necesidad de retomar una lectura de algun autor importante del pasado ¿acaso ello indicaría que sus ideas son no-modernas y por ello su obra no sería valable en lo actual?

-¿Cómo podría saberse y hacerse saber que lo que uno escribe hoy (como algo moderno), luego la generación futura dé una lectura a esta misma versión -y diga que tales ideas fueron del pasado?

En ejemplo: esta visión de hoy, dado en lo moderno ¿acaso no habrá de convertirse en una “visión del pasado” si es visto y observado en un futuro lejano?

En otras palabras, un pensamiento trascendente-universal dado en el pasado -es posible que no sea acatado -en lo moderno actual?

Son interrogantes en doble sentido: Empero, una obra o un pensamiento -del pasado- puede ser siempre válido y necesario como fuente original de lo válido y necesario para las conceptualidades nuevas; porque son ideas que constituyen lo más esencial a los criterios actuales del que tratamos. Tal vez se refutaría esta versión y se diría: -todo del pasado ya es servible en lo postmoderno y, todo lo nuevo siendo lo “actual moderno” es lo más necesario servible. Pues, de estas consideraciones -qué pensar o qué postura adoptar?. De no darse ideas y explicaciones coherentes y congruentes podría hacernos tumbar también en una crisis del pensar.

El “abstractismo” en el arte -otro ejemplo- aún inentendible, fue indudable un “arte moderno” y de ello, se le concedió atenta contemplación, se le brindó profusas teorizaciones y se le dió un lugar histórico en lo moderno. Empero, de pronto apareció el “conceptualismo” una nueva corriente, tambien con su sello de lo nuevo-moderno, aún siendo asi el conceptualismo como el “minimalismo” (para muchos un arte vacio) se dice ser un modernismo -cuál de las dos corrientes es en realidad y verdad lo moderno o postmoderno?

El *abstractismo* que fue un modernismo en un momento y que se le sigue llamando “pintura moderna” -¿acaso no sucumbe o decae ante el *conceptualismo* de avanzada y

luego se dice ser lo moderno actual?. De no ser así –cómo entonces entender cuál de las dos corrientes aparecidas conlleva la verdad de una post-modernidad artística?

En el contexto de lo ideal, en los inicios del “modernismo europeo” en cuanto el arte y literatura (desarrollado por el romanticismo) y que fue una actividad de contradicción o protesta contra el “racionalismo frío” del pensamiento idealista-burgués de la época –¿acaso esos cambios no fueron generados desde una “decadencia del arte” que practicaban la burguesía y la religión?. Así lo mismo, las teorías y concepciones valiosas del pasado (moderno) se podrían pensar que ya no son en lo posterior ningún modernismo.

c) El término “postmodernismo” –según Denys Riout (profesor Univ. Sorbona, Paris I) –dice- no solo éste concepto designa en lo artístico y lo arquitectural; es un movimiento más general- ello se impone como un vocabulario de la crítica del arte ante el *funcionalismo* y, también significa el fin de una época llamada “vanguardismo”, una concepción o vocablo de la modernidad contemporánea ya caduca (lo anterior)²³. El postmodernismo –según- apareció en EE.UU. (década del 80) es como una ruptura con el modernismo, aquí se aceptan “todos los estilos” –incluso se reivindica el “kitschismo”, se valoriza todo como original, sean así creaciones simuladas, tal como lo sostiene Sherrie Levine:

“Nosotros sabemos que todo cuadro no es sino un espacio donde una variedad de imágenes son todos sin originalidad, que se funden y se entrecrocán. Es semejante como Bouvard y Pécuchet eternos copistas, y nosotros somos el profundo ridículo de lo que es precisamente la pintura. Nosostros solamente podemos imitar un gesto que es siempre lo anterior, jamás es lo original”²⁴.

Este pronunciado es apoyado por los escritos de Roland Barthes y Mike Bidlo que reconstituyen las disputas históricas de las “pinturas-copias” (recreaciones), pues son intenciones de este nuevo movimiento del postmodernismo. Según Lyotard, este concepto de *postmodernismo* gana en extensión pero se pierde en su comprensión –la

²³ Riout D. « Qu’est-ce que l’Art Moderne ? » -ps. 422, 423

²⁴ Ibid. -p. 425 -cfr. S. Levine « Déclaration » 1982, Art en théorie, -p. 1157.

postmodernidad- deviene en una “condición” después de las fallas de los discursos del modernismo y de las utopías artísticas, sociales y políticas²⁵.

Riout, refiere que el postmodernismo es un recobrar de dos realidades divergentes e incompatibles. Según Han Foster, se distinguen dos posesiones antagónicas en EE.UU: -lo uno, se alinea sobre la política *neo-conservadora*, -el otro, en una teoría *post-structuralista*. La primera (también como en lo artístico) se opone al modernismo reducido a su peor imagen “formalista”, un retorno a lo narrativo, al ornamento y a la figura, eso es lo teleológico –la vía de las formas. El segundo practica una “crítica de la representación”, olvida las referencias, es un nomadismo sin brújula, es un eclecticismo sin normas o reglas, pero es la búsqueda de lo eficaz²⁶. En estas versiones- se comprendería mejor el pase antagónico del modernismo al postmodernismo.

Para nuestra opinión- la aparición y la culminación de algo “moderno” o modernista lo entendemos desde las *condiciones* ideales y materiales que hacen visible y posible los cambios; de aquí su valuación, precisando un “pasado valioso o no” o un “modernismo valioso o no”. Una crisis ideológica del pensamiento filosófico o de un hecho artístico se sabe y se siente como “negativo” o “decadente” en cuanto se contrapone a los sentimientos, a los ideales de lo humano en el momento en que se vive. Generar novedades útiles debe serlo en correspondencia con la condición humana del momento categóricamente; actuar de manera contraria es siempre decadente, es repugnante, no es ninguna verdad ni es lo justo y menos humano.

El concepto de “decadencia” en lo actual –es según Sanchez Vazquez: un concepto inmutable que puede aplicarse a toda forma ideológica (forma de pensar), sea a un periodo determinado artístico o social. Arte decadente no es igual a un arte de una sociedad decadente. Si un movimiento artístico alcanza su altura luego inicia su descenso, -según- es por haber agotado sus posibilidades creadoras. Una *ideología decadente* que inspira creaciones artísticas –es por lo que la sociedad dominante influye y tiende a su debacle, aquí se observa la decadencia. De ello, Sanchez Vazquez, manifiesta en lo particular de su criterio:

²⁵ Lyotard J.F. « Condition Postmoderne » -p. 425

²⁶ Riout D. « Qu'est-ce que l'Art Moderne » -427-428

“A nuestro juicio, ningún arte verdadero puede ser decadente, la decadencia artística, solo aparece con la simulación, detención o agotamiento de las fuerzas creadoras que se objetivizan precisamente en la obra de arte”²⁷.

Ello explica que la aplicación del concepto de decadencia -sea en la idea simplista de Zhadánov o en lo más sutil de Lukács demuestra que se debe ir a tientas y con exámenes sobre las relaciones entre el arte y la ideología. No se puede identificar la decadencia artística con la decadencia social, es un error sociologista. La naturaleza del arte debe buscarse en algo más profundo que lo ideológico, esto es cosa del pasado²⁸.

Tal manifestación –no es nuestro acuerdo- puesto que nosotros consideramos que lo *ideológico* es siempre la determinante de toda acción o de todo pensar. Es el caso de un arte ideológico político que no deja de ser latente, actuante y criticante –sin que ello indique que sea política ni ideología partidarista. Es en todo caso, la conciencia social artística generada o nacida del pueblo-social, es lo que incita a las representaciones políticas por medio del arte.

d) En otro concepto; la aparición y el avance de un *modernismo artístico está ligado al avance industrial-capitalista* –es así como incita la ideología mercantil mundializado del capitalismo y ella presiona la alienación ideológica a las redes del mundo globalizado tecnológico y financiero; es ello que impulsa o suscita un tipo de arte mercantil, vacío y burdo (kitschista), éstas son corrientes presas fáciles de un modernismo actual snobista por el efecto del capitalismo que subsiona y domina el contexto cultural.

No obstante –en la América continental-latino (s.XXI) la dominación del imperio económico es criticado y rechazado por los nuevos sistemas políticos que se vienen desarrollando paso a paso y el arte se ha predispuesto a ser autónoma y libre como para expresar en lo social-popular su “razón de necesidad” y corroborar con los cambios sociales y políticos. Es el tipo de arte contestatoria y valiente que denuncia y cuestiona al sistema de sometimiento capitalista. Esta línea artística-latina no se alinea o no le

²⁷ Sanchez Vazquez A. « Las Ideas Estéticas de Marx » –p. 73

²⁸ Ibid. –p. 74

intereza llamarse arte modernista, sí más bien prefiere ser lo “transformante” en cuanto concepción social-artístico y conciencia política.

Los ejemplos evidentes de éste arte **no-modernista**, sino histórico-transformante, hubo de ser iniciada por la gran “escuela del muralismo mexicano” (primeros años de s. XX) con los maestros: Siqueiros, Orozco y Rivera; seguida en segunda forja (mediados s. XX) por Rufino Tamayo, Cándido Portinari y Oswaldo Guayasamin (nos falta la referencia de lo actual contemporáneo). Sus contenidos son representaciones significativas de las luchas revolucionarias por la justicia, por la libertad, por una verdadera democracia; pues, nadie aquí piensa ser modernista, eso no es ningún ideal, sino, el de ser en lo fundamental, un innovador (no creador) de nuevas políticas artísticas definidas y comprometidas en el contexto de los cambios socio.políticos.

La “creación” en el pensamiento contemporáneo

Aun en la supuesta modernidad, la “creación” –término que viene de los inicios de la edad media, donde se inician los discursos sobre la “creación” con mayor acentuación, y tiende su continuidad como designación mítica-mística de la existencia del arte en la modernidad como único léxico en plataforma universalizado y, de ahí hasta nuestros días.

Podemos comparar este continuismo como lo que interpreta Lionello Venturi, -que dice ser- una idea romántica del Medioevo: -un “sentimiento e imaginación considerado por los ilustrados como instintos del conocimiento y adaptados a la razón por conquistar la realidad y renovar la vida social (crisis de la razón ilustrada)²⁹.

Con el inicio de la autonomía del arte y del espíritu humano productivo se determina una “ciencia filosófica del arte” (s.XVIII). Con el desarrollo de esta filosofía, las definiciones del arte en cuanto su originación tiende a ser una re-invenición en el tratamiento de la filosofía del arte en cuanto el problema de su “creación”. No obstante, la filosofía no se libera de la influencia teológica divinista que desde siglos atrás (entre

²⁹ Venturi L. «Historia de la Crítica del Arte» -p. 191

IV y V) este pensar escolástico instaló la idea fantástica mística, tanto por Augustin, Anselmo y Tomás de Aquino, que a la vez, -según- fueron ideas tomadas desde Platon y Plotino.

La significación de la creación en el arte, -no tiende a ninguna interrogante sobre su verdad o no-verdad; su investigación menos es pensada, no se avisa ninguna preocupación. Las nuevas interpretaciones del Arte prosiguen en las mismas suposiciones que el arte es un acto de “crear”, por cierto, una idea fantástica de la misticidad religiosa implantada y generalizada.

1º En lo contemporáneo moderno, prosigue esta estabilidad indiferencial y, el arte -según **Klee**- está solo aligerada en -su concepción- e una individualidad y sobre un terreno nuevo, tal como las repeticiones se explicitan, como una suerte de nueva originalidad, un devenir de formas inéditas partidas desde el Yo (el Yo egocéntrico)³⁰; empero, las producciones son la continuación de la misma creación imaginaria o sentimental.

Y, el término de “crear” o “creación” como génesis del arte desde el pensamiento “absoluto” es el pensamiento patrón universal que dota a la expresión lingüística y escrita, de aquí una filosofía idealista estética del arte.

Es un “pensamiento en lo absoluto” (latente desde el medioevo) que no encuentra su contradicción. Pero, es posible que exista algún pensar crítico aislado antagónico al pensar absoluto y que critique tal idea absoluta de la “creación”, -si ello fuera abierto y demostrable- significaría un violentamiento al ideal único de los que piensan -que el arte es siempre por “creación”. Sobre todo significaría una subversión radical a la idea absoluta de la concepción religiosa que imparte la “creación” universal y particular desde la divinidad suprema. No obstante -en nuestra época- la idea de la producción del arte parte desde lo humano³¹. Son antagonismos de ideas realistas contra las ideas divinistas, ideas de la “creación” de lo divino que se idolatran, e ideas de “crear” desde lo humano, desmistificando la fantasía mítica de lo divino.

³⁰ Klee P. « Thorie de l'Art Moderne » -p. 14

³¹ Venturi L. « Historia de la Crítica del Arte » -p. 245

Werner Hofmann decía: -“No debemos abusar del concepto *arte*, tampoco hay que idolatrarlo, pues su contenido lo integran las obras de arte que podremos referirlas a él o no, todo es según dicta el parecer de un determinado círculo de observadores o consumidores... por otra parte, en nuestro tiempo no existe una opción artística unánimemente aceptada, e incluso el concepto de *arte estético* (Schiller) es puesto en tela de juicio por muchos”³².

El vocablo “creación” si es lo idolatrado históricamente es por el efecto de los pensamientos idealizados. Las fuentes bibliográficas, los diccionarios comunes y técnicos dan referencias sobre lo reiterativo e lo invariable del acto fenoménico de la “creación del arte”. Asimismo, toda noción, toda definición –como estudio- se inicia con el desarrollo del arte desde la “creación”; todo es crear como realizar, producir, concebir; la creación es el acto de crear, lo que es un hacer, un construir, elaborar; es la capacidad “creativa”, es crear la obra, la creación es como inventar, dar existencia de algún objeto u obra; la obra de arte es lo creado desde lo “creativo”. En fin todo es crear o es lo creativo.

La “creación”, es un lenguaje automático, que aflora tan fácilmente y prontamente en cualquier pronunciado de cualquier idioma que sea, pero es siempre el mismo lenguaje y pensamiento; un fenómeno muy ductil de “repetición” sin ningún problema u obstáculo, así también, una imaginación mental de la “creación” sin reparos ni reflexiones. En otros momentos, la creación es algo tomado o ejecutado de la *nada*, es decir, una producción que aparece del *vacío*. En esta situación, el *vacío* o la *nada* serían otras ideas de la “creación”. No es posible hallar ningún dato o alguna señal o signo que nos señale lo contrario o lo reemplazable de este léxico unívoco, no hay concepto alguno que lo desplace y lo reemplace.

El arte por “creación” no tiene posibilidad de ser cambiado, eso suponemos. Sea por ello que el culto originado al “arte creado” o de “gran creación” tampoco ha variado. Las *obras de arte* consignados en los cementerios culturales o Museos elitistas

³² Hofmann W. « Los fundamentos del Arte Moderno » -p. 9

del Arte prosiguen en su congelación de “grandes creaciones” a la vez, aislados del conocimiento de las grandes mayorías culturales (los pueblos).

“El objeto de culto sobrevive al culto mismo y se convierte en forma artística, en objeto de colección de los museos, pero nuestra conciencia estética se detiene en su superficie... se resiste a percibir que se trata de un vestigio”³³.

2º Según Ernest H. **Gombrich** (viene 1909-2001) -la primera idea de “creación” debió aparecer desde cuando el *homo-ludens* o el “hombre que juega” genera una acción -es éste el principio de un hacer como transformación o modificación, de aquí es posible el acto o la acción de “crear”. En este caso es un **juego privado**, particular-individual que anima un gozo, una satisfacción del propio **homo-faber** u *homo-ludens*, es decir, el hombre que hace o crea jugando, es un recrearse en propia acción por encima de cualquier necesidad³⁴.

Es la idea-clave de lo *lúdico* (juego) a donde apunta éste pensador y la que posiblemente produce el arte como **acto lúdico**; de aquí suponemos que *la creación del arte es solo un albedrío del juego individual* y sin ningún fin, sin necesidad.

-Esta idea de lo lúdico –posiblemente para la mayoría de los pensadores y sobre todo para los propios artistas en nada podría coincidir, es más, podría ser rápidamente refutada dada su incoherencia; **los artistas jamás pensarán que sus creaciones son juegos ni parten de ninguna idea lúdica.**

No obstante la proposición de Gombrich afirma que es el *Homo Ludens* que juega y este juego es un acto de “crear”; conlleva ello un sentido comparativo entre el juego recreativo o gozoso con la maestría del quehacer del arte. Tendríamos que pensar que la maestría de *saber-hacer* arte es tan solo un juego –el producir arte no es entonces ninguna capacidad intelectual, ninguna voluntad, contrariamente es un “acto-ludens” que estaría simplificando que el quehacer del arte es una actitud instintiva de jugar, lo fortuito o lo espontáneo.

³³ Ibid. -p. 23

³⁴ Gombrich E.H. “El Sentido del Orden” -estudio sobre la psicología de las artes decorativas, -p. 216

“La creación supone siempre un algo fortuito e inesperado. Se requieren, los medios, pero se necesita el caos: solo de lo confuso e indefinido brotará el orden complejo”³⁵.

En lo que señala éste autor, -el proceso creativo- comprende al margen de la racionalidad objetiva aceptar los estratos subjetivos del inconciente freudiano. Entonces, es aquí donde se funden y se describen los procesos primarios (lúdicos) en configuraciones condensadas en formas y significados, ese sería una forma del *caos* del inconciente la que engendra el orden artístico.

En un cambio de criterio Gombrich –en su estudio de “Norma y Forma” centraliza la idea de la creación desde otras razones. Dice él -tres son las formas de creación que se presentan:

a) la *creación fedbrach* o creación convencional, es ello desde el medio o el punto de vista freudiano, este tipo de creación es la que preside los actos subjetivos de formación. Es lo que da rienda suelta a la imaginación, formando imágenes que el medio le sugiere.

b) la *creación vicaria* o creación de taller, es lo que se da en lo íntimo, pero es desde lo dirigido; aquí recide el maestro y el discípulo, éste imita al maestro, es una recreación en nueva naturaleza, de ensayos y errores, de estudios y aprendizajes.

c) la *creación paulatina* o creación estructurado o detallado, ello deviene desde saberes anteriores y es ello una continuidad de lo que los maestros anteriores hubieron de forjar también como creaciones.

“la creación artística es una búsqueda de órdenes complejos, de acoplar elementos de orden, sobre elementos de orden, y que la obra maestra tenga un carácter de solución que está muy por encima de la mera exteriorización de interioridades”³⁶.

³⁵ Ibid. -p. 217

³⁶ Gombrich E.H. “Norma y Forma” -estudio sobre el arte del renacimiento I” -p. 123

La idea no es otro que el primer orden en el ordenamiento que tiene inicios en un caos, -del caos al orden, -según él- es el afán o la idea del artista que busca un entendiendo, un fin a donde intenta llegar, de aquí su elaboración resolviendo y presentando un orden de elementos cualquiera que sean los elementos de configuraciones.

Detectamos en las ideas de Gombrich –primero- aspectos muy marcados: es el origen del arte a partir de un juego; el hombre es un *homo-faber* porque es sujeto-ludens, de aquí su *creación* no es más que de un acto lúdico o *juego*, un gozo recreativo. Ello supone que, el hombre inicia una acción *recreativa* como juego y repentinamente aparece el arte ejecutado.

De ser así, pensaremos que el sujeto-creador no piensa ni planifica ni elabora ningún principio artístico, tan solo es su finalidad de “jugar” y, con ello, tan luego resulta la obra creada. **¿Es posible que de un juego repentino pueda aparecer el arte como obra?** La acción lúdica carece totalmente de fundamentos, carece de razones; lo *lúdico* o el juego espontáneo, no podría ser jamás una causa de la existencia del arte.

En segundo criterio, Gombrich remarca el acto del *orden* y del ordenamiento –en cuanto el arte se elabora a partir de un caos -**del caos al orden**- en este caso, bien podría comprenderse como un acto que forma una “necesidad luego un ordenamiento –una *voluntad* y una *intención*, que impulsa un orden de las ideas y de la ejecución de la obra.

Este criterio –contiene mejor acepción racional- y de ello comprendemos mejor el acto de hacer arte, por cuanto es lo pensado, lo planificado y además puede contener un fin, en todo caso, ya no es un juego. No obstante, para este pensador el término de “crear” o “creación” es el referente ineludible; de ahí, nuestra contradicción con su criterio.

3º Para **Konrad Fiedler**, (1841-1895) considerado como el padre de la corriente “formalista” en historia y teoría del arte (*creador* de la teoría de la “pura visualidad”), es el origen del arte -para él- una “creación” desde las formas y de la conformación de lo real. Toda su teoría parte de éste análisis filosófico como

continuidad de una estética romántica-idealista, porque su teoría –según- está basada sobre la teoría relativista del conocimiento (idealismo gnosceológico) y de un monismo de la realidad (lo ontológico) y de influencia neokantiana y positivista³⁷.

Primeramente, distingue su estudio: -sobre la “autonomía del arte”, entre filosofía del arte y estética identificando desde la forma y contenido de la obra. Señala Fiedler- en el estudio del arte es necesario anteponer a la estética -en sus nociones de belleza, de gusto y de experiencia estética una filosofía del arte, y éste en sus objetivos y fundamentos de conocimiento sobre la actividad real de producción o existencia, sobre su verdad y la experiencia artística.

*“La Estética no es teoría del arte –los principios de la estética moderna, gusto y experiencia estética, no pueden servir de criterio del valor artístico, puesto que no son específicos ni explican el momento de la producción de la obra”*³⁸. Bien remarcado.

El contenido artístico propio de la obra de arte consiste en la forma –según él- de manera que su concepción neokantista inscrita a finales del siglo XIX sobresale desde el “juicio crítico”, es en cuanto la examinación de la oposición entre juicio lógico y juicio estético (éste en su sentido estricto puro), así también entre arte y naturaleza; es el caso, -dice él:

“el arte no puede analizarse según los principios de un juicio de gusto, el arte no tiene nada que ver con el juicio de gusto. El juicio lógico sería lo más adecuado para el estudio de las obras de arte”.

La naturaleza no es un punto de partida de la imaginación artística –señala Fiedler- ni siquiera la propia naturaleza podría ser una contemplación estética si no existiera una *capacidad artística* que puede producir imágenes y no puras y de manera libre. Por ello el artista –se distingue más bien por su talento singular; su propia naturaleza le permite pasar directamente de la percepción intuitiva a la expresión gráfica. Juzgar una obra con gusto (en sentido kantiano) o percibir la forma como un concepto no es suficiente,

³⁷ Fiedler K. “Escritos sobre Arte” -ps. 11,13

³⁸ Ibid. -15-16 -cf. Schriften zur Kunst –Wilhelm Fink, Munich 1971.

porque solo se tiene en cuenta sus *efectos* y no lo esencial: es **la creación de la forma** desde la pura visualidad.

*“Solo en el momento en que seamos conscientes de que todos esos efectos se explican desde la obra de arte -asi el nacimiento de la obra de arte no sea de esos efectos, por consiguiente... es la cuestión cómo surge la conciencia artística, la que comienza a tomar verdadera vida en nosotros”*³⁹.

En síntesis –lo que éste autor señala de la creación:

a) “crear una imagen de la que no hay concepto exige el concurso de otra facultad además de la imaginación. El surgimiento de la **pura visualidad** en la obra de arte es resultado de un ejercicio expresivo eterno y espontáneo que coopera y da materia en lugar de naturaleza absoluta la actividad de la imaginación.

b) la forma del espíritu es lo real que no existe en anterioridad al ejercicio expresivo, por lo tanto, es lo maternal en ovulación.

c) no hay trascendencia ni del concepto, ni de la razón, ni de la naturaleza, ni tampoco de la forma. En el trabajo del artista el círculo de la inmanencia se quiebra en el movimiento de la mano en tanto que **crea con el ojo** en sentido estricto. El ojo ve lo que produce la mano y la mano es guiada por el ojo, todo hácia una representación sensible, clara y unitaria”⁴⁰.

Lo que se debe de prestarse atención –señala Fiedler- es que, la mano (manifestación plástica) no realiza algo que ya ha sido fijado su forma en el espíritu, sino, *el proceso de la mano es un estadio del acontecimiento unitario e indivisible entre el espíritu o el ojo y la expresión de la mano*. El ojo encuentra y reconoce su actividad en la mano. **Es la actividad artística creadora de la pura visualidad.**

Tal concepción en cuanto el “origen de la actividad artística” (1887) es una explicación de la esencia y significado donde se sitúa la producción del arte como

³⁹ Ibid. –p. 42

⁴⁰ Ibid. –p. 43

estado espiritual-sensitivo (del artista). El ojo no es sino un reemplazante del espíritu, y la mano es la parte esencial-práctica o técnica. Es su proposición, como *visualidad* o como capacidad creadora.

-Esta forma de pensar de Fiedler, a nuestra opinión, no solo es la consideración de **la visualización como “creación”** sino, la instancia *espiritual* como punto de partida o el nacimiento de la obra-arte. Es una construcción ideal (idealismo objetivo), puesto que se da valor a lo físico por medio del ojo y ello como conducto del espíritu que dirige la ejecución. Empero, ello no escapa al carácter abstracto del enfoque examinativo de la obra, puesto que sobre el “arte abstracto” y no figurativo trata en concreción. Y el arte – para este pensador- sería definitivamente, desde la **capacidad imaginativa**.

En su obra “Sobre la valoración de las obras de artes plásticas” (1876), señalaba: *“el trabajo del artista es un acto de apropiación espiritual, no es imitación servil ni emoción arbitraria, sino creación libre... la actividad artística empieza donde el hombre aprende la confusa masa de lo visible, que le sobreviene con el poder del su espíritu y la desarrolla configurando una existencia”*⁴¹.

De este modo consideremos su concepción sobre la génesis del arte desde la significación espiritual, de algo sin forma y convertida –por la creación del artista- en una forma real. Así, **el arte es engendrado por la conciencia espiritual**. Es la posición determinada de Fiedler.

4º El concepto de producción u origen del arte en el criterio de **K. Ph. Moritz** (1756-), se ubica más bien en una visión del “artista pensante”, puesto que el pensar –es lo más remarcable y principal en el Artista, es su cualidad categórica que da inicio a la producción artística. Es claro, que el primer acto o actitud del sujeto que concibe una obra de ningún modo puede no utilizar las ideas y los razonamientos, es la lógica primera que ningún ente –sea artista, o sea filósofo podría no remarcarlo en cuanto inicia una obra práctica o teórica.

⁴¹ HofmannW. « Los Fundamentos del Arte Moderno » -p. 196, 197 -cf. Fiedler: Escritos Sobre Arte.

“La obra de arte que el verdadero artista debe en cualquier suerte serle una vivencia de su alma; es lo que existe en su Yo; una abundancia de pensamientos grandes y nobles, coherentes de representación, desde luego, esos pensares plenos y completos del artista son de confiarse, por decirlo así, de multiplicarse en su perfección interior hácia lo exterior de sí”⁴².

Ningún oscuro presentimiento *no determina* la suerte de la obra en su producción, sino es el “**alma del artista**” que se expresa como pensamiento, desde lo interior a lo exterior. Y el pensar en grande y en nobleza sería aquella cualitatividad necesaria, puesto que de modo contrario no podría ejercerse una creación artística en gran sentido y significado. Son los límites formales y funcionales que determinan la obra como algo verdadero. El arte por medio de la obra indica su naturaleza de ser, de tener un significativo o un referente que lo define como gestación puesta en obra⁴³.

Esta idea de la obra como verdad puesta en obra es tal como lo expresara Heidegger, ello parte desde la interioridad del alma o de la “inteligencia” del artista, de una “coherencia” ideal, de una “generación” de ideas y de una “organización” de estas ideas.

La **coherencia** es como una sumisión de las partes en sus libertades naturales y manifestado como lo no-reprimido en cuanto son ideas propias de uno, una actividad de esfuerzo interior. En tanto que la **generación** vendría a ser como la composición no fácil pero de una lucha de oposiciones –si el reposo es una disolución de separación de las partes- pues entonces la generación o gestación de lo ideal será como lo congruente. Luego será la **organización** como movimiento que se obtienen de contrastes, de luchas son para la formación de la obra esperada lo dable. Pues, tal coherencias en todas las partes es finalmente la que genera la cohección en regeneración de la obra, pero siempre organizada por la inteligencia⁴⁴.

Estas tres instancias de la idea organizada a partir del “alma del artista” comprende el **principio generador de la obra de arte**. Según Moritz: -la instancia de **coherencia**,

⁴² Moritz K.Ph. “Le Concept d’Achévé en Soi et autres Ecrits” -ps. 138, 140

⁴³ Ibid. -p. 5

⁴⁴ Ibid. -p. 128

de organización y *de generación*, son procedimientos que validan la construcción desde las oposiciones que luego encuentran su cohección (ley de lucha de contrarios dialécticamente dicho). En tal sentido, son las fuerzas de cohección que generan la obra en sus partes coherentes y de manera organizada, una unión suprema de las partes corporales e ideales de la obra.

-Este pensador, -de otro lado- en poco o en nada utiliza el concepto de “crear” o “creación”, tal vez aquí merezca –según nuestra opinión- una distinción de su criterio, lo más próximo a la realidad en cuanto formalizar o construir el arte como obra. Lo que no nos anima en mucho es en cuanto que utiliza el concepto de *alma* como **idea es lo que produce o genera la obra de arte.**

En todo caso, sus conceptos de coherencia, de generación y de organización como productores del arte son actividades del “intelecto” y a ello le denomina alma o espíritu, -para nuestro entendimiento- es ello, la “inteligencia artística”, la que logra la verdad puesta de la obra. En estos términos, recordamos, lo que hubo de explicar Fiedler en su lección de formalizar Arte, -aquí se hallaría cierta coincidencia con la *inteligencia artística* (alma) que manifiesta Moritz.

En la interpretación del profesor Marchan Fíz, sobre Moritz, encontramos sobre la “creación de una nueva mitología” (nueva fantasía) que el propio Moritz trataba o consideraba a las poesías (o poetas) como mitológicas, cualificándolos desde un lenguaje de fantasía: –un mundo de sí y emparentado con la obra de arte⁴⁵. Es claro, en la “Doctrina de los dioses” de Moritz, es una evocación hablar de las producciones poéticas de tiempos primitivos como un reflejo de los acontecimientos interiores del hombre. Acaso con ello Moritz pretendía demostrar que la gestación del arte es fantástica como lo que ocurre con el alma (sensible) del poeta creador?

De ser la subjetividad una *fantasía* que se produce en la producción –sería: “*una fantasía creadora que desea alumbrar una mitología*” (o una obra de arte). En la opinión del profesor Marchan, sería: una comprensión de tal fantasía creadora como exactamente a una manifestación extravagante de la subjetividad y ello, también es un

⁴⁵ Marchan Fíz S. “La Estética en la Cultura Moderna” –p. 107 -cf. K.Ph. Moritz, *Schriften zur Aesthetik und Poetik*, -p. 195.

mito. Pero la salvedad explicativa del referido profesor, es lo concerniente a una mitología de la razón al servicio de las ideas, que es la manifestación sensible de la razón⁴⁶.

Cualquiera que sea la interpretación en que se intente hacer coincidir **-arte y mito-** como una identificación estructural entre ambas entidades y por lo que conllevan símbolo y significación no sería admisible, por lo mismo que un mito es una *creación* y el arte es otra *creación*, es lo entendido desde la fantasía mental, por lo tanto, y según nuestro criterio –ello no es lo coherente. Y el profesor Marchan bien lo señala también, ser una construcción contra la mitológica como lo que hubo de aparecer posteriormente ciertas posiciones de destrucción de los mitos.

Es posible tal desconstrucción conceptual de tales concepciones idealistas, puesto que la gestación o la originación de obras de arte no podrían pensarse desde una mitologización (fantasía creencial de magias y dioses), sí más bien desde una intelección racional y no solo de lo sensible de la razón.

5º El Movimiento Dada en su novedad creativa -un grupo de artistas propuestos en su semblanza revolucionaria fue contra lo tradicional del realismo artístico y literario establecido como mimésis aun perseverante. Fueron así sus protestas contra todo lo que desanima en aperturar lo nuevo, contra las escuelas, contra la Iglesia, contra el militarismo. Todo este movimiento novedoso hubo de significar no solo una repulsión a lo existente de esa época, sino una protesta contra los cánones establecidos en los momentos de la primera guerra mundial.

Sus bases se sostenían en la negación y afirmación pero sin resolución de los contrarios, -es por la abolición también de los cánones del cerebro racional. Dada como significado es un estado del espíritu; “dada” existe antes que dada⁴⁷, es el principio de acción y del nuevo pensar en los “dada”.

⁴⁶ Ibid. -p. 107

⁴⁷ Béhar H., Dufour C. “Dada -Circuit total” -p. 12, 13

El dadaísmo, como acción artística va contra las corrientes del *impresionismo* y *expresionismo* que hubieron de desarrollarse en esos momentos de post-guerra, así como contra del *simbolismo* de las formas del *cubismo* y el *suprematismo*.

Dada se inicia en 1916 (Zurich) lo que involucra luego al “futurismo” de Rusia (purismo constructivista, primer periodo entre 1918-1928). Sus bases se sustentan en el “surrealismo” francés (desarrollado desde 1922 hasta 1938) y en el “expresionismo” alemán que en esos momentos se dician ser “arte moderno”⁴⁸.

El dadaísmo, se propone ser una fuerza cultural declarado o iniciado e iniciado en Zurich (1916 -Suisa, en reuniones del Cabaret Voltaire) donde se declaran en manifiesto público, así lo mismo declarado en Berlín en abril de 1918 por Tristan Tzara (poeta), Hugo Ball (escritor), Hans Arp (pintor) y E. Picabia (escultor-pintor), sus fundadores.

Decían ellos: *“nuestra más alta aspiración y de realización es una base espiritual de entendimiento por todos los hombres... el espíritu de un arte abstracto representa una enorme extensión del sentido de libertad del hombre”*⁴⁹.

Manifiesto y movimiento que llegara más tarde a París a fines de 1919, y que junto a la literatura surrealista ya desarrollado por André Breton y sus adjuntos, este movimiento adquiere connotación internacional, puesto que al mismo tiempo se desarrolla en EE.UU. y en otros países donde se dan las mismas manifestaciones.

Los precursores-artistas del “dadaísmo” serían: Chirico, Alfred Jarry, Raymond Roussel, G. Apollinaire, Arthur Gravan. Luego vendrían, Marcel Duchamp, Casimir Malevitch, Georg Grosz, Man Ray, R. Housmann, Max Ernst. No obstante –se dice- que el arte de Kandinski aparecido –mucho más anterior a los dadaístas era lo elogiado y admirado por ellos. Según para algunas opiniones, es sobre las bases de la nueva creación de Kandinski que se apertura el “dadaísmo” como forma.

El vocablo “Dada” –dicen los dadaístas- no significa nada, este lenguaje no espera nada del lenguaje establecido (es su natura), es un descanso del pensar, por ello no

⁴⁸ Soupault P. « Histoire de l'Art, Le futurisme et le Dadaisme » -p. 46

⁴⁹ Ibid. -p. 85

puede estar encerrado dentro de las categorías de las palabras, la nada es el punto límite, es el punto cero del pensar. Eso es dadá.

Dada no tiene sentido, no tiene historia, tal como lo dicen ellos -es solo un eterno retorno de lo existente presente, es como el hábitad de lo imprevisible, lo real es lo habitable pero Dada se libera de toda *creencia*, de toda *imitación*, Dada es dinamitar todos los límites del lenguaje y del pensar, es lo insensible, lo inimaginable, lo innombrable, lo impensable:

*Dada es oponerse a toda “creación” como creencia. La creencia es la sumisión, es la servidumbre voluntaria y la creación es la total libertad*⁵⁰. Es la manifestación literal de los dadaístas.

Este enunciado pareciera oponerse a la “creación” así lo mismo a la “creencia”: la creencia es una sumisión ¿a que tipo de sumisión se referían?. Si la “creación” es una libertad –acaso la creación misma no es la misma creencia que subsume?. La contradicción – a nuestra observación- tan pronto se avisa como lo absurdo del criterio dadaísta.

El acto de creación del arte en los propios dadaístas no es sino un snobismo estético, el arte de los dadaístas –según para algunos observadores- es también un anti-arte, un arte sin sentido, un arte del absurdo. De ello se comprendía que la forja del arte en ellos **era una producción desde un automatismo entre el creador y su creación.**

La manera de pensar de los “dadaístas” se comprende como un anti-inteligencia, porque es lo no razonado, es lo no conciente, carece de reflexión real. De otro modo –el arte ejercido desde la prevaencia del sujeto-actuante por medio de la sola mano no es nada razonado. Ellos mismos lo exclaman: *el realismo es la mano (lo físico) y la obra es por efecto del azar*⁵¹.

En tal sentido –entre la mano y la inteligencia -es la mano que logra la obra más no la inteligencia; es el realismo de la mano como lo mecánico que crea la obra.

⁵⁰ Dufour Accurci C. “Dada –Circuit total” -p. 31, 32.

⁵¹ Ibid. -p. 24

Según Wagner que interpreta a Hans Arp (cofundador de Dada) dice: para Arp -el “azar” es lo que dicta como ley; es ello: del “azar=a la mano y de la mano a la obra”. La mano es un captador sensible tendido hácia el mundo exterior, la mano es útil para la creación de la obra y ello no es lo conciente.

Aquí, el sujeto-artista ya no es en su cualidad de cabeza pensante, está completamente excluido del acto de pensar, por tanto, de crear. Puesto que, toda concepción debe ser de lo razonado, de lo reflexionado. Y, la “creación” de los dadá no es de ninguna manera realista, menos razonada.

El azar dadaísta es motor automático del acto de crear y del creador. Bien comprendido esta postura creacionista. Y como dice Wagner, es una estética idealista, la obra es concebida fuera del hombre pensante, ello no es sino una actitud de creación salvaje o primitivista⁵².

_____ (o) _____

⁵² Ibid. -p. 25

IIº Capitulo

1-LA “CREACION” DEL ARTE DESDE LOS PENSAMIENTOS IMPERATIVOS

En lo que estimamos como lo más importante y necesario de los pensamientos en sus condiciones categóricas –son ellos que también nos sirven- para los análisis y deslindes categoriales sobre la “creación” en el arte. Pues, en este espacio teórico principal consideramos los criterios y juicios de: Kant, Schelling, Croce, Collingwood, Heidegger y de Sartre, de ellos lo valioso de sus entendimientos crítico que lo anotamos en cuanto filosofías sobre arte desde lo espiritual hasta lo racional crítico.

Las obras filosóficas de los pensadores convocados aquí, son en su importancia reflexiva racional sobre el problema universal del origen del arte como “creación”. De otro lado, son sus alcances conceptuales y de juicios que a lo largo de la historia ellos resumieron y reinterpretaron –desde la antigüedad clásica- en sus propias opiniones que, los consideramos también como nuevos juicios o nuevas tesis aparecidas, y con ello, el enriquecimiento no solo de los argumentos discursivos, sino de las formas de pensar tan variado y basto, una calidad de las facultades filosóficas.

Sean exposiciones desde la entidades espirituales-divinas o sean idealistas metafísicas, asimismo, sean tan racionales puras o críticas-cognitivas son siempre tan sustanciales para lo que nosotros o nuestro tratado desea asumir también en sus categorías analíticas y críticas y, no solo en cuanto pensamiento, sino como conocimiento innovado- en el problema que desarrollamos. Por ello, la importancia, de los pensamientos o concepciones que nos preceden y con todo ello, es lo que pretendemos presentar –nuestra opinión, nuestro modo de pensar- en su categoría singular y particular en cuanto modo de pensar y conocer.

Kant: el genio como creador en el juicio estético

Ante todo, -qué nos dice Kant del Arte en general? -el “arte” se distingue de la “naturaleza” como un “hacer” (*facere*) de obrar o producir en general (*agere*), y el producto a consecuencia del primero, como obra (*opus*), de la segunda, como efecto (*effectus*)⁵³.

Es lo que puede denominarse Arte en cuanto producción por medio de la libertad, esto es, por medio de una voluntad que otorga una razón a la actividad que no se confunde con una manera instintiva de producir algo sino, por acto de reflexión y de raciocinio; en tal caso, el producir Arte es por el efecto producido de un sujeto-creador.

El criterio de **Kant** (1724-1804) sobre el arte, no es sino una facultad de producirlo- Esta producción es el estudio crítico desde la facultad del juicio que juzga, el cual observa y analiza el modo de concebir y el modo de emitir juicios sobre la producción del Arte.

a) La primera idea que obtenemos como juicio crítico Kantiano es precisamente lo que sobre la “creación” del arte explica desde el contexto de la existencia del mundo como una finalidad del fin, y como tal, ello tiene su explicación desde la **naturaleza**. Lo que Kant trata del arte como producto de la naturaleza es vista desde de lo *agradable o lo estético*. La producción del arte lo comprende desde el *sentimiento de la libertad*, luego, desde el *juego de facultades*, dice- el arte tienen inobjetablemente un fin y una intención de ser *producido*, es dar a conocer algo, es ello necesario conocerlo en la manera cómo se *produce* el objeto arte.

Mafiesta él- es posible conocer el objeto del arte solamente desde un juicio dado por medio del “sentimiento sensible”, luego conocerlo -como lo és- por medio de “conceptos”⁵⁴. Es arte es arte en cuanto -al mismo tiempo es naturaleza.

⁵³ Kant E. “Crítica del Juicio” -p. 257

⁵⁴ Ibid. p. 45

Kant manifiesta que el producto artístico *–debe aparecer* como intencionado para considerarse como naturaleza. A ello aducimos, -no es que debe *aparecer* (apariciencia) sino, es lo que se produce inevitablemente en cuanto está planificada su ejecución, aquí existe una voluntad de *intención* como principio o inicio de la ejecución, aquí está expresada la primera razón de la ideación para la ejecución.

b) de otro lado, Kant, trata sobre el arte desde el genio-creador –dice él: “*Genio es el talento (dote natural) que da la regla al arte... genio es la capacidad espiritual innata (ingenium) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte*”⁵⁵.

Si bien el talento como genio es la facultad innata para la producción es lo que pertenece al sujeto-artista; pero lo que no está claro es si ésta facultad es perteneciente a la naturaleza como realidad o se refiere a la naturaleza de la inteligencia.

Si suponemos que la naturaleza es quien otorga una serie de condicionamientos y elementos necesarios para la producción. Los conceptos de “**genio**” y “**naturaleza**” denotan una realidad como natura, luego el arte se presupondría en ciertas reglas del genio que a su vez le viene desde la naturaleza. ¿Cuál sería el tipo de *naturaleza* que otorga reglas al arte a través del sujeto-genio?

Qué es el Genio? –es un concepto que –según Kant- requiere conocerlo y entenderlo. En principio “*todo el mundo está de acuerdo en que hay que oponer totalmente el genio del “espíritu de imitación”*”⁵⁶.

Primero- el genio es un *talento* de producir, en ello no existe regla determinada alguna ni capacidad de habilidad para lo que puede aprenderse según alguna regla, por consiguiente es la *originalidad* su primera cualidad.

Segundo- dado que puede haber un absurdo original, sus productos deben ser al mismo tiempo modelos, es decir, *ejemplares*, por lo tanto, no nacidos de ellos mismos, de la imitación, lo que vale decir –no es lo que como regla o medida de juicio se optiene.

⁵⁵ Ibid. –p. 262, Cap. 46

⁵⁶ Ibid. –p. 263, Cap. 47

Tercero- el genio no puede ser descubridor o ser quien indique científicamente cómo realiza sus productos, sino quien dá la regla como *naturaleza*, de aquí que, el “creador” de un producto debe a su propia genialidad y, ello no debe dar a saber de tales ideas ni del plan con que se elaboró el producto en forma de preceptos como para no poner en estado de crear otros productos por otros sujetos.

Cuarto- la naturaleza mediante el genio, presenta la regla, no a la ciencia, sino al arte, y aun esto, sólo en cuanto éste ha ser Arte (bello)⁵⁷.

De ello comprendemos- si la naturaleza es quien otorga las reglas al genio para lograr arte, luego es el genio quien da las reglas al arte, es una sucesión de reglas, -pero, ¿es la naturaleza o el génio quien otorga las reglas al arte finalmente?

Siendo la “naturaleza” la fuente de donde se origina todas las “savias” o condiciones que enriquecen las neuronas para la producción del arte es entonces la natura un proceso de realidades materiales con propiedad de verdad, –y de ello ya algunos pensadores lo habían denotado indicando que la naturaleza es la sola entidad de donde se logra la “realidad del arte”, verdad o no-verdad –otra discusión.

Es el caso que esta realidad -para nuestro omprendido- es el *realismo situacional existente* (lo óntico) que hace posible toda manifestación cultural, política, moral, etc., es ella la propia naturaleza comprendida también como natura social, y lo es desde los contextos externos, de donde los elementos sustanciales ontológicas dotan a los talentos para elaborar todo tipo de arte. La diferencia es que la tal natura no puede servir como modelo o calco de ser representado, eso es imposible; solamente es la imagen real de donde se cala o se toma como motivo para la existencia del arte.

Para Kant- tener genialidad o capacidad natural (don del ingenium) no es precisamente desde un acto aprendido, es más bien, que no siendo apprehendido ni aprendido es originado por cuestión de ingenio (innato). Si una obra maestra puede

⁵⁷ Ibid. –p. 263

lograrse con mucha laboriosidad imitada (del maestro) –señala- eso no sería un producto de propia capacidad innata, entonces no es del génio.

Por mas grande que sea la cabeza o el talento del científico o el sabio ello es siempre por lo aprendido porque es lo que se sabe desde lo anterior en consecución de lo nuevo- y ello no es comparable con la *riqueza de la fantasía* (genialidad), y los pensamientos del **génio** en la capacidad que recibe de la naturaleza son facultades que posibilita toda perfección del pensamiento y del conocimiento.

La genialidad no puede comunicarse –no es posible saber cómo se produce en las funciones internas del talento- cómo concibe los objetos o hechos extraordinarios, incognoscibles antes. A nuestro opinión -aquí se halla la imposibilidad de saber con certeza sobre –qués es realmente y cómo funciona la facultad el génio.

Paul Klee, manifestaba del génio: -la genialidad, no es lo laborioso, el génio es génio por gracia, y no tiene ni principio ni fin. El génio no es norma, es un caso “extraordinario” –es lo inesperado, no reconoce principio alguno fuera de sí mismo⁵⁸.

La versión de Klee contradice rotúndamente el criterio de Kant, es decir, todo lo que es génio, no es una labor, no es conocimiento, no es un aprendizaje, no es un conducir de lo causal, de lo real. Dicho de modo radical: no es una verdad. Y el génio tiene aquí provisionalmente una respuesta.

Las descripciones de Paul Klee que se hallan sobre todo en su Teoría del arte moderno, es allí donde refiere sobre el “génio”: -es un slogan perfectamente erróneo, dice, -no es una aplicación, **el génio es una sobrecreencia**, es una gracia sin comienzo ni fin; el génio no enseña porque no es norma, solo una excepción... constantemente es erético como lo dictado del dogma y no es ninguna ley, la ley es él mismo. La noción de génio es como un secreto, un secreto sin estado de latencia con riesgo de contrariar a la lógica y al buen sentido⁵⁹. En este considerando –bien comprendemos que el génio, es

⁵⁸ Gonzales A., Garcia F., Marchan Fíz « Escritos de Arte de Vanguardia » -p. 385 –cf. Klee: crítica al génio.

⁵⁹ Klee P. « Theorie de l'Art Moderne » -p. 50

solo una gracia terminológica, sin principios epistémicos lógicos ni morales, es una falasia.

No obstante, Kant, al exponer su concepto de “genio”: **lo genial no es otro que una riqueza de fantasía** –ratifica la genialidad como una fantasía y, siendo lo fantástico es otro dogma o otra imaginación fantasiosa. ¿Por qué entonces Kant propone la genialidad como un realismo de la natura? –sería la interrogante comprensible- pero para Kant la propia naturaleza no es **la naturaleza como fantasía, sino, es la facultad imaginativa que inventa fantasmagorías.**

Y Kant sigue manifestando: lo genial es la facultad que da la regla al arte, los otorga en las ideas del artista; en las *facultades del espíritu* está presente la genialidad; sin genio no hay arte; de aquí dos tipos de arte: -un arte aparecido o producido desde una laboriosidad aprendida y el otro, desde el propio genio (lo no aprendido).

En consecuencia, -para la “creación” de los objetos bellos o del arte propiamente dicho si existe una razón –ese es el genio (talento), el fundamento y condición para lograr arte y de ello un conocimiento; entonces no es necesario ninguna inspiración o ningún otro esfuerzo que pueda perjudicar la libertad del *juego libre de las facultades del espíritu* que procesan el pensamiento en el hacer arte. El “juicio” sobre esta idea sería la razón de saber críticamente como hecho producido.

c) Precizando la naturaleza del “gênio”, tal como señala Kant, es una *facultad propia del espíritu*, es en el “espíritu” donde finalmente se constituye el genio o la genialidad como lo inevitable. Kant, ejemplariza: una poesía puede ser o estar muy bien hecha y ser muy elegante, pero le falta espíritu; un discurso es solemne y profundo, pero sin espíritu, una hermosa muchacha es bonita y amable pero le falta espíritu. En este sentido Kant introduce el “espíritu” como una explicación más a la genialidad.

“el espíritu es significación estética, se dice ser un principio vivificante del alma, es aquello por medio de lo cual ese principio vivifica el alma...es decir, un juego tal que se conserva a sí mismo y fortalece las facultades para él⁶⁰.

⁶⁰ Kant E. “Crítica del Juicio” –p. 270, Cap. 49

Si el espíritu, es una idea estética y lo estético es una representación de lo sensible (lo imaginado); ello sería el pensar de éste sentir. Kant advierte que -el pensar sobre éste concepto no es adecuado porque no es *concepto alguno* y, por lo tanto ningún lenguaje puede hacerlo comprensible, tan solo es *imaginación*. Bien se logra comprender que **-el espíritu es solo imaginación** como así lo estético es solo lo imaginado y no más otro.

Para la ciencia psicológica -el “espíritu” está en relación de algo que lo denota como un “carácter específico” de la personalidad, en todo caso es la conciencia y ello es el “alma” o el carácter de la forma de ser del individuo y de su forma de pensar; empero, éste sentido es poco utilizado por los conceptos racionales.

Si para Kant **-el espíritu es como una “idea estética” y lo estético es una representación de la “imaginación”** –de ello consideramos en sus razones de concepto sobre el *genio* quién tiene a cargo de hacer realidad el arte, luego, son solo ideas imaginarias. **Del genio al espíritu y del espíritu a lo estético y lo estético es una representación de la o imaginario y todo ello, como imaginaciones, a toda esta graduación se llaman ideas,** –es el curso de las explicaciones de Kant.

Pues bien, Kant prigue demostrando: -a semejantes representaciones de la *imaginación* pueden llamarse *ideas*, ellas se ubican por encima de la experiencia, es lo que le da apariencia de una realidad objetiva, entonces bien sabremos (su determinación) que **la imaginación es la creadora**, el que pone en movimiento la facultad de las ideas intelectuales y ella está **enlazada con los atributos estéticos** que no son *atributos lógicos* son más bien atributos de la imaginación⁶¹.

De este modo, **el genio-creador es desde la imaginación estética** (facultad de la imaginación y del entendimiento). Es cuestión de acomodarse a los *conceptos* para comprender que lo estético es libre y no requiere buscarlo, es una materia abundante para el entendimiento. Es este la disposición subjetiva del espíritu tan solo acompañada por un concepto.

⁶¹ Ibid. -p. 272

De todo lo expuesto, el mismo Kant resume las condiciones que se requieren como *reglas* que intervienen en el genio:

> El genio siendo un talento para el arte ello no es para la ciencia, ésta va precedida por reglas claramente conocidas el cual determina el procedimiento del producto.

> Como talento artístico presupone un determinado concepto de producto como fin, por tanto, una representación de la materia, es decir, una exposición de este concepto en relación con la imaginación y con el entendimiento.

> Son las ideas estéticas que encierran la rica materia que ella representa la imaginación en su libertad de tutela de las reglas.

> Lo que no se busca o no se intenciona una finalidad en concordancia libre de la imaginación y la legislación del entendimiento presupone una disposición de estas facultades que no pueden obtenerse por ninguna regla sino solamente por la naturaleza del sujeto⁶².

-De estos puntos resolutivos objetamos lo siguiente: -Primero, (si aceptamos lo genial) -la genialidad (como facultad) que parte desde el genio (sujeto) acaso solo es posible para la producción del arte? (como así lo determina Kant), podría serlo también para otras esferas del conocimiento? -sería un error no admitir la factibilidad del genio en todo los contextos y procesos de la actividad humana.

En lo que precisa por condición de reglas –respondemos- que bien sabemos por experiencia: el arte no siendo riguroso (como la filosofía y la ciencia) no les posible admitir normas o reglas (solo podría serlo en cuanto bases de aprendizajes necesarios), es en vano hablar de reglas y de preceptos en el arte. Lo que sí es posible es el empleo de la libre función (no juego) de las facultades inteligibles-sensibles.

Segundo, -es el “talento artístico” el término cabal del cual se debe procurar hablar como concepto clave de lo racional, utilizado no la genialidad que se le atribuye como

⁶² Ibid. -p. 275

idea estética imaginaria, sino la capacidad o el uso de las facultades senso-cognitivas del sujeto-artista.

Tercero, -en cuanto las “ideas estéticas” siendo una disposición como materia prima de la *imaginación* y ello se quiera imprimir en el sujeto-artista, ello sería identificarlo con el idealismo subjetivo del *esteticismo*, lo vacuo o lo solo imaginario que no es de ninguna manera la materia vital conceptual ni lo físico para originar Arte.

Cuarto, -Si todo radica en la naturaleza del sujeto como genio-productor, y ello comprendido como un libre juego de sus facultades (desde lo imaginario estético con sus reglas naturales) pues, tal naturaleza no se puede someter a tales reglas o rigurosidades. Bien se conoce que en el arte existe una amplia autonomía del proceso libre-productora, todo es libre pensar, todo es contingente, y ello, con dependencia de la sola capacidad cognitiva de la “inteligencia artística”, entonces en vano es pensar en sometimiento de reglas o estetismos.

d) En este sentido, Kant, todo este análisis crítico –como entendimiento- lo desarrolla desde su **juicio crítico**. Y lo define como “juicio estético” que es sobre la “creación” del arte como un juicio dialéctico y racionante que, según este pensador, ello debe pretender a la universalidad, y todo ello “a priori”⁶³.

Ello nos supone que la idea estética es una representación *inexponible de la imaginación*; en cambio, una *idea de la razón* siendo un concepto y no siendo aun demostrada puede conocerse y entenderse en cuanto sea demostrada. De aquí podemos intentar saber lo que es un juicio y un juicio crítico, una razón del saber y cómo es su proceder en el acto de juzgar el genio-creador y al mismo del producto creado.

El juicio es un principio trascendental –dice Kant- y no es una facultad de subsumir lo particular en lo general, sino a la inversa, es la facultad de encontrar lo general para llegar a lo particular. En el juicio incumbe poner leyes particulares de la naturaleza bajo otras leyes superiores aún así sean empíricas pero debe fundarse su principio.

⁶³ Ibid. –p. 299 -Crítica del Juicio Estético,-Cap. 55 -Juicio racionante (judicium ratiocinans) puede llamarse a todo lo que se da como modo universal, y puede servir de premisas en una deducción de la razón. Y Juicio de razón, no puede sino llamarse así en cuanto es pensado como conclusión de una deducción de la razón, por consiguiente, como fundado a priori.

No obstante, ni el entendimiento ni la razón pueden fundar a priori una ley de la naturaleza, porque la naturaleza es una experiencia y esta libre de legislaciones de la facultad del conocimiento.

El ascender desde leyes empíricas hasta llegar a las más generales es con el fin de unificar las leyes empíricas particulares. Dice Kant, -debe el Juicio ser considerado como una facultad de *reflexionar* sobre una representación dada según cierto principio para llegar a algún concepto, eso sería una facultad de *determinar* un concepto fundamental en *juicio reflexionante* como para comparar las representaciones dadas en lo que llamamos la facultad de dictaminar; pues, el juicio requiere de un principio propio y a la vez trascendental en su reflexión⁶⁴.

De la explicación kantiana entendemos de manera contrapuesta que- todo el proceso de emitir juicios críticos sobre arte, genio o finalidad son todos centralizados en un estudio donde los conceptos son considerados solo como *ideas estéticas* y siendo estéticos ellos no se hallan en acuerdo con la realidad.

Según nuestra opinión- conforme a la producción histórica y cognoscible del arte estos conceptos carecen de objetividad por que son solo ideas imaginarias auscultadas desde la facultad del entendimiento en lo reflexionante y determinate imaginario; a ello Kant le llama **estética sensible**, por ser de lo subjetivo-abstracto, y planteado como juicio crítico. El juicio crítico no se refiere a la construcción del mismo arte como obra sino, es lo que las facultades operan críticamente del propio pensar que critica la idea de crear.

- e) El criterio del “Juicio crítico” Kantiano –esta vez- es fuertemente refutado en sus conceptos de “estética”, “genio” y “finalidad” por el profesor Gérard **Lebrun**, desde su “ensayo sobre la crítica del juicio”; manifiesta él:

“Para muchos, bien se sabe que el criticismo de Kant tiene o tuvo alcances metafísicos-gnosceológicos y críticos -pero ello no es así, Kant no logra ninguna

⁶⁴ Kant E. “Primera Introducción a la Crítica del juicio” -ps. 44, 49, 51.

“criticidad estética” porque la misma estética nada tiene que ver en los asuntos del entendimiento, ni con el conocimiento racional-lógico; todo ello es absurdo, “no hay estética kantiana”⁶⁵.

De esta primera noción –los conceptos de “creación”, de “genio” y de “finalidad” se sitúan en riesgo de ser anulados de sus representaciones y fines, incluso ser separados de su territorio teórico. En tal situación la “estética” kantiana no podría tener más vigencia, y ello sería factible si la propia estética no es posible como lo racional ni como entendimiento.

-Qué podría ser un juicio no lógico? –pues, si un juicio implícita una lógica de la razón la expresión de un **juicio estético** sería, paradójico y absurdo. Las intuiciones pueden ser sensibles pero *juzgar* corresponde tan solo al entendimiento y el juicio es o debe ser principalmente un conocimiento objetivo de un objeto.

Juzgar estéticamente o sensiblemente es una contradicción. Un juicio objetivo es pronunciado por el entendimiento y ello no puede llamarse “estético”, entonces es un juicio no lógico⁶⁶.

Este análisis, el profesor Lebrun desconstruye toda significación que Kant otorga a la “estética” como sensibilidad en tanto que instrumento de conocimiento. Lebrun remarca: -para Kant hubiera sido mejor delimitar de un modo nuevo la esfera de la “estética”, tal vez dándole un emplazamiento de la facultad de la *reflexión*, porque parece que el sentido de la reflexión es lo que orienta desde el principio la *crítica del gusto* y eso puede ser un *juicio estético sensorial*.

Dándose cuenta él, que un juicio meramente reflexionante puede ser estético, y el elemento estético designa solo lo sensorial de las representaciones como impacto de la sensación, del sentimiento, pero Kant, todo ello lo excluye de la esfera del conocimiento *a priori* y su examen **queda también excluido de la filosofía trascendental.**

⁶⁵ Lebrun G. “Kant y el final de la Metafísica” –p. 304, Cap. XI, –1º Que no hay estética kantiana.

⁶⁶ Ibid. –p. 309

“Las descripciones estéticas modernas se vuelven algo más gratuitas a medida que encontramos la coherencia del pensamiento kantiano y, la estética pierde su misterio; ya no hay sujeto estético encarnado, como tampoco éxtasis naturales, sino el final de la edad del saber llamado “Aufklärung” -un sistema que tiene necesidad de forjar el punto de referencia del “placer del gusto”. Por ello hacemos justicia a todas las críticas dirigidas contra Kant por haber escamoteado el “placer estético” entendido como dato antropológico⁶⁷.

En segundo orden, sobre el *genio* Lebrun reinstruye el sentido: -de no ser una metáfora no es tampoco una fuente particular de intuiciones, de revelaciones. El genio se atestigua en la instauración inteligente de un nuevo modo de comunicación y ello no es de las imaginaciones ni de las representaciones intuitivas.

Un análisis sobre el *genio* si se habla desde una idea trascendental es un concepto inadecuado, pues, la idea estética kantiana que suscita el “genio” en una representación intuitiva lo sitúa como lo trascendental y ello no sucede así.

La “obra genial” –como algo de un solo golpe- no es lo racional, no es de una instrumentación cultural progresivo, no es lo continuado, como lo supone Kant (algo de lo espontáneo); es, mas bien de un proceso de invención devenida de otros conocimientos anteriores, como en la ciencia-técnica, y es de manera continuada para otros conocimientos, **eso es paulatino y dialéctico y jamás de una espontaneidad como da a entender lo genial.**

En este sentido *-el genio es el arte del límite-* su destino está inscrito en su propia naturaleza: una instauración de un origen y de un fin sin historia, no irrumpe jamás como lo histórico del mundo, porque es de lo suprasensible, un comprendido teórico-metafísico⁶⁸.

La genialidad y el genio, nada tiene de divino o de algo extranatural, sino, como ser-hombre y en relación con sus límites facultativos y a la vez transpuestas al nivel de

⁶⁷ Ibid. –p. 395 –Cap. XIV

⁶⁸ Ibid. –p. 408

la expresión y la comunicabilidad, **no puede haber genios sin modelos, es decir, sin un saber o sin cultura devenida.**

Aceptar que una obra de arte desde el genio sería concordar con la apariencia y no con una realidad viviente o de la vivencia histórica. Como en el problema de lo bello, el genio no debe considerarse desde la sola imaginación, ni desde reglas de la natura, ni de la intuición, ni tampoco desde conceptos y juicios que limitan la finalidad⁶⁹.

De nuestro agregado- la sola facultad de lo intelectual-sensorial hace posible el conocimiento de una extraordinaria en sus distintas condiciones y situaciones de cogniciones y éstas venidas del mundo exterior y correlacionadas con el mundo interior del sujeto para su mayor riqueza de entender las tejeduras intencionales y finalidades en cuanto se produce obra-arte, teniendo muy en cuenta el acontecimiento veraz de la razón y que no todo es la inteligencia artística, es también los saberes adquiridos y aprehendidos a lo largo de la historia cognitiva.

De este modo, el lenguaje del “genio”, de lo “estético”, y de la “finalidad” kantiana son especuladas críticamente por los términos significativos y racionales lógicos del profesor G. Lebrun, –por lo mismo que los conceptos kantianos no se hallan en concordancia con la realidad reflexiva, menos lo que como producción del arte como genio se halla en correpondencia con la realidad-verdad e histórica de la obra procedida. Tanto Klee y Lebrun hubieron de notificarlo sobre todo de la “genialidad” como lo antilógico, como un secreto que no conoce latencia alguna de realidad ni de veracidad en la producción del arte. Tales críticas de la crítica kantiana son nuestro total acuerdo.

La “creación” en el idealismo filosófico de Schelling

Friedrich Wilhelm **Schelling** (1775-1854), en principio concibe en que la filosofía del arte es el órgano universal de la filosofía. El arte es para éste pensador la entidad más sublime, lo que descubre como el santuario donde arde una sola llama en unión eterna y original, es lo que está en vida y en acción.

⁶⁹ Ibid. –ps. 408, 409

Su filosofía lo desarrolla y expone desde su “Sistema del Idealismo Trascendental” (1798), de aquí parte toda su concepción sobre arte. Es su explicación desde la “**intuición intelectual**” como lo trascendental; una reflexión –según- es lo que se da en la conciencia intuitiva del artista como una reconciliación entre el sujeto y el objeto, entre el determinismo y la libertad, entre lo espiritual y la naturaleza –todo ello se manifiesta en el “Yo” de la persona, es éste la identidad y la armonía de la intuición y de aquí **el producto de la obra de arte como un producto de la intuición intelectual objetivada.**

Toda producción del arte parte de lo conciente (libertad) y de lo inconciente (naturaleza) estas dos actividades se presentan en reconciliación o unidad, lo infinito como forma finita, la obra lo sitúa en lo más elevado, en lo absoluto de lo espiritual único (Dios).

1º Según Schelling –es el principio de la libertad que permite todo acto de producir o crear; la creación proviene desde la *creación suprema y de la libertad*, la libertad aquí no es necesario pensarlo porque el supremo creador es él mismo la libertad y, la libertad en los hombres (artista) se deduce como la libertad condicionada desde lo supremo.

Schelling, no acepta el principio de la *creatio ex nihilo*, porque es un producto de la nada, ello no tiene asidero –contrariamente- todo no deja de ser desde la *condición absoluta-suprema* y la libertad es una acción dada por el supremo creador a partir de lo absoluto; lo absoluto no sale jamás a partir de uno, Dios es el único principio de libertad y solo él puede conducir las libertades; en tal razón la creación primera (absoluta) es la única del cual se puede saber, en tanto las creaciones subsiguientes están plenas de dificultades como para saberlo en todas sus expresiones⁷⁰.

Saber y conocer la identidad de la libertad es para Schelling una prioridad, es como la salud necesaria, es una necesidad incondicional. Es lo que refiere Schelling desde su absolutismo incondicional de la libertad.

⁷⁰ Vetó Mirlos “Le fondement selon Schelling” -ps. 470- 474.

Refiere su criterio desde la divinidad suprema: “*todo lo que existe, existe concientemente y libremente...la libertad es el supremo valor, igual que la divinidad de Dios que consiste ser su propia libertad*”⁷¹.

Es cierto que Schelling, está muy influenciado por las teosofías, no obstante que guarda sus distancias sin lograr especulación y preserva su posición libre en su sistema idealista trascendental y la “creación” del arte tiende a plantearlo como “persuasión”, como necesidad de amor. La persuasión es un acto de obra, es un amor libre, es síntesis a priori-práctica, es el esquema de la imaginación productiva, una esencia trascendental encontrada entre dios y su creación, entonces, la creación del arte es una síntesis a priori-teórica (como en Kant), es la creación de seres libres, es la libertad para la producción, es la condición suprema de toda producción en libertad.

La filosofía trascendental de Schelling –lo entendemos como un tratamiento idealista absoluto, su principio parte desde el sujeto Yo que lo eleva a la conciencia en su más alta potencia, en paralelismo con la naturaleza de lo inteligible y su filosofía del arte que lo propone y lo describe como un idealismo trascendental es del concepto filosófico trascendental. Lo resumimos en sus aspectos de ser y saber:

a) Es un saber que se basa en la coincidencia de algo subjetivo en coincidencia a la vez coincidente con las representaciones de los objetos.

b) Es una naturaleza del conjunto de lo objetivo como saber, un conjunto de todo lo subjetivo en lo que él llama el Yo o la inteligencia: -la *inteligencia* es pensada como lo representante y, la *naturaleza* como lo representable; entonces el Yo es como lo conciente y lo no-consciente.

c) En el saber mismo el “Yo sé” como lo objetivo y lo subjetivo a la vez están muy unidos que no es posible deducir cuál tiene la prioridad, ambos son uno a la vez.

Es la tarea de saber y establecer en este estudio qué es lo *objetivo* o lo *subjetivo*, en la ciencia de la naturaleza, puesto que lo que se realiza por la naturaleza es para

⁷¹ Ibid. -p. 491

llegar a la inteligencia. La más alta perfección de la ciencia de la naturaleza –“éste es la *espiritualización perfecta* de todas las leyes naturales, como leyes de intuir y del pensar⁷².

El órgano funcional de ésta filosofía trascendental es –el único objeto inmediato de la consideración trascendental como lo subjetivo, es el *sentido interno* y su objeto es tal que no puede llegar a ser nunca objeto de la intuición externa. Además, los objetos del filósofo trascendental no existen sino en cuanto son producidos y obligados ser intuidos interiormente; toda realidad de un concepto filosófico se basa en el “sentido interno”.

La filosofía como el arte descansa en la facultad de la productividad, en reflejar la conciencia a través del producto y es el único modo de comprender éste sentido filosófico como lo *estético*, -sea por ello que la “filosofía del arte” –para Schelling- es el verdadero órgano de la filosofía o la verdad-base del modo de pensar.

El sistema de su filosofía teórica, según los principios del idealismo trascendental es muy importante –para este filósofo- por su base como *metodología* en la que sustenta su idealismo; con ello se llega a comprender mejor la subjetividad como *intuición* en cuanto producción o creación del arte. Schelling parte, en este sentido desde la *autoconciencia* como único acto absoluto y con éste acto único no solo está expuesto el Yo-mismo sino, todo lo que está puesto para el Yo en general.

Toda esta estructura de la conciencia y del Yo no tiene otro objeto que el de llegar a entender y saber lo que como **“sensación originaria” da paso a la “intuición productiva”, el acto ideal y real de la creación en el arte.**

2º No solo es lo *trascendental* -en el sistema idealista de Schelling- que se observa como lo subjetivo o la conciencia de su concepción; también se notifica como lo “absoluto” de éste su sistema y, el arte, está vista desde ese absolutismo, -según- ello emana desde la idea suprema de la “revelación”.

⁷² Schelling “Sistema del Idealismo Trascendental” -ps. 149, 150,

En este sentido, para Schelling, sería otra explicación de **la creación del arte; es ello desde la primera creación de dios como revelación**. Dos son los aspectos de *revelación*: -lo *absoluto* y lo *único* de la idea reveladora y deveniente de lo supremo, luego, el arte es una *re-creación* por parte del hombre -tal cual un reflejo tomado desde la creación suprema, esa sería la autorevelación del hombre.

La *doctrina de la autorevelación* en relación a lo absoluto es otro punto desarrollado como filosofía de la identidad y aquí la inmanencia de todas las cosas *se hallan en Dios*. Schelling, señala: “*es necesario asimilar la necesidad absoluta de la esencia divina*” y ello, suprimiendo toda libertad del sujeto; la sola libertad se tiene o se obtiene en cuanto se produce la revelación del supremo hacedor, es éste quien otorga la libertad del todo para el quehacer de la revelación⁷³. Este sería otra idea de lo absoluto de la revelación que procura Schelling en cuanto el sujeto y su hacer.

Del sistema idealista de Schelling bien podemos entender que –solo **desde la primera creación suprema las otras creaciones tienen su partida**, ello es lo ordenado, lo absoluto de la libertad primera: lo divino o *el ser total dios*. Siendo dios es el comienzo absoluto del tiempo, es también del pasado eterno; desde estas dimensiones se apertura la idea de la *creación primera*, la génesis que hubo de provocar la *libertad, la unidad y la pluralidad* que hacen la totalidad. En segunda instancia es lo que se sabe o se descubre como revelación del saber como producción.

En tal caso, Schelling parte de la idea concreta de –la primera creación- o la revelación natural suprema, luego es un proceso de espiritualización del hombre, un proceso de progresión que obedece al espíritu revelado del corazón del creador-dios, lo que engrana o ensambla todos los espíritus de la natura⁷⁴.

3° La idea del arte como origen, es explicada en concreto desde una “filosofía del arte”. Schelling lo plantea como: *una construcción del universo en las formas del arte*; pero el universo –dice- está comprendido lo que está comprendido en dios, es lo infinitamente afirmante afirmado como unidad de ambos, es la identidad absoluta. Esa

⁷³ Maeschalck M. « Philosophie et Révélation dans l'itinéraire de Schelling » - ps. 137, 138

⁷⁴ Ibid. -ps. 186, 188

unidad es puesta por la configuración de la **idealidad** infinita que en realidad es el infinito ser afirmado de Dios en el universo.

“El infinito ser afirmado de dios en el universo, o la configuración de su idealidad infinita en la realidad como tal es la naturaleza eterna”⁷⁵.

La indiferencia de lo ideal y lo real como indiferencia se presenta en el mundo ideal por medios del arte; pues el arte no es en sí, ni es un simple actuar ni un simple saber sino, es una acción completamente penetrada de un saber, un saber que se hace totalmente acción. Schelling dice, es una filosofía al igual que dios trata de los arquetipos del mundo, con su ciencia divina. La filosofía es razón conciente de sí misma, la razón es la materia, el tipo-objetivo de toda filosofía (del arte)⁷⁶.

Para Schelling las ideas de la filosofía se hacen objetivas mediante el Arte como alma de las cosas reales; de ahí que el arte también se comporte en el mundo ideal como el organismo en lo real del arte (como obra o como algo orgánico) se le antepone antes los conceptos de idea, de belleza y de verdad, como para obtener una idea de su naturaleza conciente de identidad, los tres conceptos son lo mismo –explica este autor– según la “idea” la verdad es igual que la belleza, y ello es identidad de lo subjetivo y lo objetivo del arte; pero la “verdad” no es belleza, tampoco es verdad absoluta y a la inversa (la oposición entre verdad y belleza es frecuente en el arte), pues, **de la imitación de esta verdad (falaz) resultan las obras de arte**⁷⁷.

Para este filósofo alemán, la relación de las ideas, de la belleza y de la verdad como “razón del arte” es como la relación entre dios y las ideas; y ello se da por medio del arte, aquí se representa objetivamente la creación, fundada en la creación divina que es lo infinito en lo ideal y real. **La causa inmediata de todo arte es dios**. Mediante la fuente unificadora de lo real y lo ideal el arte se hace real. Dios es originariamente la idea, es la causa inmediata del arte⁷⁸.

⁷⁵ Schelling « Filosofía del Arte » -pg. 31 -Cap. 8

⁷⁶ Ibid. –ps. 35, 36 -Cap. 14, 15

⁷⁷ Ibid. –p. 40 -Cap. 19, 20

⁷⁸ Ibid. –p. 42, 43 -Cap. 22, 23

En resumen, según Schelling, la primera creación no es la creación nueva del hombre (es re-creación), es la continuidad que el hombre logra como espiritualización en la tierra. **La re-creación en el arte- es la expresión de la primera creación** (explicada como primera revelación), dios es quien concede al hombre esta facultad como tribulación histórica. Es su explicación, una dinámica del acontecer de las dos instancias de la idea de creación.

En una notación breve intentamos comprender lo que para Schelling sería la **“construcción del arte como forma”** que es la oposición entre lo real y lo ideal. Acaso este punto no se situaría como dos formas originarias en sí?. Es la configuración de lo infinito en lo finito, pero lo ideal se configura en lo real, es el caso presentado por la *composición*.

La configuración de la composición (poética, musical o pictórico) –según- es el espacio donde se sitúa el componente real del arte como materia de construcción: la “simetría” y la “agrupación” serían los componentes perfectos del cuadro. El equilibrio sin oposición es la identidad no sobrecargado ni desnivelado de figuraciones, con ello no se altera el equilibrio de la simetría. Como síntesis superior es la reunión de las partes en un cuerpo orgánico, es la coexistencia de partes pero cada uno independiente y autónomo; aquí la proporción y la perfección⁷⁹.

Por ejemplo, en la pintura, se tiene que representar los objetos como formas de las cosas tal como están prefiguradas en la “unidad ideal”; pues solo se capta lo puramente ideal de las cosas como tal y se separa totalmente de lo real. Así, la pintura tiende preferentemente a la representación de ideas por su cara ideal.

“Lo inmediatamente creador de la obra de arte o del objeto singular y real por el que lo absoluto se hace realmente objetivo en el mundo ideal es el concepto eterno o la idea del hombre en Dios que es una con el alma misma y está enlazada a ella”⁸⁰.

Puede comprenderse –en este enunciado que afirma Schelling- que **el arte como creación es por lo que la idea del hombre esta aunada con la de dios**. El concepto

⁷⁹ Ibid. –p. 276 -Cap. 88, Construcción de lo particular de la forma en el arte.

⁸⁰ Ibid. –p. 138 -Cap. 62

del hombre es también eterno porque dios es su causa inmediata y, ella es causa de las producciones humanas que a la vez devienen de la causa primera-divina.

La creación del arte entendida como construcción conceptual no es sino la construcción idealista espiritualizada basada en la idea de infinitud de dios; es esta entidad suprema que produce la primera creación, luego, el hombre siendo una creación divina da “forma de arte”. Bien explicitada la idea de la esencia ideal presentada y representada como idea y ésta como simbolocidad de la idea divina. La pintura se comprende ser una esencia, esta esencia no es la diferencia entre lo *real* y lo ideal, ambos son absolutamente lo mismo.

En este sentido, la creación del arte –según Schelling- es una re-creación desde la primera creación del dios es ello es una intuición intelectual objetivada. La creación o re-creación del hombre (dado por dios) simboliza lo absoluto universal puesto que parte de lo supremo divino, y porque la idea del hombre (artista) está aunada a dios. Solo así se comprende la “creación del arte”.

Croce: la intuitividad pura como “creación”

1º El Arte como Intuición, contrario a lo real o lo irreal es la intuición, una unidad indiferenciada de la percepción como imagen de lo posible, por lo tanto, es de la espiritualidad⁸¹.

En lo que propone Benedetto **Croce** (1866-1952), es un conocimiento diferente tal cual una lógica de la intuitividad desvarasándose así del juego de la imitación de la realidad exterior. La realidad o lo exterior –para Croce- en tanto realización del arte es un concepto empírico y material (imitar la natura), con ello, la facultad artística es reducido sencillamente a una facultad pasiva o receptiva⁸².

Desprendemos de esta idea croceana que, la producción de imágenes o de producción de conceptos se da por el acto “intuitivo” es este acto más que una

⁸¹ Croce B. “Essai de Esthétique” -p. 9 -l’Art comme intuition

⁸² Ibid. -p. 85

“sensación”, incluso es más que una simple impresión que se produce sobre nosotros de la realidad exterior.

La “intuición” -según Croce- es una sensación elaborada, y es una representación desde el acto del espíritu, es decir, es una manera definida (fenomenológicamente), pero que no se confunde con la “sensación” ni con una “percepción”. La *sensación* es un resultado del efecto que produce una impresión sobre nosotros y que la recibimos pasivamente. La *percepción* es un atributo que desarrolla nuestro juicio. Es ello una distinción entre lo “real” y lo “irreal”, luego, su entendimiento depende de un conocimiento lógico conceptual que es la intuición.

Croce, previene que la intuición del que se habla no es como en la concepción kantiana donde la intuición son formas que se dan en un tiempo y espacio a priori, para Croce la intuición no tienen espacio ni tiempo, por ello es que **la intuición produce el arte**; el arte no es espacio ni tiempo, sino es de un carácter de fisionomías individuales.

2º La “intuición” es la primera forma de conocimiento del arte, todo en estado absolutamente desprendido de todo concepto y de todo juicio lógico y el arte es ante todo una trascendencia de la realidad frente al espíritu, en el arte deviene una forma espiritual de lo receptivo dado por la intuición artística. Croce, transporta tales ideas a un **idealismo estético** como asimilación del valor del arte como primer conocimiento:

“El arte es la forma auroral del conocimiento que sin el cual no podemos comprender las formas ulteriores y más complejos”⁸³.

De este modo la intuición viene a ser una forma elemental de conocimiento teórico y autónomo en relación a todas las otras formas de conocimiento; por ello el arte es conocimiento y no es ninguna reproducción o imitación de lo real; no es mimesis ni abstracción –**el arte es una creación**, es decir, es una acción, es un hacer teórico porque el “espíritu no es intuición sino solo en cuanto es un hacer como forma revelado”.

⁸³ Ibid. -p. 86

En la *creación* de una obra el artista produce cualquier cosa que le agrada como lo individual, en esta individualidad se reconoce la verdad, de ello es el entendimiento entre arte y conocimiento. *Si el espíritu es en cuanto intuición ésta se manifiesta como “expresión”, esta expresión intuitiva no es en lo verbal, ni en la imagen, ni en el canto ni en la pintura sino, es solo una “intuición” y nada de otro.*

En lo que manifiesta Croce, una imagen como verdad no es sino una copia y detrás de ella el sentimiento que lo intuye; pero las imágenes no son artísticas sino solo en cuanto es forma imaginada perfectamente, es un estado del alma o la dimensión espiritual donde se sitúa la expresión del arte. Esta teoría del arte como expresión de la intuitividad no es más que la búsqueda de lo espiritual como intuición y como tal, **el arte es la verdad intuitiva**⁸⁴.

El motivo central que produce u organiza la intuición artística no es otro que las *emociones* (en el artista), y es lo que le da “vida” y “plenitud”. Cuando ésta alquimia de la emoción no opera o no se produce entonces la intuición es falsa o confusa, así, no es posible ninguna *creación artística*. Lo que se denomina “sentimiento artístico” es lo que lo llamamos la *buena forma*, el contenido y la buena forma es a la vez el buen sentimiento artístico.

El arte como contenido y forma no es ni concepto ni percepción sino, pura intuición, es lo que se aparta de toda abstracción y de todo elemento conceptual –afirma Croce.

3º Croce, en su Breviario de Estética, señala que hay una negación implícita en la definición del arte como intuición, –afirma– porque si el arte es intuición y la intuición vale tanto como teoría en su sentido originario de contemplación del arte, ello no tiene que ver nada con la utilidad, ni con el placer, ni con el dolor, todo ello no es artístico, así lo mismo, no es impresión de imitación⁸⁵.

En este caso –definiendo provisionalmente la idea de Croce: **-el arte es una intuición, es su carácter de totalidad de la expresión artística,** una visión universal

⁸⁴ Ibid. -p. 87

⁸⁵ Croce B. “Breviario de Estética” –p. 19 –Iº Qué es el arte?

situado en la espiritualidad, -a nuestro criterio- tal espiritualidad no es otro que otra forma de idealismo filosófico absoluto, puesto que su pensar en nada se aleja de la antigua idealidad de la creación divina, como así lo manifiesta: “*en la creación de una obra de arte asistimos, por así decirlo, a un misterio de la creación del mundo.*”

Definir el arte como intuición niega el carácter de conocimiento conceptual-racional. Este conocimiento como forma pura o intuitiva no es sino distinción de realidad; de ello, se diría que es una teoría de lo irreal. Y Croce, bien lo remarca: -el conocimiento intuitivo y sensible (estético) es siempre contrario al conocimiento conceptual inteligible⁸⁶.

Es lo que reconoce la intuición como lo -no conceptual, es decir, niega a la razón porque es partícipe de una inteligibilidad racional. La idea pura –para este pensador- aparece como la determinante de la pura intuición, por tal, la idea intuitivista de Croce no deja de ser *un idealismo espiritualizado en absoluto* –como ya lo habíamos señalado.

Croce dice: **el arte es una verdadera síntesis estética a priori, de sentimiento e imagen en la intuición**, luego, es el sentimiento un estado de ánimo del contenido intuitivo, fuera de este contenido ningún otro contenido es concebible que no sea a la vez una forma intuitiva⁸⁷.

Como bien se observa, la intuición, no es ninguna manifestación de lo “objetivo”, no es ninguna realidad que se expresa en el momento de originar arte. Si se dice que el arte –por ejemplo de la música, es su lenguaje objetivo los sonidos, en la pintura son los colores y líneas sus medios reales, etc. pero Croce nos induce a comprender que éstos lenguajes no se dan sino, solo en la *expresión* de la intuición, no son realidades, -es lo subjetivo o abstracto de la idea.

La idea intuitivista, se afirma en la interioridad de lo solo ideal y en este considerando el modo del pensar sobre el arte originado desde la intuición es un entendimiento subjetivo, idealizado, en abandono total de la conciencia de sí. En

⁸⁶ Ibid. -p. 23

⁸⁷ Ibid. -p. 40, 41

cambio, la voluntad objetiva, así de la conciencia que se obtiene de la realidad exterior – a nuestro juicio- es una mejor fundamentación para la génesis del arte.

Según, el lenguaje de la intuición: la “creación” es la expresión del espíritu (como en Hegel), pero, como toda creación es la misma lingüística de lo divino es lo que se distinguen únicamente en el lenguaje del sentimiento, de lo sensible y de lo subjetivo, pero también son *modos que se exteriorizan o se explican desde la misma intuición*, es entonces un lenguaje unificado y extensivo desde lo intuitivo divino.

De la filosofía del arte de Croce, transcribimos algunos resúmenes ideales como distinciones o pautas de la comprensión general en relación a la totalidad de la expresión artística. Este resumen es de lo realizado por Ricardo Ricciardi, en su “Philosophie, Poesia, Storia”⁸⁸ -una antología de los escritos de Croce; de ello este resumen de lo que sintetiza –este autor- sobre el quehacer del Arte en Croce:

a) El arte no es la filosofía, porque la filosofía es reflexión lógica de las categorías universales y **el arte es una intuición irreflexiva del ser**, el arte no puede reflexionar, no puede hacer abstracciones de la lógica, entonces no es racional ni lógico. Es totalmente contrario a Schelling, la filosofía es el todo, es el comprendido de l mundo y las ideas).

b) El arte no es historia, porque la historia supone de las distinciones críticas entre la realidad y la irrealidad, la realidad de hacer y la realidad de imaginar, la realidad de acción y la realidad de desear y **el arte no es ni puede situarse en realidades.**

c) El arte no es ciencia natural, porque esta ciencia es la propia realidad histórica clasificado y expresado en abstracto y menos será ciencia matemática porque ésta utiliza las abstracciones que no existen; por tanto, - **el arte no es ciencia ni abstracción.**

d) El arte no es un juego de la imaginación, porque el juego imaginario pasa de imagen en imagen, es de reposo, de diversión; en el arte la imaginación es solo por transformar el sentimiento y **el arte no es la fantasía que divierte.**

⁸⁸ Ibid. –p. 46 –cf. R.Ricciardi “Philosophie, Poseia, Storia” (ed. Milan y Naples 1951)

e) El arte no es el sentimiento, porque el sentir no es lo que lo hace expresar, lo expresivo es solo una metáfora sensible, ni es corporal, en tal caso, **-el arte no es expresión-sensible ni pasión alguna**; el arte se libera de toda pasión, de toda catarsis.

f) El arte no es lo didáctico ni oratorio, es decir, no es el conducto por donde se introduce en el alma una verdad filosófica o científica. El arte como oratoria anula la expresión así también su identidad y su independencia, por tanto **-el arte no es educativo-didáctico, solo es un medio discursivo del alma**.

g) finalmente, **el arte no se confunde con la acción práctica**, porque ésta se aproxima a la cuestión didáctica y oratoria, ni se confunde con ninguna razón de placer ni de voluntad.

Como es de verse, es el **remarque totalitario de la intuición croceana**, es una radical identificación del arte con la *idea espiritual*, es la esencia del espíritu que prevalece en toda su concepción.

De modo que la filosofía croceana es tal cual una “estética” prioritaria como *ciencia de la actividad expresiva*, por ello se dice de Croce que, sería “el primer descubridor de la ciencia estética” (C.B. Vico), pues, su filosofía del arte es una **filosofía del espíritu**, por lo tanto, su estética es solo una forma de la *expresión*, en su sentido estricto, es la pura *intuición* expresada. La *expresión* y la *intuición* no son percepciones, ni conceptos, ni juicios. El arte no siendo ciencia, ni reflexión ni pensamiento es solo un conocimiento ingenuo, alógico, es solo lo *espiritual* (un acto sintético); entonces es un grado ulterior del conocimiento –es un grado de pensar lo material-objetivo del arte como lo puro espiritual⁸⁹.

La teoría de Croce –para nuestra consideración- como proposición de la génesis del arte desde la intuitividad espiritual no es lo dable. Ello se contrapone extremadamente con el conocimiento racional-lógico y con lo histórico, de todo ello, no es nuestro acuerdo.

⁸⁹ Ibid. –ps. 57, 58 (cf. C.B- Vico en Revista napolitana “Flegrea” -1901)

4° Según Croce, -“los objetos artísticos no son exactamente las expresiones artísticas, solo existen en las almas que las crean y las recrean”; -entonces, los objetos artísticos solo tienen un sentido metafórico. Así, *Crear es idéntico en esencia a la facultad que se atribuye al genio, de lo intuitivo natural*, es un conocimiento metafórico espiritual por su carácter de procedimiento.

El arte –de otro lado- dice ser, no es la *idealización* de la naturaleza, es una ilusión, es apariencia, es una fantasía creer que el conocimiento intelectual logra el arte. Para Croce, solo el trabajo espiritual y la intuición puede lograr el arte, no olvidando que la intuición se presenta por la expresión y, esta facultad es *propiedad de todos los hombres*⁹⁰.

El *acto de creación* es la expresión, es expresión del *sentimiento* que radica en la expresión, es su carácter totalizador como momento emotivo *intuitivo-artístico*. La creación artística, en su expresión como forma y contenido no es búsqueda de imágenes, tampoco es búsqueda de alguna idea de orden y de perfección, todos ellos nacen juntas a la vez como un estado de ánimo que produce el sentimiento. De este modo, el carácter teórico de la intuición, distinta del conocimiento cognitivo –afirma- que la “creación del arte” no es un conocimiento racional y que no reproduce ninguna verdad”⁹¹.

Reiteremos -si el arte es por solo una intuición, entonces, es un acto irracional e inconsciente, no es ninguna verdad, es solo una expresión de lo *espiritual fantástico*. Pues, la espiritualidad intuitiva de Croce se contrapone un tanto a la idea del genio en Kant; si la genialidad es una capacidad o facultad creadora, ello puede ser más lógico-racional. Si los dos filósofos son diferentes en sus criterios pero ambos parten de una subjetividad y de una intuitividad Para Kant sea lo racional puro, para Croce es idea pura o espiritual.

El pensar croceano, posicionado en su radical criterio intuitivista –es una clara expresión subjetivista traducida como un *idealismo espiritualizado*. Este pensar intuitivo está constituido de una idea interiorizada y pura; por tal, se aparta radicalmente de toda objetividad. Si se pensaría que la producción de objetos artísticos

⁹⁰ Ibid. -p.101, 102 -La intuición y el arte, la ilusión artística.

⁹¹ Ibid. -p. 102

fuesen producidas desde la pura subjetividad, este pensar sería una sublimidad de la sola espiritualidad (una abstracción mental), jamás una concepción lógica racional, conciente y objetiva.

¿Cómo podría liberarse el conocimiento sobre el origen del arte de esta intuitividad-espiritual?, si la *intuitividad* no hace sino complementar y ratificar aun más la concepción universal de la “creación” (una fantasía), es entonces lo intuitivo espiritual un supuesto infundado.

En estos fundamentos, consideramos finalmente que la “creación del arte” en la intuitividad de Croce se resumen como: una creación de una intuición irreflexiva, no es racional ni lógico ni tampoco histórica porque no es ninguna realidad; tampoco es ciencia ni es abstracción, no es experiencia sensible, menos es educativa ni práctica –en tal sentido- **la creación del arte es una idea espiritual absoluta.**

5° El espíritu filosófico que anima a Schelling y Croce –en sus denotadas espiritualidades reflexivas intuitivas- posiblemente hubieron de recibir una influencia de la doctrina filosófica intuitivista de Henri **Bergson**, puesto que las ideas de este maestro del intuitivismo son las ideas, las concepciones, una razón de propiedad intuitiva en lo que debe ser una filosofía”⁹².

Bergson decía sobre la intuición, –ello se asemeja o se acerca más a la expresión conceptual simbólica; recurrir a la intuición es para abastecerse de argumentos explicativos. La intuición es un comportamiento continuo de especulaciones en la cual afirma su negación, su deducción –es una conducción como una lógica rectalinea⁹³.

La filosofía intuitiva –según este pensador- es una metafísica que va más allá de lo eficaz. Con ello entendemos lo que *Croce intuitivista* y *Schelling espiritualista* no son sino sus pensamientos **una gnoseología de lo intuitivo-espiritual**, de aquí toda la génesis de las ideas y de los cuerpos que se comprenden solo por la intuitividad, estos son conocimientos puros, no influenciados por el mundo material. Es este la razón de la

⁹² Bergson H. « Ouvres » -p. 1345 cf. Conferencia «L’intuition philosophique » (ofrecida en el Congreso de filosofía en Bologna -10 de abril, 1910)

⁹³ Ibid. -p. 1348

filosofía de lo intuitivo, tan espiritual por la puridad de las ideas intuitas, una metafísica pura o intuitiva.

“La génesis de la inteligencia es a la vez la génesis de los cuerpos... aunque es verdad que las grandes líneas de nuestra inteligencia traza la forma general de nuestra acción sobre la materia y que el detalle de la materia se regule de acuerdo con las exigencias de nuestra acción intelectual y material pero se constituyen así en su detalle por recíproca adaptación”⁹⁴.

Con ello entendemos que la inteligencia de donde imparte la idea intuitiva es la que determina la forma de la materia y de su acción; y la génesis del arte –que plantean tanto Schelling y Croce, incluso el mismo Kant no dejan de situarse en la idealidad espiritual y ésta encomendada y revelada por la divinidad como última instancia espiritual, de aquí la determinación que toda creación es lo espiritual. De aquí, la posición de los pensadores señalados que otorgan a la intuición y a la conciencia una experiencia sensible, que no es otro que un idealismo inteligente destacado como intuitividad, como conciencia y como lo espiritual.

Por los enunciados de Bergson, muchos filósofos son guiados por la intuición. Bergson afirmaba: -entre la intelectualidad y la materialidad se halla la idealización; la formación de la materia (realidad) se produce desde la idealidad (espíritu), es esta una conducción intelectual y –ella ya está sugerida (intuita) y está presente en nuestro pensamiento⁹⁵.

Si bien sabemos que el problema tradicional de la filosofía es la observancia de la “materia” y el “espíritu” es de aquí de donde se deducen los entedimientos sobre la realidad o la idealidad por donde marchan las formas de pensamiento. No obstante para Bergson es la intuitividad que se obtiene desde el espíritu y con ello se representa la realidad como acto intelectual-intuitivo:

⁹⁴ Bergson H. « La Evolución Creadora » -p. 170 -Cap, III.

⁹⁵ Ibid. -p. 212

“Esta filosofía nos conduce en la vida espiritual al mismo tiempo nos muestra la relación con el cuerpo”⁹⁶. Señala Bergson.

Así comprendemos –tanto para Bergson como para Schelling y Croce la intuitividad como lo espiritual es el principio de toda representación ideal y de toda concepción. Y el arte, como origen se plantea desde esta intuitividad o espiritualidad (un metafisismo espiritual). Ese es el principio de existencia ideal, de la inteligencia, de los cuerpos –son las interpretaciones afirmadas de Bergson.

Empero, a todo ello, se antepone otras filosofías racionales dialécticas, relativistas o materialistas (no mecanicistas). En estos claustros, la intuitividad, la espiritualidad y todo lo divino-ideal se derrumban por el peso lógico de una filosofía racional-lógico y dialéctico. Lo que ocurre es que, en el arte las ideas intuicionistas y espiritualistas tuvieron gran influencia metafísica como concepciones únicas existidas y el origen del arte, se trabó y se le trató desde estas estructuras mentales tradicionales espiritualistas, es la intensidad del ideal puro universalizado como intuitividades, empirismos puros, o como estetismos metafísicos fantásticos, todos, idealismos absolutos.

La imaginación como “creación” según Collingwood

Entre los conceptos de *hacer* y *crear* **Collingwood** (1889-1943) expone su teoría – no sin antes interrogar- ¿qué es una obra de arte?, ¿cuál es la clase o la forma del *hacer arte*?. En todo caso, ¿cuál es la naturaleza de hacer Arte? que no es un hacer técnico ni una fabricación.

Según este autor: la “creación del arte” no es desde un simple *hacer técnico* ni desde una forma de *fabricación*⁹⁷. Lo que argumenta provoca otras interrogantes:

1º El hacer puede ser y no ser -un hacer técnico, pero tampoco puede ser un hacer accidental -¿cómo entender que las obras de arte no son producidas como accidentes ni tampoco como solo técnicos?; entonces, se pensará que es algo habilitado o controlado

⁹⁶ Ibid. -p. 257 -Cap. IV.

⁹⁷ Collingwood R.G. “Los Principios del Arte” -p. 122 -Cap. VII.

y, de no ser así, se pensará que tampoco es una habilidad del artista, ya que –sin ser habilidad o técnica- no es tampoco una razón participante, es decir, tampoco participa la voluntad ni la conciencia del artista.

Si el hacer una obra de arte- que no siendo una técnica, ni una fabricación es entonces una actividad de la *razón*, si la razón ejecuta la obra aquí participa la voluntad y la conciencia, por tanto, ésta actividad es planificado y controlado.

Collingwood, señala, hay que tomar observación en cuanto **el hacer de una obra que es siempre pensado**, -eso es una primera opción-, es la idea que indica que el arte debe ser “controlado”, y *este hacer no se refiere a un control que deviene de algún ser “divino”* como el que se pensaba en siglos pasados. Hoy en día, las ideas y los pensamientos ya han sobrepasado y esclarecido las ideas oscuras o místicas que emanaban de lo divino, ya no se puede seguir pensando en esas mismas ideas que son del pasado.

En segunda alternativa –es en cuanto que **la obra de arte es una ejecución del propio hombre**, es decir, parte de su mente; lo único que no es posible definir es lo que las ideaciones no son tan voluntarias ni concientes en cuanto no son razones que se conozcan como sabidas. Se sabe del hacer del arte, pero no es posible saberlas cómo o en qué lugar de la mente se halla el mecanismo de su función –según la psicología, el arte aun permanece en un enigma⁹⁸.

Pero las teorías psicologistas –sin poder explicar este asunto- solo ofrecen bases teóricas para su resolución. Se pueden inventar cuantas teorías sean posibles pero solo serán basados en supuestos y no en hechos. El arte como cuestión de hecho y de experiencia es otro su *hacer y crear* y es lo que se conoce comunmente como “creación” –explica este autor.

Sobre **el término de “crear”** es necesario poner el punto clave de su entendimiento, ya que para muchos que siguen sufriendo aun la “teofobia”, esto es, que todo lo relacionante del mundo con sus principios o inicios está referida desde la

⁹⁸ Ibid. –p. 123 cf. “Principles of Literary Criticism” 1934, ps. 29, 30

teología o dado por los **teólogos que usan éste vocablo de “crear” para describir la relación de un dios con el mundo.**

Quienes sienten, escuchan y acogen esta palabra sienten como que el incienso (de las iglesias) les invade el alma y la mente; es el caso que *-el arte es* (para algunos) *aun una idea desde la creación divina-* es así como se le identifica. Este término usado diariamente está presente por doquier –pero debe saberse de esta idea es de solo de apariencia (ficticio) que no tiene ninguna valía, ningún crédito⁹⁹.

“**Crear**” –en la concepción de Collingwood- es algo que no tiene significación si no se le toma como una elaboración técnicamente, no obstante –dice- es un acto voluntario y conciente. Originalmente *creare* significaba generar o propagar la propia “especie” humana y ello es el “procrear”, así vino en denominarse, luego (en España) donde se habla de *criatura* es en lo referente a los niños nacidos o *procreados*.

Este acto de *procrear* es un acto voluntario, quienes lo hacen son responsables de lo que ejecutan, pero ello aun no responde a una forma especial de habilidad, como así indica tenerlo antes, pues –para procrear- se requiere de un plan preconcebido, puesto que no podría imponerse una nueva forma sobre una materia preexistente sin antes planificarlo.

Es muy distinto en “crear” un problema de disturbio a un accidente automovilístico no previsto, o de una caída de un avión (ello es circunstancial o espontáneo) a éstos casos no podría llamársele “creaciones” porque en estas circunstancias no existe un fin preestablecido (son accidentales) –por ello los neoplatónicos también negaron la creación del mundo por un dios.

Lo que llamamos “crear” en el arte, en tanto sean obras tiene otra connotación muy diferenciada de los religiosos y de todo creyente quienes atribuyen que **la “creación del mundo” es lo que dios creó de la nada**, es decir, de lo que antes no existió ninguna materia, ninguna realidad a la cual dios pudiera imponerle alguna forma.

⁹⁹ Ibid. –p. 125

El sentido de que *la creación es de la nada* es la peculiaridad del pensamiento teologista (teoísta) en su falta de sentido común ya que para el inicio o la acción de dar alguna forma se requiere inevitablemente alguna materia e incluso otros tantos requicitos para su efectucción, *tal como se produce en la procreación de un niño que se requiere la materia prima inobjetable -la unión del padre y la madre.*

Para que una “obra de arte” sea *creada* el artista debe antes saber con qué instrumentos va a expresarla; debe saber que se crea desde un concepto y un pensamiento definido, ello indica, que este “saber” debe serlo desde algo definido. El caso problemático se halla en que –si *dios es un “ser infinito” ello es una condición no definida, ésta condición indefinida no puede lograr “ninguna creación definida”, ni con finitud o finalidad*¹⁰⁰.

En esta situación -el hombre se constituye en una condición definida y su creación es también una cuestión definida, es decir, su “**crear**” o “**creación**” **no se refiere expresamente a lo que se extrae de la religiosidad divina, sino a lo del propio artista.**

2º Collingwood, en el “acto de mentalización” aplica este concepto al sentido de la **creación como imaginación**, advirtiendo que: requiere ante todo hacer una *distinción* entre los actos o cosas tomadas como reales y los que no son reales.

*“Una obra de arte no necesita ser lo que llamaríamos una cosa real, sino imaginaria... una obra de arte puede ser completamente creada cuando ha sido creada como una cosa cuyo único sitio está en la mente del artista*¹⁰¹.

La distinción está en lo que viene a ser una *fabricación* y una *creación (imaginada)*. El hombre puede hacer esbosos, hacer planes para ilustrar bocetos o el de planificar la forma de un libro, incluso tener en manos algún otro libro fabricado o editado antes como modelo y ellos sirven como nuevas ideas. Pero estas situaciones no pueden ser condiciones expresas para lograr un otro libro, solo son ideas. Y es distinto también con los trabajos de artesanía, éstas no tratan de una obra de arte, por tal, no se

¹⁰⁰ Ibid. -p. 126

¹⁰¹ Ibid. -p. 127

consideran como “creaciones”. En todo caso, son actos previstos, sean espontáneos pero se producen con la mente.

El verdadero acontecer de una idea para formalizar o lograr una composición musical solo se prevee en la “mente”, entonces **la mentalización es el primer acto de creación**, la mente es el lugar donde se establecen las ideas, las intenciones, así como los fines.

La imaginación –un acto mental- es la que produce la creación- ello indica que lo *imaginario*, es el orden que induce a la creación, es lo previo existente como acto mental.

No obstante, Collingwood decía un poco antes que *-la fabricación y la habilidad no es ninguna creación; el fabricar no es una creación imaginaria*, solo es una forma especializada de habilidad en cuanto ejecución. El arquitecto –por ejemplo- realizan sus producciones como habilidades técnicas, estos son actos de fabricación; ello es distinto a lograr una melodía artística o una pintura que alcanzan un otro aspecto conceptual de habilidad imaginativa. Pero, -a nuestro juicio- no es posible que una actividad, cualquiera que se no se prevea de una idea, de una imaginación ideal.

Collingwood –ampliando la idea de imaginación, dice *-la imaginación se patenta con la ficción*. La “imaginación” (en el arte) es una palabra con significado propio e impropio a la vez. **La imaginación es propia en cuanto es para la creación del arte** y es impropia cuando se le atribuye como lo ficticio. Lo **ficticio** o la ficción implican otra distinción, es lo que se piensa en lo que es real y en lo que es no-real; lo real se le abstrae en su irrealidad. Pero una situación ficticia no puede ser nunca una situación real y viceversa –será siempre ficticia. En cambio, la “imaginación” es indiferente a la distinción entre lo real y lo irreal.

Nosotros damos otro comprendido sobre este punto: -cuando veo un color rojo como una mancha sobre una tela me doy cuenta y sé de una materia-telar manchada por el pigmento rojo, es ésta una cuestión tan real porque así lo veo con mis ojos, puedo tocarlo y sentirlo con mi tacto o con todos mis sentidos, luego el entendimiento y el

sentimiento me dan la razón, es una razón probada y confirmada por el hecho de existencia del telar y del pigmento rojo.

Pero, estando en otro momento y que puedo tener los ojos incluso cerrados pero pienso que estoy viendo otra tela manchada con el mismo color rojo –este acto que se presenta solo en mi mente, no es lo que veo ni así tenga los ojos abiertos- ello es solo un acto imaginario. Pues, siendo *un acto imaginado* no requiere que sea real. Una persona que acomete un acto de reflexión sobre lo que imagina (de lo real como irreal) es un acto de *ficción*, porque es algo no real, es solo imaginario y, si aun así se quiere comprender como reflexión cae en un error porque son actos solo mentales sin haber tomado imágenes de la realidad.

Pues, la Imaginación como acto imaginario sea así conciente o inconciente el resultado será siempre una ficción.

No obstante recordaba Collingwood, que los artistas –según los estetas psicólogos del s. XIX eran tildados como “soñadores”, que urdían en los placeres de la imaginación; porque, se pensaba que del *ensueño de la imaginación* era de donde se obtenía toda “*fantasía para la creación artística*”. El artista siendo solo un soñador o ensoñador podía crear o construir su fantasía, o un mundo de ficciones¹⁰², es decir, Arte.

Según este autor, la creación del arte -primeramente se constituye en la mente como lo **imaginado** y luego, en cuanto lo **realizado** (acción real-físico). Dos aspectos, dos momentos relacionados o no pero es la imaginación la que realiza el acto o el objeto arte. Son dos instancias del acto de crear arte, por la imaginación y la realización¹⁰³.

La experiencia es también una “imaginación total” –señala- la imaginación no solo radica en el objeto imaginado sino en la imaginación del contemplante; toda experiencia es una experiencia de imaginación total: *al crear una experiencia o una actividad imaginaria expresamos nuestras emociones, es ello lo que llamamos arte*¹⁰⁴.

¹⁰² Ibid. –p. 133 –cf. Addison: del hábito de llamar a la experiencia artística: “los placeres de la imaginación”.

¹⁰³ Ibid. –p. 134

¹⁰⁴ Ibid. –p. 145

El “Crear” –se refiere a una actividad productiva que no es de carácter técnico (no excluyéndolo) y lo “imaginario” no significa en todo caso lo “ficticio”, porque eso es lo que el hombre se imagina, aunque no se sepa como ocurre este fenómeno. Expresar emociones no es lo mismo como los que se suscitan espontáneamente, es lo que se crea con expresión, lo que se hace es darle emocionalidad, un carácter de sentido¹⁰⁵.

Objetamos, si para obtener un objeto de arte solamente es necesario la imaginación, entonces -no es tan difícil producir una obra de arte que ¡solo imaginándolo o fantaseando la mente tan pronto aparece la obra como realidad! (un absurdo).

Los argumentos de Collingwood, de las puras imaginaciones y que no son conocimientos ni experiencias obtenidas de una realidad experimentada y conocida son solo dichos y escritos imaginativamente. En tal situación, la teoría de Collingwood podría ser tomada solo como una proposición imaginaria y nada de lo real de donde es la producción del arte.

3º En otro giro nocional, -el arte como lenguaje- Collingwood expresa: “*es la actividad que genera una experiencia artística (creación) es la actividad de la conciencia, es decir, desde la naturaleza psíquica del hombre, como ser pensante*”¹⁰⁶.

Este giro supone la atención a la “conciencia” que lo ubica entre el intelecto-conceptual y lo psíquico. Con la *conciencia* –el ser pensante alcanza su nivel intelectual en la actividad de la producción.

Collingwood señala: “*la experiencia artística no se genera de la nada, presupone una actividad o una experiencia psíquica, sensual-emocional*”¹⁰⁷. Esta rectificación del autor, es dable, puesto que introduce el valor de la experiencia como actividad y ella no es la Nada, es además partícipe de lo sensual-emocional.

Empero, la *experiencia es solo imaginada*, -señala él- es como emoción, es el sustento psíquico traducido como una emoción idealizada. Es otro la experiencia

¹⁰⁵ Ibid. –p. 146

¹⁰⁶ Ibid. –p. 255

¹⁰⁷ Ibid. –p. 255

optenida de una experiencia psico-físico. Todos al final se pueden convertir en ideas o en imaginaciones y ellos se pueden incorporar en la experiencia de la “conciencia”, ello sería una experiencia imaginativa.

Collingwood ratifica: **la emoción, es una emoción de la conciencia cuando expresa una emoción estética imaginativa**, es éste el arte propiamente dicho; ello es un arte genuino porque su expresión es original¹⁰⁸.

Este autor vuelve a la imaginación –esta vez- como “emoción estética”, de ella es el arte. Si tomamos el arte como “imaginación” –y nos preguntamos ¿“verdad” o falsedad?, ¿es lo imaginario o la ficción que construye la obra de arte?, ¿es que, el artista tiene la imaginación como única facultad creativa?, ¿es que no se sabe que la imaginación es solo una amalgama de confusiones mentales?

Prosigue Collingwood, *-la obra es una creación en el momento en que al artista se le presenta una emoción*; esa emoción es un acto de la conciencia, por lo tanto es un acto del pensamiento. Por ello la necesidad de enunciar una “verdad” en una obra –eso es cuestión de saber su *verdad expresada*, en todas sus condiciones de imaginación, de conciencia, de pensamiento.

Este autor –da otro giro- y propone ahora tres conceptos: **conciencia, emoción y pensamiento**, cada quien pertenece a uno de ellos iniciando por la emoción que suscita la conciencia y éste se transforma en pensamiento y esa es la *imaginación*.

Reiteramos nosotros- la idea de Collingwood se pone confusa y oscura pese a ser su explicación racional. En todo caso, deliberando y aclarando el acto de “crear” ello es admitido como “imaginación” (lo ficticio), es ello la creación del arte.

Para Collingwood- el acto de mentalización (en la creación del arte) es una verdad en el sujeto-artista. Para nuestro comprendido, no es una verdad de relación sino, una verdad de lo individual, una verdad del trabajo intelectual imaginario de un sujeto subjetivo que no requiere ninguna relación con la verdad-real. Seguramente, para los

¹⁰⁸ Ibid. –p. 256

artistas que no piensan o no admiten estas imaginaciones o mentalizaciones puras no será jamás un acuerdo con lo que expresa Collingwood.

Contrariando a éste autor, -el intelecto, inteligible y sensible, racional, conciente y moral que hacen posible la actividad de producir arte están formados en conjunto una realidad y una verdad del quehacer la obra; realidades exteriores e interiores formalizan toda la construcción de la obra.

En este sentido, la creación del arte para la concepción de Collingwood, primeramente es una rotunda contradicción con las ideas de Schelling y Croce. En segunda instancia, -para este filósofo analítico: *la creación del arte es un acto de lo intelectual-imaginario*. Tal es la conclusión, y ello, por cierto no es de nuestro acuerdo sobre el asunto del origen del arte.

Heidegger: la “creación” como verdad puesta en obra

Martin **Heidegger** (1889-1976), en sus análisis sobre el arte como origen, es su planteo desde la misma obra denominándola como “cosa”; esta cosa en diferencia de las demás cosas. Según sus tesis (expuesta en conferencias, 1935 y 1936) sobre la naturaleza del arte, que intereza saberlo desde la esencia de la obra; conocerlo como *objeto o cosa*, de un tipo de experiencia, ya que el arte está esencialmente aunada con la *verdad experimentada*.

Son tres aspectos de donde parte su examinación, Una primera, es “la obra como objeto o *cosa*” y de aquí la portadora de sus *propiedades*. Segundo, es conocerlo como una unidad de múltiples *sensaciones*. Tercero, como una sustancia o *materia de la forma*; ésta última sería la más adecuada de donde se puede extraer la clave para saber lo que es una obra.

El hecho de ser un *objeto* o cosas es la materia con forma que identifica una producción artefactual y ese es el principio de “ser-obra” (*werk-sein*), la obra expresada o lo que “es”, esa es la verdad esperimentada.

1° **La obra de arte es verdadera en el sentido de que revela entidades en su propio ser** –es una primera revelación que hace como enunciado inicial- de ello se cuestiona: ¿qué es y cómo es que la obra de arte se relaciona con la verdad?

Para Heidegger la *verdad* no equivale a correspondencias, sino a “desocultamientos”. Inciste: ¿qué es la obra de arte? –es una cuestión de saber del “origen de la obra”, de saber sobre la fuente de su esencia. La obra surge según la representación habitual de la actividad del artista –pero, ¿cómo y de dónde el artista es lo que es? –¡por medio de la obra!- sería la primera respuesta. **El artista es origen de la obra y la obra es el origen del artista**¹⁰⁹. Ambos son el sostén de cada uno, una reciprocidad relacional.

Según Heidegger: ¿el arte es un origen?, ¿de cómo o de dónde hay arte? –pues, ello indica que hay obra y hay artista en cuanto hay arte como origen. De aquí que la pregunta sobre **el origen del arte que se convierte en otra pregunta sobre la esencia del arte.**

Para saber sobre ello –refiere este autor- habría que interrogarse ¿qué es y cómo es una obra de arte?, y solo es posible inferir ésta situación desde la *obra* y, desde la obra conocer la *esencia* del arte. Heidegger da cuenta que tal cuestión, está planteando como dado en un círculo y, para evitarlo que sea una ofensa a la lógica debe remitirse a una explicación comparativa desde un conjunto de características de obras dadas. Para todo ello –es necesario saber, en realidad que es Arte? -ya que no solo de conceptos se puede deducir lo que es arte como obra.

*”Para encontrar la esencia del arte que realmente está en la obra de arte, busquemos la obra real y preguntémosle qué es y cómo es?. Las obras están por todas partes y si lo miramos en su intacta realidad –sin prejuizarlas- sabremos que son tan naturalmente existentes como las cosas, todos tienen carácter de cosa y asimismo todos experimentan y la gozan”*¹¹⁰.

¹⁰⁹ Heidegger M. “Arte y Poesía” –p. 37

¹¹⁰ Ibid. –p. 39

No obstante, -señala Heidegger- la invocada experiencia estética de los pensamientos, en el tiempo y espacio, pasaron por alto lo “**cósico**”¹¹¹, que es lo que tiene la obra de arte como *esencia* y asimismo de *alegoría*, ambas juntas forman ese distinto de la obra.

Lo **cósico y la obra** (con su alegoría y esencia) hacen realidad el arte. En principio, la obra de arte, hay que conocerlo como *cosa*, -es la advertencia de Heidegger- eso es conocer al “ser-cosa” (cosidad) de la cosa. Bien se sabe que todo es cosa o cosas, tal como “la cosa en sí”, todos son entes, en toda la existencia de cosas y hechos, -es este concepto que ayuda a deslindar al ente del modo de ser de las cosas y de la obra, aunque el hombre no es una cosa ciertamente.

En qué consiste lo *cósico* de una cosa? -es aquella realidad palpable de la obra, y aun más, es el sujeto, convertido en substancia y después en accidente; el sujeto es la proposición y, la proposición consiste en el sujeto, es éste que anuncia el predicado de las notas de la cosa -ello es relación fundamental entre la **cosa** y la **proposición**, entre la estructura de la proposición y la estructura de la cosa, ello explica a la vez la unión de la sustancia con los accidentes -es esto una manera de cómo el hombre transporta su manera de concebir la cosa.

El caso sería preguntarse: cuál es primero -saber ¿la estructura de la proposición? o ¿la cosa en sí? -si ambos parecen originarse desde sus respectivas índoles de reciprocidad de relaciones -cuál sería la fuente de la originalidad?

Heidegger aduce- la *cosidad* de la cosa no es tan natural, lo natural es presuntamente, porque está aparentemente fundada, el concepto de la *cosa* como portadora de sus notas no es solo para la mera cosa propiamente sino para todos los entes -es eso que la *cosidad* es cuestión de interpretación del pensamiento ya que ésta tiene la palabra. Es el hecho de que la *cosa* es perceptible a los sentidos por medio de las *sensaciones*, entonces el concepto de “cosa” es una unidad de multiplicidad- es la que se da en los sentidos como *cósico* (*esencia*).

¹¹¹ Ibid. -p. 40 -S. Ramos refiere sobre éste término “cósico” es un neologismo que introdujo desde la palabra alemán *Dinghaft*: la cosa como de la cosa misma.

La interpretación de la *cosidad* de la cosa es en todo momento correcta y comprobable; no obstante –dice- se debe anteponer duda de su *verdad* porque siendo solo sensaciones éstas se dan indistintamente en toda forma de peculiaridad o generalidad. Es el caso de traer o atraer la cosa hácia nuestra inmediatez para saber de sus datos de permanencia y sustantividad ya que esa es la causa y estructura de su forma.

La forma no es sino la permanencia de su consistencia como materia y ésta va unida con la forma, entonces, **la cosa es una materia formada**. De aquí la visión inmediata de la cosa que nos afecta con su aspecto (eldoç)¹¹².

Lo *cósico* de la obra, siendo notoriamente la materia (del cual esta hecho) es la base y es el campo donde se conforma la actividad artística, de aquí se comprende la **materia y forma de la obra**, su forma lógica racional. Pero todo ello hay que comprenderlo como determinaciones nacidas de la esencia de la obra de arte y de aquí – se trasladan progresivamente a la cosa.

No obstante el mismo Heidegger vuelve a preguntarse: -¿en dónde tiene su origen la estructura materia-forma?, ¿acaso es en lo *cósico* de la cosa, **tal como lo que tiene de obra la obra de arte?** –y se responde: -la *forma* determina el ordenamiento de la materia, incluso predetermina la elección y la clase de materia, la textura que impera entre forma y materia está además regulada de antemano por aquello que sirve de obra; son esos rasgos que nos dan lo fundamental, el que nos mira, el que nos da cara, es todo ello lo presente, el ente que es tal.

*“En tal utilidad se funda la forma dada como también la previa elección de la materia –de aquí el dominio de la estructura de la materia-forma”*¹¹³.

La materia y forma –a nuestro criterio- no es todo lo que conforma la obra de arte; y no son determinaciones definitivas de la *cosidad* de la obra (esencia). Heidegger, dice – la obra de arte, se parece más por su presencia auto-suficiente que a la mera cosa espontánea que no tiende a nada, por ello la obra no puede situarse entre las meras

¹¹² Ibid. –p. 50

¹¹³ Ibid. –p. 53

cosas. Es el hombre como productor que participa en el hecho de la obra como algo útil y es ello que lo conduce al “ser” de la obra, asimismo como verdad.

La idea de una *utilidad* que –propone Heidegger- ello ocupa un puesto intermedio entre la mera cosa y la obra. Es el “ser-útil”, tanto de la estructura materia-forma de la cosa como lo que determina como ente útil. La composición y totalidad de los “entes” pueden ser comprendidos por los pensamientos como *creaciones* (según la creencia bíblica), pero una filosofía no tomista, no teologista puede corregir y desocultar esas creencias:

“El pensamiento de la creación fundado en la creencia puede perder su fuerza dirigente en el saber del ente en totalidad... por ser una interpretación teológica del ente... la metafísica de ésta descansa en la estructura materia-forma acuñada en la Edad Media, pero ya son solo palabras lo que quedan de ello”¹¹⁴.

Es el curso de definir sobre la obra como **cosa** y su esencia (su cosidad), primero es una materia conformada, -segundo, es portadora de sus datos o notas, luego es una unidad de multiplicidad de sensaciones. Es éste el ente histórico que se predispone a una utilidad.

Y de aquí la razón de conocer sobre el arte y su origen como obra; Heidegger dice es necesario alejarse de los prejuicios y abusos de la manera de pensar: debemos volver al pensar del *ente* mismo para saber de lo que “es” el arte en su esencia y lo que hay de extraño en la esencia, desde su conformación de materia y forma, eso es cuestión de interpretación del ser útil de lo útil; y el ente (obra) de lo útil está más próxima a la representación humana -porque todo su conocimiento llega por *nuestra propia creación*. Así sabremos lo que tiene de obra la obra, en el sentido de obra de arte.

2º La cuestión de la **verdad** es otro de los aspectos principales de examinarlo puesto que la obra no solo es una cosa sino en ella aporta y comporta una realidad fundada.

¹¹⁴ Ibid. –ps 54, 55

Según Heidegger –observar, sentir y asimilar lo que una alegoría o un contenido de imagen muestra la obra puede darnos la idea y la sensación -no de la verdad, sino, de *una verdad* (lo singular), y ello se experimenta (se palpa) – de aquí una cuestión de saber: ¿qué opera en la obra para ser obra?, es el estado de no-ocultamiento que muestra la obra, es ello un aspecto principal –ese no-ocultamiento es la *verdad* (es no creencia), es el patente de los “entes”, lo que son y cómo son, entonces es un acontecer de la verdad.

*“En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente, Poner, quiere decir aquí: asentar establemente un ente a la luz del ser. El ser del ente se asienta en su apariencia estable... y la esencia del arte sería, pues, ésta: el ponerse en operación la verdad del ente”*¹¹⁵.

Si la belleza pertenece a la estética -la verdad pertenece a la lógica, a lo racional; la verdad es la que fue puesta en la obra y asimismo ésta es lo que la verdad hubo de operarla como tal; sus imágenes expuestas en su contenido son imágenes de lo real; luego la obra no es reproducción, no puede ser reproducción de las esencias de las cosas, sino son las esencias como una verdad y es lo que conforma lo esencial de la obra y de su verdad, además, ello es reducido de lo útil de los entes verdaderos de la realidad.

A nuestra opinión- la verdad de la obra de arte lo establecemos -en cuanto lo experimentamos en la verdad de sus esencias, esencias como materia y forma (cosa u objeto formado o concebido), así como de sus entes o contenidos (imágenes) que lo conforman, todo ello, puesta en obra –es éste el cimiento de la realidad como resultado.

En **la Obra y la verdad** -Heidegger- expone: -el origen de la obra de arte es el arte, pero, ¿qué es el arte? –el arte se realiza en la obra de arte. Y se vuelve a la obra: -que es la obra como realidad?. Retomar lo *cósico* (esencia) para su explicación no es ya lo propio –ello ha sido un preconcepto forzado- como la primera idea de materia.

La obra como “ser-obra” no solo es una verdad ni solo es el objeto estético del gozo individual o público. La **obra** (werkhaft) que se establece, además como dignidad es lo

¹¹⁵ Ibid. -p. 63

que designa el *mundo real*; Heidegger dice: la obra es “ser-obra” por lo establecido y por lo que establece y significa el mundo; el mundo se mundaniza en la obra y se hace aprehensible y perceptible.

En la mundanización es donde las existencias se exponen, optan un sitio, esa es la historia de los entes planteados, -las plantas, las piedras y los ríos, los animales y los hombres se dan cita o son representados, la lejanía y la cercanía, la amplitud y la estrechez –en la obra todo toma o se pone en forma y significación. La obra como obra establece ese mundo abierto y aprehensible.

“Cuando una obra de arte es creada con esta o aquella materia prima, piedra, madera o bronce, color, palabra o sonido, se dice que está hecho de ella. Pero la obra exige un establecimiento en el sentido de una erección que consagra y glorifica y porque el ser-obra de la obra consiste en un establecer el mundo –el ser-obra de la obra tiene el carácter de hechura”¹¹⁶.

En tal sentido, la obra, siendo establecida como la visión del mundo (verdad y realidad) –según- es lo que se da como carácter de una “hechura”, esa es la esencia del *hacer*.

A nuestro entendimiento sobre este punto: ¿acaso esa materia prima del que habla Heidegger, es la esencia del hacer o establecer? o es la esencia como materia prima que ingresa como verdad y realidad en la obra?. Aclarar este aspecto de doble sentido es importante –diríamos que en ambas situaciones se dan las esencias, tanto en el *hacer* o establecer como así se puede saber de las esencias de la materia prima como *patencias del mundo* que conforman la obra.

De este modo **la obra hace el mundo una patencia y esta patencia hace la obra, ese es una “des-ocultación”**. En la obra la materia prima no se gasta, sino se transforma y se queda como obra. En este sentido –el *establecimiento* de un mundo y la *hechura* son dos rasgos esenciales en el “ser-obra”, ese es un acontecer y este acontecer es una **verdad**.

¹¹⁶ Ibid. –p. 76 –Es el análisis de la materia prima como esencia que se establece en la obra.

A propósito de la **verdad**, -Heidegger se pregunta ¿qué es la verdad?: puede ser una proposición o puede ser una cosa, como puede ser un conocimiento que se enuncia como proposición. La verdad como lo verdadero se opone a lo falso, entonces la verdad es algo real –pero, ¿qué es lo real?, lo real es lo que atribuye una verdad como ser-verdad –se vuelve al círculo cerrado. Se podría decir que la verdad es la esencia de lo verdadero; y nuevamente tendríamos que preguntar ¿que es lo esencial de lo verdadero?

En este caso Heidegger manifiesta: *“la esencia indiferente es sólo la esencia in-esencial... la verdadera esencia de una cosa se determina por su verdadero ser, por la verdad del ente respectivo, solo que ahora no buscamos la verdad de la esencia, sino la esencia de la verdad. La verdad hay que pensarlo en el sentido de la esencia de lo verdadero”*¹¹⁷.

La proposición es verdadera cuando se ajusta correctamente a lo des-ocultado, es decir a lo *verdadero*, esa es la esencia de la verdad, lo correcto de las representaciones. Lo descubierto no solo debe ser por lo que rige un conocimiento sino debe presentarse ya como totalidad en lo descubierto, en el ajuste de la proposición a la cosa. No obstante Heidegger sigue preguntando. -¿cómo acontece la verdad como des-ocultación?

La proposición: *“la esencia de la verdad es la no-verdad no quiere decir que la verdad sea en el fondo falsedad: Mucho menos significa esta proposición que la verdad nunca sea ella misma, sino que es siempre su contrario, para representarlo dialécticamente”*¹¹⁸.

-Es la proposición de la verdad desde su contrario dialéctico como el saber, saber sobre la verdad de la obra como verdad-realidad del arte en miras de su consolidación como veracidad. Heidegger, lo manifiesta tácitamente: -la verdad como acontecer en la obra es el “ser-obra” de la obra; la obra es el sostén de la des-ocultación y en el “estar ahí” acontece la verdad, en la obra, se opera la verdad y **una obra es siempre algo elaborado. Y si algo caracteriza la obra como obra, es el hecho de ser creada. En**

¹¹⁷ Ibid. –p. 83 -la esencialidad en el sentido de *essentia*.

¹¹⁸ Ibid. –p. 88

tanto que la obra es creada -la creación necesita un medio de crear y en qué crear, aquí sobreviene lo cósmico, eso es indiscutible”¹¹⁹.

Como previa contradicción a esta concepción, encontramos que Heidegger tiene **un pensar denotado en la idea creencial de que el arte es una creación**. Pues, éste pensador no oculta ni escapa en ningún momento de la idea de la *creación*, es lo que concibe como origen de la obra de arte.

Un poco antes –aducía él- hay que alejarse de los supuestos o prejuicios de la creencias bíblicas (cosas del pensar teológico- mediaval), y no obstante ha decir que el arte **es un hecho de ser creado, cae en la creencia que el arte es una creación** y, lo ratifica indicando que **-la creación necesita un medio de crear**. En estos considerandos –es nuestra contradicción a la tesis de “creación” de Heidegger.

Centralizando la explicación heideggeriana **sobre la verdad de la creación** del arte como obra –remarcamos la distinción que hace entre *crear* y *fabricar* o confeccionar, es la cuestión:

-¿A qué se llama aquí ser-creado y crear?

-¿En qué medida el ser-creado le pertenece y determina el ser-obra de la obra?

Según él- si la creación está pensada aquí en relación a la obra; es entonces que a la esencia de la obra pertenece el acontecer de la verdad, es eso que determina **la esencia de la creación** por su relación con la esencia de la verdad como des-ocultación del arte: *“la pertenencia del ser-creado de la obra solo puede ser puesta a la luz mediante una aclaración más original aún de la esencia de la verdad”¹²⁰.*

Siendo el asunto de saber la **verdad o no verdad de la creación** es lo que auscultamos sobre la “verdad del arte”; pero Heidegger presenta su concepto de otro modo: **el origen de la obra y del artista es el arte**. Acaso éste sería la fuente del origen del arte?. No obstante según Heidegger, **el ser-creado o la obra creada és solo**

¹¹⁹ Ibid. -p. 91

¹²⁰ Ibid. -p. 91

partiendo desde el proceso de la creación. Es la única salidad que ofrece éste pensador, la *creación* es la determinante de la existencia del arte.

“La creación la pensamos como una producción. Pero también la confección de lo útil es una producción... ¿en qué se distingue la producción como creación de la producción como confección?. Así como es fácil distinguir la creación de la obra y la confección de lo útil, así es difícil perseguir ambas clases de producción, cada una en sus rasgos esenciales”¹²¹.

3º Para deslindar tales distinciones –entre la artesanía y el arte (artesano y artista) Heidegger –recurre al *τεχxvn* y desde allí denotar una explicación más propicia a lo que sería la esencia de la creación. Según su entendimiento el *τεχxvn* no significa ni arte ni artesanía, ni técnica ni práctica, sino una especie de **saber** y el saber significaba en amplio sentido ver, decir, percibir, lo presente en cuanto tal –entonces la esencia del *saber* es el “des-ocultamiento” del ente¹²².

El *τεχxvn*, como el saber experimentado –dice él- consiste en la producción de un ente y ello puesto en delante, es lo que se presenta como verdad. De aquí depende *la esencia de la creación, es el ser-creado o la obra que hace referencia a la creación, empero, éste ser-creado de la obra así como de su creación es determinada por el ser-obra de la obra.* El venir obra es un modo de devenir o acontecer de la verdad y su esencia lo conforma el todo.

Si el asunto de la *verdad* como concepto es donde radica todo el entendimiento específico de la *creación* del arte; lo que para nuestro criterio- la verdad o no-verdad de la obra no es lo importante, sino, la verdad o no-verdad de la “creación” como concepto y como concepción y el saber de ello es como el conocer el *τεχxvn* como saber.

Heidegger prosigue en sus alegatos, la verdad del ser-obra como obra es *la instalación de la verdad en la obra; es la **verdad de la creación.** El ser-creado de la obra, quiere decir lo fijado la verdad en la forma y, la obra se propone y se expone -es el **acontecimiento de la verdad,** pero el acontecimiento de ser-creación no es*

¹²¹ Ibid. –p. 93

¹²² Ibid. –p. 93, -La importancia del *τεχxvn* (antiguo concepto griego : saber-hacer)

simplemente lo que vibra en la obra sino, lo que tiene de acontecimiento proyectada como producción –aquí radica lo que “es” la obra y con ello su realidad: el ser-creatura que es inmanente en la obra y está manifiesta; así se resuelve lo “qué es” como obra (saber) y lo que es como verdad (esencia).

Resumiendo, el concepto y la concepción heideggeriana con referencia al arte como obra y la obra puesta en su verdad o la verdad puesta en obra, todo ello no es sino, una predisposición desde un **saber** total de la producción del arte. La existencia de la obra como producción no es posible saberlo ni *hacerlo* si no se tiene un *saber* de la patencia de la *verdad* en tanto es una realidad de elaboración. El saber se adquiere y es también para el saber entender, para apreciar o desentrañar la puesta en obra de la verdad, –todo es un saber o un conocimiento.

Cuando Heidegger dice- una obra no puede ser sin haber sido creada, ello se entiende como: si no existen creadores la obra no podría existir. En tal caso, lo más esencial y necesario radica en el Ser como ente-creador y no así la obra creada; solo así, *el crear se entiende como un saber*, como una experiencia práctica de la verdad y la verdad no es sino la obra evidenciada.

4° En, **El Ser y el Tiempo** el saber lo presenta como un querer y este querer como un saber, es la existencia del hombre en la des-ocultación del ser como un estado de resolución en la apertura del existente (Dasein), es pasar de lo oculto a lo claro, es el saber de lo existente y es también el saber que se naturaliza como *querer* en la verdad de la obra –solo así sigue siendo una verdad que no sale de su “estar en sí”¹²³.

“el origen de la obra de arte brota desde los creadores y de los contemplantes, es decir, de la existencia histórica de un pueblo... por que el arte en su esencia es un origen y no otra cosa: una manera extraordinaria de llegar a ser la verdad y hacerse historia”¹²⁴.

¹²³ Ibid. –ps. 104, 105 -La obra vista desde el Ser y el tiempo.

¹²⁴ Ibid. –p. 118 –Contextos existenciales.

-Concluimos –este estudio- retrotraendo los conceptos más importantes que Heidegger hubo de plantear a lo largo de su exposición –no solo como para comprender y saber la forma sistemática muy importante con lo que propone o señala el origen del arte como obra, sino por saber de cómo el arte es obra en cuando la verdad puesta en obra, o la obra es un producto de la verdad, no obstante, todo ello, no es posible de no existir el ente-creador, según Heidegger, veamos:

- “El arte es poner en la obra la verdad”
- “El arte permite brotar la verdad”
- “El artista es el origen de la obra”
- “La obra es el origen del artista”
- “La materia es la base y el campo para la conformación artística”
- “Materia y forma son determinaciones de la esencia obra de arte”
- “En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente”
- “La verdad de la obra es el ser-obra de la obra”
- “En la obra está operada la verdad”.

Siendo estos conceptos o enunciados básicos ubicados dentro lo racional es entonces nuestro acuerdo con lo que se explica. Sin embargo, denotamos –de otro lado- que Heidegger manifiesta reiteradamente los conceptos de “crear”, “creación”, lo que es realmente la concreción de este criterio del que no escapa o no puede liberarse el mismo Heidegger. No existe –para este pensador- otra escapatoria por suplantar el concepto absoluto de “crear” o “creación” –con ello no estamos de acuerdo; y sino, veamos y asimilemos su reiteración del arte por “creación:

- “lo que caracteriza la obra es el hecho de ser creada”.***
- “la creación necesita de un medio para crear y en qué crear”.***
- “la obra como ser-creado solo es partiendo desde el proceso de la creación”.***

Como es de observarse, y seguramente de asimiñarse para otros análisis más, Heidegger, no niega ni oculta la idea de la “creación”. Son sus enunciados –desde su

concepción- una clara demostración de la creencia en la **“creación” como verdad del origen de la obra de arte.**

Sartre: la conciencia y la nada en el origen del arte

-Nota previa- la concepción de Sartre es imperioso –para nuestro objetivo- de sus análisis nada ordinarios en cuanto son sus conceptos relacionantes entre el “Ser”, la “Nada” y la “Conciencia”. Son fundamentos de lo que es la *nada* en sí, asimismo, en su relación con la producción y existencia del arte. El asunto del Ser y la Nada, algunos pensadores lo denotan desde algo que no hubo de existir antes. La Nada sería el vacío eterno; pero es Sartre quién expone la Nada en nueva reflexión racional.

Pero antes, de las ideas primeras de Sartre, podríamos interrogar: -es que ¿la Nada es una negación?, o ¿es la Nada de la nada?, ¿sirve acaso afirmar que la Nada funda la negación?; o tal vez ¿la Nada funda la teoría del no-ser (negación)?. De este último concepto –es la respuesta preventiva que hace Sartre –preveniéndolo que el “no-ser” puede escindir la Nada¹²⁵.

Este pensador afirma, **-si la negación no existiera, no podría formularse pregunta alguna, en particular sobre el Ser;** pero es la misma negación que nos remite a la Nada, como a su origen y a su fundamento, y ello, para que se piense que hay negación en el mundo y, por consiguiente poder interrogar sobre el propio Ser.

1º Jean Paul **Sartre** (1905-1980), señala, la Nada se da de alguna manera; porque este concepto no se puede concebir fuera del Ser, –se debe tener presente que la Nada no es producida por el Ser -en-sí, la noción del Ser como plena positividad no contiene la Nada ni como estructura, ni como lo excluyente del mismo Ser, entonces carece de toda relación con él. De aquí el problema de saber **-si la Nada se constituye fuera del Ser o es a partir del Ser,** y si fuera el Ser un No-ser, no podría entonces “nihilizarse” la Nada, ¿de dónde viene la Nada?¹²⁶.

¹²⁵ Sartre J.P. “El Ser y la Nada” -p. 65 -Concepción fenomenológica de la “nada”.

¹²⁶ Ibid. -p. 69 -Cap. V.

El fundamento del *preexistente* de la “Nada” es en relación con la *conciencia* y el *Ser* –y es en cuanto toca con la *conciencia* del ser, de aquí el componente que potencializa al Ser como “ser” como ser pensante y reflexionante; el Ser es un existencial de fundamento (lo ontológico) y el planteo de la *Nada* es lo que muchos tratadistas teólogos como de la filosofía del absurdo –señalan que el arte tiene precisamente su aparición desde la Nada.

El principio de la Nada –no es entonces una concepción salida de Sartre, ello se atribuirse de quienes aceptan y dicen que toda existencia parte de *dios* como creador del todo; que el orden impuesto y existente parte desde la “creación” suprema, y ésta creación es de la *nada*. Si se piensa que antes no existía nada, de ningún orden, entonces ello mismo nos señala que existía la Nada como desorden como así lo señalan algunos filósofos.

En estos mismos espórios *se considera el arte como una creación de la Nada*, y el *acto creador aparece de la Nada*. Así pensamos que **la Nada produce todo origen, toda creación.**

Es la primera observación de ésta categoría de la “Nada”, y es comprendiéndolo de lo que se constituye como lo *preexistente*, la dimensión ideal de la Nada y de aquí mismo sería el origen del mundo, del ser, de las cosas, asimismo, del arte.

En este sentido, el problema de la Nada como observación y explicación es sobre **“el origen de la negación”** –porque es el inicio de la interrogante de la Nada como *negación*, la negación es la Nada. Según Sartre, solo el no-ser del Ser puede escindir o suprimir la Nada o la negación (eso es posible).

La Nada puede ser comprendido de otro modo como “ausencia”, y si hay ausencia del ser o de un objeto entonces la misma Nada se suprime –incluso la misma interrogación. ¿Qué podría preguntarse de algo que no existe?, si ni siquiera existe una intuición que pueda dar una idea de *ausencia*. Es entonces una **“nihilización” de la Nada**, negación absoluta de la ausencia, y asimismo de la propia intuición que intenta interrogar.

Sastre dice: -si el Ser suprime toda intuición así lo mismo suprimiría todo juicio y ese es el no-Ser. En este caso, *el juicio de negación* está condicionado por el no-ser¹²⁷. Lo que niega, es la negación, lo que es ausencia es la Nada –todo ello se halla en la mente como símbolo de “no” o negación total, ¿es ella un no-existente en la realidad?, si decimos que la categoría del “no” no existe en la realidad, entonces es ello una categoría “de hecho” que se halla en la mente.

Pues, la negación es denegación de existencia; por ello **-un ser (o un modo de ser) es primero afirmado y luego rechazado a la Nada**. Pero ¿cómo “nihilizar” un ser?, puesto que el “ser” es una necesidad de existencia, que si no es él, no podría emitirse ningún juicio de negación, no podría negarse ninguna existencia¹²⁸.

Nos encontramos –según Sartre- tocando la *esfera de la conciencia*, en este acto **-la conciencia no puede producir una negación sino en la forma de conciencia de negación**, es ella quien descubre intuitivamente el brusco “no”, es conciencia de *ser* y conciencia del *no-ser*.

Es la conducta humana que se enfrenta al “ser” y como hombre los adopta como reflexión frente a la “Nada”, ello nos induce inevitablemente *aceptar al “ser” y al “no-ser” como dos componentes complementarios de lo real*, al modo de la sombra y la luz (dos posiciones) que se reúnen en la producción de lo existente, *el ser y el no-ser*.

Dice él- el ser y el no-ser –según la referencia de Hegel- constituyen de manera inmediata una diferencia pero tampoco son identidades consigo mismo, no obstante, ambos son puntos de partida de lo absoluto (el ser puro y la nada pura), es la concreción hegeliana: *nada hay en el cielo ni en la tierra que no contenga en sí el ser y la nada*¹²⁹.

-En nuestro asunto, si se dice: **el arte es una creación de la “nada”** – inevitablemente se desprende la interrogante: ¿de dónde viene la Nada artística?

¹²⁷ Ibid. –p. 47 -Cap. I, Origen de la Negación.

¹²⁸ Ibid. –p. 47

¹²⁹ Ibid. –ps. 48, 49 -Cap. III. cf. Hegel: La concepción dialéctica de la nada.

Sartre, nos aproxima al entendimiento. Dice él, en principio, si queremos reconocer en sí la Nada no debemos conceder a la Nada la propiedad de “nihilización”; pues aunque el verbo ha sido acuñado para quitarle a la Nada hasta la mínima apariencia de ser, pues, se reconoce que el mismo Ser se puede nihilizar, puesto que para nihilizar la Nada es necesario ser un Ser, y la Nada *no es un ser* -solo es una apariencia de ser, entonces la Nada no requiere nihilizarla, la Nada ya está nihilizada, no es nada de Nada.

Según, el Ser no siendo ninguna Nada es él quien lo conceptúa solo como vocablo de una apariencia. En otros términos, el Ser no siendo pasivo con respecto a la Nada no puede tampoco producir la Nada, sería otro Ser que trascienda y ello sería hacia el No-Ser¹³⁰, y siendo no Ser no es posible ninguna Nada; solo así puede comprenderse el origen de la Nada.

El ser no puede engendrar sino al ser, y el hombre englobado en ese proceso de generación de él no saldría sino otro Ser, no es el mismo Ser, es una idea de la Nada en sí. No obstante –para nuestro entendimiento- todo ello lo concibe el propio hombre.

De la explicación sartreana obtenemos una explicación sintética: -si la Nada o el no-ser lo aplicamos al problema del arte como producción desde la “nada” –realmente no tendría ningún sentido de su pensar, es porque no tiene consistencia alguna de sostenerlo desde la Nada, ni en lo imaginario, ni en la conciencia en cuanto origen y existencia del arte. El arte como orden y objeto *materializado* es la materialidad que no puede nihilizarse, por lo mismo de ser una entidad de existencia indudable, innegable e irremplazable con la Nada.

Siendo así, el arte no tendría nada que ver en cuanto se piensa la creación de la Nada. Bien se sabe por la ciencia que todo proceso de producir –cualquier objeto- es una conformación materializada de leyes del pensamiento y del conocimiento. En todo caso -la Nada puede ser aceptado solo como conceptualización de “nihilización” empero, es vacío de contenido frente a la materialidad y a la objetividad de la actividad humana.

¹³⁰ Ibid. -p. 58 -El origen de la Nada.

2º Sartre, anuncia, tanto la *conciencia* y la *imaginación* en la Nada y nos propone una auscultación sobre lo que se refiere como “imaginación” o lo *imaginario* como conciencia. Según él, la *imagen* es una conciencia reflexiva, porque es tomar conciencia de “tener una imagen”, pero según la psicología, dice, no podemos confiar o distinguir una imagen intensa con una percepción débil (cf. tesis de titchener) –no obstante, Sartre indica que tal tesis fracasa porque no se trata de una revelación metafísica, es más bien lo que se presenta ante la reflexión con ciertas características que pueden hacer determinar un juicio¹³¹.

Si la imagen es una conciencia y ello lo consideramos como reflexión –dice Sartre– ello es un error, porque pensamos que la imagen está en la conciencia y que el objeto de la imagen se halla en la misma imagen. El origen de estas formas ilusorias se tiene que ubicar en nuestra costumbre de pensar en términos de espacio, entonces es una *ilusión de inmanencia*.

Esta expresión –según él– también Hume lo explicaba como impresiones: “*podemos llamar impresiones a las percepciones que penetran con mas fuerza y violencia... por ideas entiendo las débiles imágenes de las primeras en el pensamiento y razonamiento*”¹³².

Tener idea de una silla es tener una silla en la conciencia, lo que prueba es que, aquello que sirve para el objeto sirve también para la idea –es la concepción de Hume explica Sartre.

Se dira –luego– que la imagen es la organización sintética total de la relación de la conciencia con el objeto; dicho de otro modo, es una manera determinada que tiene el objeto de aparecer en la conciencia, es la conciencia de un objeto en imagen. Estudiar el papel de la imagen en el pensamiento es tratar de situar a la imagen en su lugar, entre la colección de objetos que constituye la conciencia presente en esa forma se puede hablar de un pensamiento que se *apoya* en imágenes.

¹³¹ Sartre J.P. « Lo imaginario » -Psicología fenomenológica de la imaginación –ps. 13, 14,

¹³² Ibid. –p. 15 -cf. Hume : Tratado de la naturaleza humana.

Esta conciencia imaginante se le puede llamar *representativa* en el sentido que busca su objeto al terreno de la percepción con sus elementos *sensibles* que lo constituyen que, de otro lado, ello se da en lo *espontáneo*¹³³.

En concreción –la imagen mental- trata de aprehender una cosa real, que existe, entre otras cosas en el mundo de la percepción, pero trata de aprehenderla a través de un contenido físico, sin duda, este **contenido** tiene que cumplir cierta condición: en la conciencia de imagen se aprehende un objeto como análogo de otro objeto. El **contenido** puramente psíquico de la imagen mental no puede escapar a esta ley: una conciencia que estuviese frente a la cosa que trata de aprehender sería una *conciencia perceptiva* y, una conciencia que trata de aprehender la cosa sin contenido sería una *conciencia de significación*.

A todo ello le llamamos *trascendencia* del representante. Lo trascendente no es lo exteriorizar, lo exterior es la cosa representada y no lo análogo-mental. Es contrario a la ilusión de inmanencia que consiste en transferir al contenido psíquico trascendente de la exterioridad, es la capacidad de todas sus cualidades sensibles de la cosa¹³⁴.

De todo ello, –señala Sartre- se puede decir que el acto de imaginar es un acto mágico –es un encantamiento destinado a procurar que aparezca el objeto en el cual se piensa. Los objetos de nuestra conciencia imaginantes son como las siluetas que dibujan los niños: la cara aparece de perfil pero siempre le ponen los dos ojos –ello indica que los objetos imaginados están vistos desde varios sitios a la vez, esa multiplicación no dan cuenta exactamente de la intención imaginante –están “presentificados” con un aspecto totalitario; y ello se desvanece, se diluye, son casi-sensibles¹³⁵.

Habría que admitir que tanto el tiempo, el lugar y lo irreal de la imagen siempre es irrealismo; lo único real sería la propia conciencia existida y es la que forma toda suerte de irrealidades¹³⁶.

¹³³ Ibid. –ps, 29, 30

¹³⁴ Ibid. –ps. 85, 86 -Cap. VIII.

¹³⁵ Ibid. –ps 187, 188 -Del Objeto irreal.

¹³⁶ Ibid. p. 194

En estos análisis sartreanos -entre conciencia e imaginación, entre realidad e irrealidad- comprendemos que lo *imaginario* siendo lo erróneo, lo defectuoso de la idea imaginaria -tal como lo analiza Sartre- son ideas fantasmas que aparecen como espontáneas y escurridizas o como los juegos infantiles, no se pueden fijar en ningún espacio-tiempo, porque son irreales, tan solo la conciencia los formaliza momentáneamente. Siendo así, de facto pensaremos que con lo imaginario no sería nada posible edificar ninguna obra de arte como verdad ni como representación.

3º Del mismo Sartre, es el curso sobre el “**ser**” y el “**hacer**” en cuanto relación concreta de originar arte-obra, puede hallarse su comprensión desde la *libertad* y *voluntad* del *hacer* y de *ser*. Dice él, son condiciones cardinales de ejecución de la realidad humana; así como el *conocer* es una modalidad de la *voluntad*, el *ser*, es una modalidad del *hacer* y en este curso se sabe -que la condición primera de toda acción (de hacer arte) es la “libertad”, y ésta se constituye como “voluntad”.

La voluntad se afirma como *reflexión* en relación a ciertos fines -en este caso- de acontecer o *hacer* Arte; aquí la voluntad no se opone a la libertad, suscita más bien la pasión de la voluntad de la libertad y ello, es el “yo profundo” (Bergson) que se expone y a la vez se opone al yo-superficial. El yo-profundo es entendido en las estructuras trascendentes de la psiquis, entonces la “libertad” es la manifestación profunda de la pasión en cuanto es existencia de nuestra voluntad¹³⁷.

La *voluntad* es autónoma y la *libertad* es una necesidad para el logro de la obra (pasión) pero son modalidades del *hacer* y obtener el ser-obra. En este caso, aquí **ya no se trata de ninguna nihilización ni es la Nada, ello parte -en principio- de la voluntad y la libertad** humana, y ello es inherente a todo Ser racional y con finalidad en el quehacer de las obras.

La libertad -según opiniones de otros pensadores- no podría darse en la misma facilidad, sino, es por consecuencia de *obstáculos*; tal vez, esos obstáculos podrían ser las virtudes de la libertad bien ganada o sería la libertad que crea sus propios obstáculos. En tal razón, la libertad -según Sartre- no es la total libertad de ser libre, no se es libre si

¹³⁷ Sartre J.P. “El Ser y la Nada” -ps. 469, 470 -IV parte: Cap. I.

no se existe. De otro lado, es también el hecho de no poder ser libre cuando se existe, así como también de no poder ser no-libre, es toda la factibilidad de la libertad. **Justamente en la libertad como voluntad se halla el “hacer” o crear un cuadro.** Explica Sartre:

“El deseo de “hacer” (crear) no es reductible al “no ser”. Uno hace el objeto para mantener cierta relación con su obra. El “hacer” se reduce a un medio para “tener” – no se trata solo de que ese cuadro, del cual tengo la idea de que exista, es menester hacerlo además que exista por “mí”... mantener en el ser por una especie de creación continua y de ese modo hacerlo “mio” –es como una emanación permanente y renovada... mi obra me parece como una creación continua pero fijada en el “en-sí” y lleva indefinidamente mi “marca”, es decir, “mi” pensamiento. Toda obra de arte es un pensamiento, una “idea”; sus caracteres son netamente espirituales en la medida en que no es más que una significación---es un pensamiento que se sostiene de por sí en el ser y no deja de estar en el acto mientras lo pienso”¹³⁸.

Esta versión sartreana nos muestra de cómo se sucita la obra-arte. Tal comprendido de una idea y pensamiento subjetivo que representa lo espiritual, es también la significación de la libertad y la voluntad de hacer el cuadro desde el Yo mismo (de lo en sí). Es el **“hacer”** ocasionado por el **“ser”**, lo que es solo una idea o un pensamiento. Es una definición primera de Sartre desde el solo pensamiento o la sola idea que son significantes espiritualizados. Para nuestro criterio, -de ello no es posible aun hallar una veracidad real en lo que acontece el hacer de la obra de arte.

Un cuadro efectuado –adelantando un juicio- no solo es por un pensamiento aislado ni de una idea espiritualizada- es más bien de una conversión materializada de ideas concebidas y de conocimientos que se desarrollan en el mismo instante de la práctica. Para mayor ideación del hecho artístico habría que tomar en cuenta un conocimiento causal, es decir, con alguna causa, con una necesidad de razón.

En el caso explicativo sobre la Nada, ayuda en mucho a construir el entendimiento cabal sobre este concepto que, no es ninguna anulación del pensar sino, es solo el pensar

¹³⁸ Ibid. –ps. 599, 600 -IV parte, -Cap. II.

en la “nada”, aparentemente de lo que no puede existir. Su delucidación sirve para constituir una interpretación y una comprensión de aquella fuente que muchos señalan en decir que la “creación” es desde la Nada, que el origen del arte es precisamente un acto de “crear desde la nada” (grave error).

La **nada no puede ser nada, no puede ser vacío total-eterno**. La “nada” es algo existente como materia-aire, como materia-tiempo y espacio, como materia-transformación. Pues, para mayores certezas y aceveraciones habría que recurrir a los planteamientos científicos y de ello procurar su conocimiento probado y verificado.

4º Volviendo al plano de la **conciencia** –para el criterio de Sastre- la conciencia es un compendio como *conducta emocional*. Este comprendido si lo aunamos al acto de originar Arte indicaría *una importancia de la conciencia solo emocional que interviene en el acto de producir la obra y, ello no es más que una emocionalidad artística, por lo tanto, no es lo efectivo-intelectivo*.

La primera cuestión en saber sería: ¿la conciencia es una *sensación* o es una *emoción*?, ella ¿se organiza desde dentro o desde fuera?. Según Sartre, es una *cualidad* que se debe tener muy en cuenta porque la “conciencia” como *sensación* conciente no puede sentirse sin saberse antes de lo que significa el mismo Ser como ser pensante y en lo que éste puede producir como conciencia *emocional* de su obra.

El problema no se define, según, sigue siendo sensación y emoción a la vez. Tal vez sea que la conciencia como significación no es solo está explícita, sino, está más bien implícita desde fuera –tal como los vestigios de las fogatas que emanaban calor sobre los cuerpos exteriores. Toda emanación del interior del Ser es la emanación del exterior, de aquí se sucita el saber significante para la significación del hecho¹³⁹. Entonces, es más que todo una sensación, luego es emoción de acuerdo a la sensación de la fogata (exterior) y convertida en emoción (lo interior) –es nuestro comprendido.

Para Sartre existe una analogía interna entre el *hecho conciente* y el *deseo* que éste expresa, ya que el hecho conciente simboliza el complejo deseado y que es lo que desea

¹³⁹ Sartre J.P. “Bosquejo de una teoría de las emociones” -ps. 52, 53

expresarse; para ello la conciencia es su forma constitutiva simbólica. De aquí sería el lazo de causalidad y efecto en el saber sobre los hechos que se producen.

Aun cuando éstos actos simbólicos se pueden saber desde la psicología o el psicoanálisis pero **son siempre saberes y comprensiones de la inteligibilidad como causas psíquicas** y, la “conciencia” es quien procura las emociones y sensaciones como parte simbólica del hacer o del acto de producir.

De este modo, ya podemos saber –según Sartre- que, la propia conciencia se hace así misma conciencia emocionada **con vistas de la necesidad de lo que se desea producir**, son necesidades de significación interna¹⁴⁰. Luego es el hecho con significación visible y sentida, porque es lo que se producen desde lo exterior de uno.

Nuestra pregunta sería –¿es posible no saber de lo que se produce un hecho con conciencia?. En este caso, la conciencia es productora de la ejecución del arte; si la conciencia siendo una estructura de lo interior-psíquico indica que participa con **la emoción, pero siendo un estado de conciencia**, entonces es posible cobrar conciencia de la emoción como estructura afectiva de la conciencia, sabiendo que la conciencia emocional es ante todo reflexiva¹⁴¹, recalca Sartre.

Para hondar este conocimiento se tendría que aplicar la *reflexión* sobre lo que una emoción es cociente o no en cuanto proyectar su visión sobre el mundo exterior. Aquí, lo reflexivo o irreflexivo de la conciencia que no es sino la propia conciencia que puede saberlo. Pues bien, para el caso de nuestro problema, “el mundo” lo situamos o conceptuamos como la obra-arte, y la conciencia como el sujeto; en esta situación Sartre nos dice:

*“el mundo de la conciencia lo aprehendemos a cada instante por medio de los actos y esa es una conducta reflexiva; de lo irreflexivo a lo reflexivo, es el vaivén constitutivo de la acción, o mejor de la transformación de la propia conciencia”*¹⁴².

¹⁴⁰ Ibid. -p. 55

¹⁴¹ Ibid. -p. 57 -3º Bosquejo fenomenológico

¹⁴² Ibid. -p. 59

En estos términos sartreanos convergimos -notificando- que la obra siendo un hacer desde el mundo (real) no deja jamás de ser parte de la conciencia, y es también una emocionalidad interior, con ello comprendemos tener conciencia del acto de *producir* una obra, puesto que la conciencia emocional es reflexiva y está activa y expuesta en la obra como acto conciente, ello evidencia la actitud y aptitud de la conciencia para el logro de la obra de arte. Desde luego, la misma conciencia otorga conciencia de la razón y solo así un acto racional conciente puede, con toda amplitud y hondura de su capacidad intelectual producir el acto o el hecho artístico.

_____(o)_____

2- LO INVARIABLE UNIVERSAL DE LA “CREACION”

De darse un acuerdo convencional (supuestamente) por determinar o presentar una otra alternativa que modifique o rectifique el único término que designa el origen del arte -¿Cuál sería ese término o concepto que designe la verdad de la concepción del arte que no sea la creación?

Pensamos que, no habiendo una alternativa, se volvería a proponer a la “inspiración”, a la “imaginación” o a la “buena imitación” o tal vez a la “invención imaginaria”, en todo caso, se volvería a la misma “creación” puesto que es la madre genitora de todo estos modismos derribantes. La “madre-creación” no deja de ser jamás la célula embrionaria del nacimiento de todos los conceptos expuestos: la imaginación es una creación, la imitación es otra creación, la genialidad, otra creación y así, lo espiritual o la invención son siempre “creaciones”. Inversamente: la “creación” es la “madre creativa” que ovula a todos en sucesión; ningún modismo se libera de ser engendrado de este absolutismo conceptual que designa la concepción universal.

Si nunca ha sido posible transformar o anular el concepto de la “creación” es porque pensamiento alguno se atrevió corregirlo o deconstruirlo. La “creación” desde las épocas *inspirativas* divinas fue una *mimesis* ideal o representativa de la naturaleza y así, hasta las *genialidades* inventivas e *imaginarias* prosigue como la propia creadora de todos los actos “creativos”. La única diferencia –frente al tiempo histórico

transformado- es que, la “creación” (en sus 75% + o -) ya no es dependiente desde la “creación suprema-divina” (dios), es lo que se afirman en lo actual; como así Heidegger y Collingwood lo notifican muy claramente. No obstante, es siempre el concepto que impera como concepción de la “creación en el arte” –esta vez- desde el propio hombre, del sujeto-artista.

Lo absoluto repetitivo de la “creación”

De todos los pensamientos vistos y examinados anteriormente, todos arriban, conforme nuestros resultados, a un solo criterio general de lo ***repetitivo invariable***. Es lo que se constituye en lo absoluto-universal e inmodificable de las ideas originarias sobre Arte. Tales, son en conformidad con las estructuras internas conceptivas generalizando la producción del arte desde la “creación”, es este lo **ideal en lo general** como resultado de los criterios o juicios particulares, una conducta ideal incluso racional.

- a) Kant, Schelling, y Croce, en la imperatividad de sus sistemas argumentados sobre la “creación” del arte se distinguen en su puridad intelectual, es lo genial, lo espiritual, lo intuitivo, incluso todos espiritualizados en lo divino. En Collingwood y Heidegger las concepciones analíticas se presentan de una manera diferenciado muy contrariada a los anteriores, sin embargo, sus análisis (por cierto muy interesantes) no dejan de alinearse en la misma “creacionalidad como concepto” (sin ser sus puntos de vistas divinistas).

Tal vez sea Sartre, quien enfatiza árdidamente su explicación sobre el Ser, la conciencia y la Nada –aquello que señala, algunos, ser el inicio del arte- Sartre, logra la comprensión analítica de estos conceptos necesarios que luego de solucionados nos reconduce en el mejor entendimiento como para tener muy en claro el cómo y por qué se deben utilizar estos conceptos. Estos conceptos fueron conjeturados, criticados y resueltos, tal como así debe serlo; solo así es posible saber de su conformidad con la verdad. Es el ejemplo analítico sartreano y la diferencia que se valora como estudio.

De los otras concepciones contemporáneas, (Gombrich, Fiedler, Dadá, como también de Freud, Jung, Kristeva –como ejemplos aquí expuestos), pero todos, por no

decir la totalidad de artistas y teóricos, no dejan jamás de conceptualizar la “creación” como única idea contemplativa y creída. Por ello –el común denominador de la repetición permanente de la “creación” que los generaliza en lo absoluto.

Así lo mismo, el psicologismo esteticista o metafísista enteramente subjetivas son imperativos imaginarios que aceptan y difunden fácilmente la “creación”. En otro sentido, esta *generalidad repetitiva* se sitúa como lo sempiterno *invariable*; por ser lo jamás diferenciado como lenguaje y como pensamiento, todo ello, implica y complica el problema por reobservarlo y resolverlo. Pues, la situación de todos los pensamientos aquí revisados están universalizados tanto en lo ideológico como en su repetición, y es lo que no se modifica nunca en cuanto discurso retórico y semántico, como así en cuanto enseñanza y aprendizaje.

En estos considerandos la “creación” sigue situándose como verdad primera y única. De no haber otro concepto que lo reemplace proseguirá en la misma lingüística tradicional-universal única, lo que trae como consecuencia –no siendo conjeturada o criticada- la perpetuidad de la “creación” tal cual una *creencia* faláz (creer que se crea), lo que va en contra de toda naturaleza existencial, de la verdad y de toda lógica racional.

b) **Esta invariabilidad de la concepción creacional** es lo estable, lo inanimado, es decir, lo inútil perpetuado, lo no-necesario sin consistencia, en la peor situación, sin haber sido especulado críticamente para saber de su veracidad probada. Y prosigue como repetitividad innecesaria y sin valor, en tal sentido, **la creación carece de valor representativo por no ser una realidad-verdad probada y confirmada.**

Tomando los conceptos de Deleuze, dice él: “*no hay ciencia más que de lo general*” y “*no hay ciencia más que de lo que se repite*”. Este enunciado nos enrumba a repensar sobre la *repetición* servible o necesaria en cuanto es procedida su probación y comprobación -como logra la ciencia desde lo reiterativo- solo para factibilizar el conocimiento como verdad probada. Es lo que se debe proceder, y es lo necesario, solo así su afirmación es conforme y verificada como para recién enunciar, comunicar y difundir tal verdad.

De este modo, **-la repetición se hace una necesidad y es lo aceptable si solo si es con el objeto de producir un cambio sustancial, que tienda a modificar lo que es obsoleto, pero siendo una repetición contraria a toda transformación ello es inútil.** El tantaleo o taladreo repetitivo es siempre mortificante, una retórica dogmática de lo *ficticio creativo* que se repite y repite sin cesar es siempre falso si no es por confirmar a ciencia cierta un saber.

Su rectificación no será posible si la repetición inútil prosigue cautivando convenciendo mentalidades ingenuas. Ya se dijo que las repeticiones bien merecen ser reiterativos solo en cuanto son “experimentaciones” y es por lograr mejores evidencias dotadas de verdades y con ello, el mejor saber. Deleuze decía:

“la repetición no es una conducta necesaria y fundamentada más que con respecto a lo que no puede ser reemplazado, la repetición como conducta y como punto de vista concierne a una singularidad no intercambiable, insustituible: repetir es comportarse, pero con respecto a algo único o singular, que no tiene algo semejante o equivalente”¹⁴³.

La “repetición no siendo una conducta necesaria si no es por alguna utilidad progresiva de la mente es una alteración de la verdad por la falsedad y ello, no es estimable como lo digno cognoscitivo de una verdad.

“Si la repetición existe, expresa al mismo tiempo una singularidad y es contra la generalidad, una universalidad contra lo particular, una instantaneidad contra la variación, una eternidad contra la permanencia. Desde todo punto de vista la repetición es la transgresión”¹⁴⁴.

Si el absolutismo universal de la “creación” tiene su acción de repetitividad incesante, es porque los estamentos que se sedentarizan en tal concepto no alcanzaron su progresión categórica intelectual, que, no podría decirse es por falta de voluntad e intención de modificar lo incorrecto. Este tipo de pensamientos invariables o no renovados conllevan la teoría de la “creación” como un dogma imperante e imposible de derrocarlo.

¹⁴³ Deleuze G. “Diferencia y Repetición” -p. 21

¹⁴⁴ Ibid. -p. 23

-De la interrogante: **¿cuál es el objeto de la repetición?**, si es como señala Deleuze, por lograr ciencia, es decir, un mejor conocimiento o una experiencia cognoscible, es entonces lo dable, puesto que para nadie que sea contraria a la ciencia diría que las experimentaciones y verificaciones deben serlo solo desde una sola observación; tiene que repetirse cuantas veces sea y con ello la comprobación para obtener verificaciones y confirmaciones absolutas de una verdad investigada y ello con reiteraciones valideras *de la “repetición”* de datos, de observaciones y reobservaciones, –es trabajo diferencial- totalmente diferente a la repetición innecesaria de la “creación” absoluta que carece de toda verdad y toda realidad como concepto y como concepción.

Y las repeticiones semánticas, retóricas, teóricas-filosóficas prosiguen en sus repeticiones en cuanto aparecen novedades artísticas: ¡qué buena creación!, ¡obra magnífica del creador!, ¡el creador es genial!, taladros retóricos infundados, exclamaciones vacías y vanales, por no ser constatado su verdad o su falsedad, son entonces prejuicios inverosímiles.

Deleuze decía: *“debe hacerse de la repetición una novedad, es decir una libertad y una tarea de la libertad. Sin duda, la repetición es ya lo que encadena, pero si la repetición es lo que mata, es a la vez lo que salva y lo que cura...lo que cura de otras repeticiones”*¹⁴⁵.

Bien se entiende la contrariedad y la bondad de la repetición, no obstante -según la idea deleuziana- debe saberse que en la repetición se halla todo el juego místico de pérdida y de salvación a la vez; es decir de lo que es dable y correcto; de lo que es lo necesario o lo innecesario y negativo de la repetición.

c) Es dable también que **la repetición debe someterse a los conceptos y relaciones de la moral**. Es decir, oponer la ley moral o la ética a la repetición (sobre todo al pensar subjetivo-absoluto).

¹⁴⁵ Ibid. –p. 28

Según Deleuze, -toda repetición aparece como **logos** en un “**pensador privado**” y que éste siendo el inventor de la “creación del logo” no acomete más nada en especial. Luego, aparece un “**pensador cometa**” es éste quien se encarga de portar o de repetir en permanencia la creación y así lo difunde en el tiempo y espacio activo; pero, frente a los dos también está presente el “**pensador público**” quien es el discursante, el retórico, que procede como ley o como *mediador* de toda repetición indiferenciada.

A nuestro modo explicativo: -el “pensador público” (segundo repetidor teórico, quien difunde la repetición teórica del “pensador cometa” que a su vez repite el logo o la idea inventada del “pensar privado”) siendo quien difunde en los públicos la idea de la “creación” como verdad (sin haberlo constatado en experimentaciones) es someter a la opinión pública a sus propios criterios como es los criterios del “pensador privado” y del “pensador cometa” –todos teóricos, pues, es éste el procedimiento comparativo con lo que sucede con la difusión del concepto que designa la “creación” en el arte.

Para nuestra opinión- estos retorismos teóricos repetitivos sobre la “creación” –tan insulsas como son- es lo que debe someterse a un proceso de enjuiciamiento por la conciencia moral de los “**repetidores teóricos**” por la necesidad de rectificarlos del error gravitado universalmente y, también, por la necesidad de saber si este concepto de “creación” inventado es verdad o no-verdad, lo principal. Siendo así, si se conjetura y se critica radicalmente, podría de sus resultados obtenerse la verdad real.

Con ello, indudablemente se transformaría el “pensar teórico” de los tres divulgadores y así, se transformaría necesariamente los conocimientos y pensamientos de quienes hubieron de ser inyectados con la falsedad de la idea inventora de la “creación”.

Irradiar la “creación” como verdad única sin proceso de su verificación –es una transgresión a la mentalidad humana. Por tal, -como dice Deleuze- alguna ley debe someter a juicio ésta transgresividad que daña la verdad y la moral, que difunde en el mundo verdades aparentes, contrariamente a lo verdadero.

La repetición –sucede y es lo que se denota remarcadamente en los criterios o concepciones que examinamos, desde lo tradicional-mediaval hasta lo moderno

contemporáneo-actual los pensadores no dejan de repetir la “creación” como el principio único del origen del arte y este criterio tiene que ver también con la moral del pensador teórico y del artista que –sin prevenir reflexiones- se encaminan por la creencia de que toda producción cultural necesariamente se rige a partir de la “creación”; incluso sin determinar si la creación es divina o es del hombre.

Entre el saber y el no saber se obtiene un saber por obra y gracia de un proceso de experimentación concienzuda. De aquí urge el desvelo de una verdad-real frente a la verdad aparente. Lo que es también cuestión de conciencia racional, y conciencia moral, en todo caso, esta conciencia debe serlo de una *moral concienzuda y no ambivalente ni ecléctica*.

Deleuze señala: “*La ambigüedad de la conciencia solo puede ser pensada planteando la ley moral, pero solo puede aplicarse la ley moral si se restaura en sí misma la imagen y el modelo de la singularidad de lo que acontece que no sea la imagen del hábito o la costumbre*”¹⁴⁶ (de repetir).

En este sentido, incluso la propia moral merece someterlo al tribunal de la autoconciencia categórica, como para que la ética artística como la ética filosófica sean restauradas en sus desvaríos o apariencias. Si un sujeto con una moral alturada acciona en un singularismo particular de pensar y hacer es entonces su verdad ética-activa que procurará la verdad del nacimiento de la obra-arte; es lo correcto con que se enfrenta al mundo de las acciones.

“*El hábito no forma repetición trascendental, pero se rectifica y se perfecciona en la acción mientras hay una intención de corregir la repetición*”¹⁴⁷.

Desde esta síntesis concreta –queda, al menos mejor comprendida el asunto de la necesidad de corregir lo reiterativo e insulso de la idea: “el arte por creación”; deben ser los objetivos en su modificación en cuanto tratamiento de perfección de l sentido significativo del coneto de “crear”. En este contexto puede el modo de pensar variar o desechar la repetitividad que vanamente se propaga.

¹⁴⁶ Ibid. –p. 26

¹⁴⁷ Ibid. –p. 26

Involución de los juicios filosóficos

En ninguno de los citados pensadores modernos –antes vistos- es posible hallar alguna modificación o diferencia sobre la universalidad de la “creación”. Si es cierto que existen ciertas diferencias en los modos particulares de concebir el origen del arte ello no significa ninguna diferenciación del modo distinto del uso de la “creación. Si todos continúan sumergidos en el mismo concepto universal-absoluto es entonces una falta, **es una transgresión al arte.**

Prosiguiendo con Deleuze. La reiteración de la *repetición* -como así se puede producir- ello es en cuanto necesidad o salvedad, dice él: *“todo, en la existencia está formada de diferencias y de reiteraciones, incluso de repeticiones de la diferencia, así lo mismo en las diferencias y sus semejanzas repetitivas. La diferencia (si se quiere lograr) es ese estado en el cual debe hablarse de determinación”*¹⁴⁸.

Lo que ocurre es que el término que representa a la “creación” si es lo dado como una ley ello se habituó en la repetición pero, no ha sido determinado el por qué de tal reiteración. Ahora bien, si la repetición si no es en cánones de la naturaleza ha sido en la natura de la ley personal, en lo que atañe a la moral.

Sobre esta noción es que persistimos: que siendo impropia e insulsa la repetición de la “creación” –por no haber sido investigada su por qué- debería ser modificado. Su permanencia en su verdad de repetición, de no haber sido auscultada ni criticada, es lo impropio de su anuncio o difusión. Pues, siendo imposible variarlo de su cánón tradicional impuesto es porque no hubo de producirse ninguna determinación para continuar en su aprendizaje y divulgación y, recién con ello su universalidad.

De no tener consistencia –la tal ley universal- los filósofos si quicieran sentirse o mejor saberse renovantes o innovantes deberían optar una actitud como el movimiento fluido de las aguas del río que no se estancan en cuanto nadie los frene. Dejar que el pensamiento logre su recorrido permanente tal como lo que ocurre en el arte en cuanto

¹⁴⁸ Ibid. –p. 61 -La diferencia en sí misma.

producción de novedades, de cambios. A ello debe las teorías filosóficas enrumbar sus propósitos si de veraz no se desea ser un estancado en aguas negreadas porque no se le da curso a su fluido natural.

La “creación” convertido como como ley o cánón establecido desde lo mediaval y romántico, desde entonces esta idea prevalece o mejor, se le persevera a propósito de no encontrar algún reemplazante moderno o bien coherente y congruente. Bien lo sabemos que esta **creencia de la creación fue impuesta por el pensamiento-logo de lo místico** y los pensamientos públicos teóricos-discursantes lo acogieron, lo aceptaron y lo difundieron sin ninguna observación, es tal la influencia en toda mentalidad carente de reflexión y raciocinio que también lo acogió. De modo que la “creencia de la creación” hubo de tener curso y éxito.

Procurar modificar el logo universal absoluto sería delimitar razones, pensamientos y juicios, demarcar lo veraz con lo falso, deliberar los pensamientos de la excelencia de los clásicos con los modernos que no clasifican ni diferencian influenciados la simetría tradicional en monotonía; y el círculo vicioso de la repetición continúa repercutiendo la mistificación de la “creación” como origen del arte.

¿Cómo lograr de tal involutividad del concepto de la creación una innovación necesaria? Ello es tarea de una filosofía analítica racional del arte y mejor de una “neurofilosofía” que puede enfrentar y deconstruir los pensamientos infundados que notifican reiterativamente las “genialidades creativas” o las “creaciones imaginarias”, etc., filosofías espiritualistas e idealistas sublimadas de lo puro sensible o de una metafísica abstracta incognoscente. Pues, -contrariamente- el laboratorio racional-analítico y crítico bajo las bases de las ciencias cognitivas (neurofilosofía) pueden lograr y generar transformaciones sorprendentes sobre la verdad del origen del arte.

Patricia Churchland estima que el estudio de las “neurociencias” y su “neurofilosofía” reconstituye o reconduce la función filosófica del pensar y razonar hácia una revolución de lo conceptual, es ello, dice, con la **ontología de lo mental**, es aquí que la filosofía debe apoyarse como tratado del espíritu (ideas) en sus categorías mentales intencionales, de deseos, de percepciones, etc. como para reobservar las **creencias** y los **prejuicios**, luego, repensarlos y lograrlos desaparecer en acuerdo a los

nuevos perfiles categóricos de lo que la mente superada y modificada emite. Ello se da solo con el saber a profundidad sobre cómo las reflexiones y pensamientos se dan frente a estimulaciones ideales del deseo de conocer; solo así, con el saber de la función de las neurociencias se puede conocer y, filosóficamente, a través: la neurofilosofía¹⁴⁹.

Este nuevo tratado filosófico dista mucho de las filosofías tradicionales repetitivas que difunden la “creación” como en caja de resonancia. En cambio, las explicitaciones de la vida mental que da a conocer la “neurofilosofía” materialista-científica son abastecidas y basadas en experiencias experimentadas sobre el sujeto cognoscente. Es totalmente a las filosofías absolutas que propagan todo acto de “crear” desde los burós irrelacionables con las gestas reales de las experimentaciones. La nueva filosofía es la diferencia; lo uno es como lo subpersonal (filósofo) que transmite de lo aprehendido y aprendido en lo clásico-tradicional y, lo otro, es el sujeto categórico pensante que recurre a los nuevos avances de la neurociencias y con ello recién emitir juicios considerables¹⁵⁰.

Es la acción de irrumpir un caos y de ella formalizar la factibilidad examinativa crítica como para eliminar el ostrismo sedentario de la mente que piensa y acepta la “creación” sin experimentar o sin investigarlo críticamente. Son muchas las bases epistémicas, ontológicas, axiológica, políticas e ideológicas con la que pueden se puede ejercer o nuevas fundamentaciones y, con ello, la transformación de lo que no corresponde a la verdad probada y verificada. El problema de la “creación” –podríamos también ubicarlo en lo que Pierson llamaba- “el problema de la involución de los universales”, puesto que, es el hecho de o haber sido modificado la “creación” de su irrepresentatividad como principio de existencia del arte.

Empero, este problema pudo haber tenido su solución, si se habría pensado, al menos, en posecionarlo en una contienda entre ser y no ser, entre el sí y el nó, esto es, entre pensamientos contrarios (lo absoluto y lo crítico) y, desde esta lucha de contrarios el desarrollo del conflicto mayor –agravando o problematizando a fondo- solo así, este

¹⁴⁹ Poirier P., Faucher L. “Des Neurociences á la Philosophie” –Neurophilosophie et philosophie des Neurosciences, -p. 295

¹⁵⁰ Ibid. -p. 297

asunto podría encontrar su salida resolutive (es claro, no definitivo) pero sí su esclarecimiento, entre lo erróneo y lo veraz del pensar sobre esta verdad universal.

Como resultado, este caso al hallar su esclarecimiento sería su desconstrucción primera del concepto vacío o no representativo del origen del arte, luego, la modificación del pensamiento generalizado en lo erróneo, y finalmente, la destitución del principio universal de la “creación”. Desde luego, la nueva construcción de la idea o de la concepción que de veraz represente la génesis del arte habrá de ser desde lo crítico analítico, desde la experimentación y del estudio amplio en lo particular y general de las obras que se producen en el mundo como Arte.

Tales procesos máximos, profundos y complicados ha serlo válido en lo que corresponde la demostración de estos cambios o transformaciones; para ello, la “neurociencia” en referencia al arte ha de ser muy valioso asimismo su neurofilosofía que ratifica y confirma los descubrimientos o avances –no de la creatividad- sino del “incrementalismo cognitivo” del hombre que, erróneamente se le llama “creatividad” o “creación”, lo reiteración de siempre que la memoria no olvida.

Es necesario enfrentar una oposición a la repetición, ello es dable, así lo señala Deleuze: *“oponer la repetición no solo a las generalidades del hábito, sino también a las particularidades de la memoria”*¹⁵¹.

A nuestra opinión –lo involutivo del concepto de “crear” no siendo no-factible, ello pudo haber sido corregido desde los momentos en que hubo de iniciarse su compendio y su uso antes de continuar en lo repetitivo insulso. Este concepto, siendo uno de los principales universales –debió tener mayor jerarquía en su revisión o examinación y, no fue así. Prosiguiendo en la actualidad como único concepto que designa la “concepción de la creación” es lo impropio, es lo que transgrede la verdad de la génesis del arte. El pensador lógico-racional y dialéctico-crítico, que logre repensar, asimismo, investigar y experimentar este problema tendrá la singularidad de criticarlo y rectificarlo en el cause de la verdad probada. Con ello, habrá de lograr un nuevo pensamiento universal capaz de rectificar y re-enrumbar la verdad objetiva del origen del arte.

¹⁵¹ Deleuze G. “Diferencia y Repetición” –p. 30

De este modo, podríamos opinar también críticamente: **todo pensamiento, criterio o juicio absolutizado en lo universal repetitivo de la “creación” –sin haberlo investigarlo y experimentado- está posicionado inevitablemente en lo involutivo del pensar por no conocer su real verdad, es entonces lo erróneo.**

La “creación”: concepto ficticio

El origen del arte por “creación” –expresados por los pensamientos expuestos, luego observados es lo que está en delucidación de su certitud o falsedad, es lo que procesamos paso a paso para saberlo luego a ciencia cierta. Deleuze daba a entender que la conducta es un derecho particular existente, su comprensión es infinita y lo infinito es un correlato de extensión. En esta condición, entendemos que el concepto de “crear” como predicado o como sustantivo hubo de calar un efecto profundo sobre el sujeto que opta y luego se arraiga en este mismo modo de pensar de lo “creativo” y, es ello lo difícil de transformarlo.

Si este concepto de “crear” se dice ser infinito –¿acaso por ello no pudo ser puesto más allá del límite de la observación?. Si la *creación* como concepto *único* identifica lo infinito de lo creado, ello no indica ninguna probabilidad que este concepto sea una verdad única.

Si Deleuze dice: –**el concepto es una conducta o un *derecho particular***, pero la existencia de la creación –sin ningún examen y aprobación- fue convertido en un *derecho universal*. Tratándose de derecho, sería que, este principio universal de la existencia del arte haya sido probado y criticado; solo así, adquiriría su verdad representativa. Según este pensador: *-un principio es una razon suficiente*, de ello se puede saber del otro *principio de diferencia*, y siendo una razon determinada en suficiencia ello significaría otra realidad diferenciada, en tal caso, el pensar retoma su cabalidad racional.

Si *cada cosa particular tiene su concepto*, entonces, un concepto representa una cosa concreta; ello es lo sabido y es lo que se acepta. La “representación” del concepto

es lo que media entre el sujeto y objeto, de modo que –en el caso del arte- el principio de diferencia del concepto no se opondría al propio concepto¹⁵².

Comprendiendo este punto de otro modo. Si la “creación” –según el pensamiento absoluto- es un concepto que determina la unicidad “representativa” del acto de “crear” –para el pensamiento contrario o diferencial- no sería un concepto único ni verdadero, porque está posecionado este concepto en lo falso. El concepto de “creación” inventado o imaginado de lo ficticio no se diferencia de todos los conceptos dogmáticos imaginados o inventados; repetimos en este caso, el solo concepto de “creación” como verdad (aparente) única al no encar ninguna representación es siempre un concepto vacío y vanal, carece de todo significado -por lo tanto- no representa ninguna verdad ni realidad alguna.

La sustitución que tratamos de formular y demostrar sobre la “creación” como concepto y como concepción es por lo que no se halla en correspondencia con la realidad ni con la verdad de originar arte-obra. Lo que incide en nuestro modo de **pensar crítico** es desnaturalizando este concepto no representativo. Como bien dice Deleuze, es más bien una cuestión de desnaturalizar las reglas aparentes que no se dan en la realidad para hallar los pasos y la esencia de la modificación¹⁵³.

Siendo *la creación un “concepto” determinado en lo universal y una representación de lo absoluto sobre el origen del arte* y aceptado, acogido y divulgado se ha profundizado y fortificado su aparente verdad y ello, no ha permitido sustituirlo por otro concepto que represente lo veraz-real de la producción del arte. La legitimidad de toda concepción debería ser dada por la identidad y representación del concepto, solo así, un tal concepto tendría objetividad representativa en cuanto diferencia no solo de lo que representa sino, también del modo intelectual de concepcionar el origen de las obras.

En tal sentido, el concepto de “creación” no viene a ser ninguna representación digna, ni fidedigna del origen del arte. Conforme, no solo a su erroneidad sino, a su falsedad carece de toda verdad, de todo significado, de toda realidad.

¹⁵² Ibid. –p. 36, 37

¹⁵³ Ibid. –ps. 119 y 399 -Desnaturalización de la diferencia.

La “creación”: una imaginación totalizadora

“Hay que destacar la función de la imaginación en el arte y distinguirla de la que ella desempeña en otras esferas de la vida y de la cultura, en especial modo, de la que cumple en la religión y en la filosofía”¹⁵⁴ -manifiesta el profesor J. Kogan.

En este caso –la imaginación está presidida por el talento organizador del artista, pero, ella no crea los valores artísticos, solo permite su manifestación. Podría interrogarse de antemano: la imaginación se sitúa en la mente intelectual o en la conciencia?, es acaso -la conciencia la que produce la imaginación?. Sobre estos puntos u órdenes de reflexión filosófica Kogan responde.

“La imaginación es un ímpetu ilimitado de trascender... estamos rodeados de lo desconocido, sumidos en lo incognoscible y para hallar alguna salida ni la religión ni el arte podría penetrar en el misterio, porque el ser humano no dispone más que de métodos de reducción y de simplificación... pues, el arte ejemplifica un mundo íntegramente creado por la actividad humana... crea un orden de objetos nuevos, es la libre transformación y enriquecimiento de la vida, operada por el hombre”¹⁵⁵.

J. Kogan señalaba -la **conciencia**, es siempre intencional cuando apunta una cosa real en la actividad cognitiva; la conciencia constituye la realidad mediante las categorías, los esquemas, los conceptos y de toda construcción de la inteligencia, es ésta que dirige sus observancias a las leyes de los objetos, asimismo, a las reglas del **entendimiento**. En la vida afectiva y volitiva la *conciencia* se expresa a través de imágenes y símbolos que tiene por objeto poner de manifiesto la realidad vivida.

“En el arte, la conciencia tiene su función imaginativa en la producción espontánea de las formas capaces de conferir valor estético a los objetos libremente creados, mediante relaciones, estructuración de imágenes y organización de datos de la

¹⁵⁴ Kogan J. « Filosofía de la Imaginación » -función de la imaginación en el arte, la religión y la filosofía, -p. 14

¹⁵⁵ Ibid. -ps. 269, 270 -Cap. 26

sensibilidad pero no sujeta a la búsqueda del conocimiento ni otro que sea extra-existido”¹⁵⁶.

-Intentamos nuestra contradicción –sobre lo que Kogan manifiesta del arte como imaginación. Si él dice- la conciencia tiene su función, esa es la de *imaginar* y ésta ocasiona una *creación espontánea*. Tres son los conceptos que aquí ubicamos en clara posición crítica, puesto que lo “imaginario” no lo consideramos apto ni lo dable en una producción artística –entonces se pensaría que solo sería un ensueño de fantasías con la que se elabora el arte; y se dice es la producción en lo “espontáneo” también nos supondría que el arte sería su origen de lo no pensado ni razonado; en tal situación y, la misma “creación” desdice y contradice la verdad del cómo y por qué se origina arte.

De otro lado, en lo concreto de la *conciencia*, *si se piensa que* estaría dado solo para la *imaginación* se supondría que la estructura mental conciente es una pura subjetividad e por lo mismo que estaría dado solo para imaginar y no así para reflexionar, para pensar o razonar. El arte sería así solo un acto imaginario dado por la conciencia sola, y no así con la participación de lo intelectual. La conciencia –según este autor- es solo para producir imaginaciones sensibles y ello, nos supone una manifestación también imaginista y no de lo racional funcional. En tal sentido, la versión de Kogan sobre la imaginación, siendo lo espontáneo y lo creativo no es sino una conciencia imaginada o de lo imaginario puro.

La filosofía de la imaginación de Kogan –no obstante- es un fundamento de mejor comprensión en lo que atañe –desde la imaginación- la producción del arte; es una explicación completa sobre la **Imagen, la Imaginación y la ficción** como partes significantes del argumento imaginario, tal cual puede intuir desde la realidad interior algún “creador” o también algún pensador. Kogan explica:

“**Imagen**” no es otro que la representación de un **objeto** en su ausencia. Es este una idea coincidente con lo que puede ser así la representación en la mente sobre un objeto. Pero, la imagen se contrapone a la *percepción* que es la aprehensión de un objeto en su presencia; en la percepción el objeto se nos presenta en su realidad y su imagen, es una

¹⁵⁶ Ibid. –p. 15

representación mental, ello es una entidad irreal porque es un **reflejo del objeto en la mente**. Y si el *objeto* lo vemos, luego lo percibimos, lo aprehendemos mediante los sentidos eso es una realidad observada, empero la **imagen** del objeto si lo recordamos mentalmente eso es una **fantasía**, es una irrealidad.

*“La percepción de lo real implica intuición y concepto; la **imagen** es tan solo indicadora de una cosa y como tal solo existe en la mente y no en la realidad; la imagen es siempre separada de lo real y es reductible a lo subjetivo (según interpretación bergsoniana). En tal sentido, la “imagen” (concepto de lo percibido de lo real) es solo una representación en la mente”*¹⁵⁷.

Según, Kogan: el criterio de Bergson (en *Materia y Memoria*) la *materia* se nos presenta como un conjunto de imágenes percibidas cuando estamos con los ojos abiertos, y no lo percibimos así cuando tenemos los ojos cerrados, pero el hecho es de que -no estamos rodeados de imágenes sino de cosas.

Por su parte la psicología señala, -prosigue Kogan- que las ideas y las imágenes se sitúan dentro de la mente o en la conciencia; en tal caso, **a la inteligencia le corresponde hacer la diferencia -cuales imágenes son verdaderas y cuales son ilusorias**; no obstante -dice- de aquí se puede deducir que entre la *percepción* y la *imaginación* no hay diferencia más que de grado; y las *ideas* no son sino complejas sensaciones. Lo que cabe diferenciar es que las *sensaciones* no las percibimos sino que las experimentamos, entonces, las sensaciones son sentidas pero no percibidas. Por nuestra parte entendemos que: -las sensaciones es lo que el cerebro límbico o emocional recepciona, según estímulos del exterior, pero no es lo que comprende por lo intelectual racional.

*“En todos los casos, la producción de imágenes no están precedidas por la percepción. La **imaginación** no ordena los datos percibidos por los sentidos, la imaginación es más bien una **actividad creadora, extraperceptiva**”*¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Ibid. -p. 18 -Imagen, imaginación y ficción.

¹⁵⁸ Ibid. -p. 20 (cf. Luigi Pereyson « Estética, teoría de la normatividad », ed. Bogna 1959, -Pereyson decía: distinguir entre lo perceptivo y lo imaginativo resulta muy difícil por cuanto la imaginación interviene también en la percepción de lo real; y lo real, se contrapone a lo ficticio en tanto que percibido, pero no a lo imaginario).

La irrealidad no está en la imagen sino en su interpretación por la inteligencia, pero, la interpretación de la realidad tampoco puede ser segura, es lo que convierte la realidad en un pensamiento o en un símbolo¹⁵⁹. Necesitamos distinguir lo *imaginario de lo real* siempre en cuando que lo real relativo responda a nuestras necesidades.

En cambio **-la imaginación**, no se limita a coordinar imágenes (del pasado) es lo que en el presente o en el futuro tiende a reproducir imágenes y aquí está implicada la conciencia en su intervención para lograr la distinción.

La diferencia identifica: una imagen del pasado que puede surgir espontáneamente, mientras que la visión de un porvenir es deliberado en su configuración de situación nueva. De este modo, **la tarea de la “imaginación” es evocar o producir “imágenes” contínuas** obrando en el plano del intelecto. Ello sería asumir concientemente la diferencia de lo “imaginario” de lo “real”.

Y, el profesor Kogan llega a su determinación: *“la obra de arte en lo fundamental es una imagen original, es decir, es desde una imaginación pura, solo así el objeto artístico tiene existencia y significancia “muy contrario a la representación imitativa, de algo que pre-existe. La imaginación es en el arte lo imaginado puro”*¹⁶⁰.

La “imagen” siendo de la interioridad del sujeto es algo que brota desde el exterior –por ello se dice que **el artista es un creador de imágenes inéditas**, aun cuando copia la realidad pero es lo transformado, lo que le confiere un sentido distinto, ese es la “imagen” que aparece transformada. En tal razón, el artista no solamente reproduce una imagen significativa de la realidad sino lo expresa en su estilo personal donde se revisten las imágenes *creadas*¹⁶¹.

De nuestro entendido- lo imaginado siendo puro no es sino la pura ficción mental; pero si lo imaginado (recordado) de algo visto o percibido se logra una representación, asi sea distorcionado, ello tendrá mayor objetividad como imágenes captados de lo

¹⁵⁹ Ibid. –p. 21

¹⁶⁰ Ibid. –p. 24

¹⁶¹ Ibid. –p. 25

exterior, esas imágenes son de la realidad, de una materialidad existente. Lo pre-existente como imagen; la reproducción artística, en este caso, sin ser copia fiel, no sería una puridad de imaginaciones.

Acotamos nosotros -si el sujeto que jamás hubo de observar o percibir del mundo exterior imágenes y, luego acomete una trabajo artístico de imágenes- ellos serán elaboraciones de imágenes ficticias, fantasías imaginadas, invenciones falsas, sin ningún significado objetivo, puesto que tampoco sería un trabajo racional-intelectivo y conciente, sino, de lo inconciente sensible.

Sartre, en su nota: “del signo a la imagen” –sobre los diseños esquemáticos se refería a Husserl quien decía -que la imagen es un “reemplazamiento” (Erfüllung) de la significación. De ello Sartre alegaba: el estudio de la *imitación* nos ha dado a creer que la “imagen” es una significación degradada, descendido sobre el plan de la “intuición; pues, no hay reemplazamiento sí más bien “transformación” de natura¹⁶².

En el estudio de las conciencias se confirma sobre el efecto de lo intuitivo (imaginado) y, es ello reducido a la actividad de la conciencia; la imagen no es sino lo que suple a todos las fallas de la percepción. Si se diseña o se dibuja imaginariamente eso es un intermediario entre la imagen y el signo; pero ello, demanda ser decifrado.

Si no se conoce el sistema de convenciones como clave de deciframiento ello no podrá saberse jamás. Solo con una interpretación inteligente se podrá saber de su representación. Es este un fenómeno mental simbólico, una pantomima, una hipostasis proyectado del objeto en la “imagen mental”, un fenómeno que merece comprenderlo bien para la solución de muchos problemas¹⁶³.

Tal como refiere Sartre, no tenemos más que comprender que para el entendimiento y conocimiento de todo cuanto “imaginación” o lo imaginario ocurre desde la “imagen” (observada con anterioridad o inventada de la pura idea) es necesario –en principio conocer su diferencia, luego, optar su estudio conciente de este fenómeno y no caer en las distorciones, en las suplantaciones o en los “reemplazamientos” falsos.

¹⁶² Sartre J.P. « L’imaginaire » -p. 64

¹⁶³ Ibid. -ps. 65 y 69

De todo ello, de Sartre y de Husserl asimilamos lo que la imaginación pura o intuitividad pura no es sino un degrade de la percepción. De esta percepción intuitiva o de esta imaginación pura es lo que se dice también o se plantea apriorísticamente que el arte es una “imaginación creativa”.

La “creatividad”: una subjetividad idealizada

No tratamos aquí de un estudio del psicoanálisis ni de una psicología del arte en lo creativo, es más bien una referencia de estos conductos por donde observar y detectar lo que como subjetividad invade todo pensamiento idealizado. No obstante, no es posible no tocar necesariamente a Sigmund Freud ya que la mayoría de los tratadistas acerca del arte basan sus teorizaciones desde los postulados freudianos.

El psicologismo que se manifiesta en relación de la creación del arte no deja de autotitularse como la disciplina con mayor autoridad en el logro de la explicación sobre el espíritu y la producción del arte. El espíritu del arte no es sino la vida del arte y ello constituido como realidad de una manifestación de la mente o psiquis; es así como lo conciben quienes dedicados a la psicología pura posan sus tratamientos sobre el espíritu del arte.

Nosotros logramos –ante todo- una distinción, un concepto de lo “espiritual” frente al arte es más bien el sentido del carácter de las ideas, la energía concienical de la conducta del pensar y con ello el hacer. Lo que intentamos proponer es bajo las bases epistemológicas de los nuevos descubrimientos científicos que logra la neurociencia (neurología, neurobiología, neurofisiología cognitiva) y explicada, por cierto, también por la “neurofilosofía” (nueva filosofía de lo cognitivo). Desde estos conocimientos logramos saber y comprender –el por qué del acto de pensar, del conocer y del obrar en su naturaleza de lo activo mental-cerebral; pues, esta función es la dinámica de lo que se dice el “espíritu” del arte, tan igual que en la filosofía. Pero veamos lo que la psicología y sus teorías continúan reiterando lo tradicional sobre arte y su origen.

1º La concepción psicoanalítica descubierta o elaborada en experimentaciones por S. Freud (1856-1939), -según Masotta, hubo de ser –en cuanto observación de la actividad creativa del sujeto- una manifestación de los impulsos reprimidos en el sujeto-artista. Es la primera característica del psicoanálisis, y así lo refiere Freud:

“El artista es un sujeto que se aparta de la realidad porque no se resigna a aceptar la renuncia a la satisfacción de los instintos y deja libre su fantasía de sus deseos eróticos y ambiciosos, pero encuentra un camino de retorno desde un mundo imaginado a la realidad, constituyendo con sus fantasías una nueva especie de realidades admitidas por los demás hombres como valiosas imágenes de toda la realidad”¹⁶⁴.

De este enunciado suponemos que las *fantasías imaginadas* vendrían a ser de donde se encubren los inicios de la actitud del quehacer o producir Arte. Según Freud, los actos de sublimaciones se producen desde una actividad sexual no satisfecha o no realizada; al activarse el **libido ello se reprime** (no se le da curso o no se desarrolla), de ello es el impulso o el efecto que impulsa a la actitud o aptitud de “crear” Arte. Segunda característica y la más definida.

De ello entendemos que, el origen del arte como actividad no es sino una liberación o un desarrollo sublimada (satisfecha) del libido gestado como lo natural. De este modo, también es la liberación de la represión y del libido en el acto mismo de hacer Arte. Es eso lo efectuado y ese es lo satisfecho. No hay más otra explicación concreta, son éstas las fuerzas psíquicas (libido, represión, impulso) que motrizan al sujeto para hacer y ejercer una obra artística y a ello llamarle “creación” desde el libido reprimido.

Según el psicoanálisis, los actos de represión generan también los *instintos*, y ello también en cuanto el libido no suele ser satisfecho o realizado. Freud dice –este impulso sexual no realizado suscita la sublimación y de aquí la formación del instinto o incitación a una actitud artística (como también- así se da en lo moral y en la creencia religiosa). *“Cuando lo real no satisface al artista la imaginación (desde el libido reprimido) se presenta éste como un sustituto”.*

¹⁶⁴ Masotta O. « Lecciones Introdutorias al Psicoanálisis » -p. 93 –IIº, Freud y el psicoanálisis.

En otro sentido, el arte es una forma de *purgación*, ésta purgación es la expulsión que se produce desde las estructuradas del *lóbido* sublimado. Freud, da a entender que solo **las energías o los instintos naturales de lo sexual no realizadas producen también actitudes sublimadas.**

De este conocimiento del psicoanálisis -podemos nosotros interpretar una otra suscitación ideal, por cierto, en el desarrollo de “crear” Arte acatando fielmente la tésis de Freud. Entendamos estos ejemplos:

>Si todos los habitantes del mundo no lograsen o no desarrollasen sus *instintos sexuales* (satisfacción natural) todos ellos, pero todos, se convertirían en artistas-creadores.

>De otro modo: -si queriendo ser artista-creador- no haría falta de lograr estudios ni concurrir academias artísticas, pues, tan solo sometándose a las *sublimaciones* o a las represiones sexuales de facto o espontáneamente uno tendría toda la actitud y aptitud “creativa” para lograr Arte.

>En otra explicación: -para ser un artista-creador basta tener capacidad de contención sexual, de frenar el *lóbido* producido (como lo natural) y luego de reprimirlo tan luego se tendrá la conversión de ser un “artista-creador”.

En tal sentido, en el estudio del psicoanálisis freudiano, que no solo era para las curaciones sino, un saber también sobre la actividad de originar Arte desde **el lóbido reprimido, desde un estado psíquico sublimado es el impulso para la “creación” de la obra-arte.** Y en esta senda, en esta línea conceptiva freudiana muchos psicólogos y esteticistas siguen aun encaminados.

Odon Vallet –en su artículo “Les formes de la Pensée” en relación al arte – manifestaba: la primera cuestión que los psicoanalistas debieran preguntarse es: ¿el artista, es él mismo una enfermedad por curarlo o es él un creador por admirarlo?¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Vallet O. « Psychanalyse » -p. 652

Lo que quiere decir Vallet es: con tanta sublimación, tanta represión, Freud, en su obstinada afirmación del libido reprimido se vio acosado –según- por diversas críticas; sobre todo por sus propios discípulos. Es en lo posterior que Freud intenta lograr un replanteamiento de este caso del arte, de la cual decía:

*“Con ello no quiere decir que (siendo del libido toda actitud) esté excluido de lograr otro tratamiento analítico sobre lo que la actividad artística provoca”*¹⁶⁶. Y Freud, no prosiguió más en el psicoanálisis del arte.

Según Vallet, la teoría freudiana hubo de provocar desde ya muchas referencias no aceptables; como así se sabe de Adler, de Jung, que separaron sus criterios o sus opiniones de las de su maestro, por las infundadas formulaciones cada vez más pegadas a la subjetividad de la represión del libido.

Adler –según- en la Sociedad Psicoanalítica de Viena (1906) hubo de manifestar: *“el espíritu creador de los artistas será inhibida si muchos de las cosas devienen inconcientes, entonces, los artistas serán incapaces de crear”*. Jung, por su parte, recalca: *“la esencia misma del arte no puede ser jamás objeto de un examen psicoanalítico, solamente puede serlo desde un examen estético-artístico”*¹⁶⁷.

Una referencia importante hubo de comunicarse de Freud, es ello en cuanto que no podía lograr una real observación psicoanalítica de la obra de arte de Jensen “La Gravida” -como así se le había solicitado. Posteriormente en un artículo publicado: “Nous autres profanes” -Freud daba a conocer- que de haber hecho algún comentario, sobre esa obra, habría peligrado su análisis o habría de provocar confuciones –de ello manifestó:

*“...en materia de arte yo no soy un conocedor sino un profano”*¹⁶⁸. Con ello se entendía finalmente lo conciente de su reflexión.

¹⁶⁶ Ibid. –p. 653

¹⁶⁷ Ibid. –p. 653

¹⁶⁸ Ibid. –p. 654 -cf. S. Freud : «L’inquietante étrangeté et autres essais», 1985.

Es muy diferenciado lo que tanto Adler como Jung observan el arte en su producción –no obstante desde la inconciencia pero en planteos de nuevos criterios. La psicología, desde entonces se torna más conciente en lo que de arte se intenta manifestar. Las nuevas voces de la psicología expresan: -es difícil penetrar a los inicios o profundidades (de la actividad creadora), solo es posible plantearlo o describirlo como solo producto o presencia, en cuanto es puesto en la realidad.

2º Carl Gustav **Jung** (1875-1961), luego de “desexualizar” la libido freudiana la amplió al mismo tiempo a una **energía psíquica** en toda su generalidad, son así los procesos no solo de lo sexual o del líbido son también de los pensamientos que devienen desde la ancestralidad.

La teoría del “inconciente” aun prima en Jung, pero ello lo manifiesta como un elemento esencial del alma humana, de aquí la actividad dinámica de la psiquis –dice- es idéntica a su naturaleza, a la energía de los instintos, la que por sus creaciones simbólicas expresan posibilidades absolutamente inaccesibles al conciente. Entonces, el “inconciente” dispone de todos los contenidos psíquicos subconcientes, ello es *experiencia y sabiduría* de milenios, son arquetipos de comportamientos habituados y devenientes y, con todo ello, se “crean” los materiales existenciales para el porvenir; con lo inconciente se crean las combinaciones de prospección y con lo conciente lo que se condicionan los extravíos¹⁶⁹.

El arte, en tal caso, ya no sería tratado desde las condiciones sexuales reprimidas. Toda producción o creación tiene otros elementos de trasfondo, es aun más profundo, de influencias tradicionales, son formaciones culturales que devienen desde el pasado ancestral funcionando como un “inconciente colectivo” que influye en la capa profunda de la psiquis; de aquí la dinámica de sabidurías conferidas en un antagonismo desequilibrado de lo psíquico y, éste provoca el hacer arte como una actitud errónea de la conciencia, pero es el campo libre del inconciente donde se realizan los deseos y las acciones.

¹⁶⁹ Hesnard A. « La obra de Freud » -p. 97 -El Psicoanálisis de Jung.

En la afirmación de Jung: -el inconciente colectivo es evidente, es lo que da origen al desarrollo cultural-artístico y espiritual del hombre bajo los dominios de los arquetipos o imágenes primigenias o proto-imágenes. Estas imágenes por su carácter simbólico no pueden ser decodificadas de manera definitiva, porque son arquetipos de costumbres, de representaciones de la energía que se da como *animus* (ánimo). De aquí se entienden los mitos, las religiones y las filosofías que caracterizan a los seres, a las naciones, las épocas como historias. En este sentido, los filósofos, los artistas y científicos deben sus razones a las *inspiraciones* que aparecen súbitamente en el *inconciente*.

La identidad del inconciente se pierde solo en cuanto el hombre está perdido o aislado de la realidad, entonces, ya no hay instintos, ni arquetipos primigenios o cultura ancestral ni pensamientos¹⁷⁰.

Dos tipos de creación se dan -señala Jung, “la creación psicológica” –que es lo que procede del ámbito humano, lo que tiene que ver con lo conocido, con la experiencia que, a la vez, carece de elementos extraños. La segunda, es la “creación visionaria” que es lo desconocido, lo que está más allá del límite del conocimiento, es algo sobrehumano, son estas visiones de lo que la imaginación o la temeridad ocasiona, son las imágenes aterradoras o simplemente lo que es incognoscible.

De los criterios también subjetivistas pero objetivos en cuanto cultura de lo tradicional Jung nos da a saber de la actitud artística indicando que **–la creación del arte se produce desde una inspiración del inconciente**, sin dejar de ser una expresión de elementos o de cultura ancestral, de lo colectivo inconciente (para nosotros, de lo conciente).

Las prácticas de las expresiones literarias y artísticas trans-adquiridas desde lo psicológico imaginario, subjetivo e inspirativo es lo que el “surrealismo” tiene como muestra en las obras muy renombradas. Manifestaciones que aparecen siempre de lo espontáneo, de lo inconciente, sin conducción de lo racional, tal como las prescripciones estéticas lo autentifican como “surrealismos”.

¹⁷⁰ Jung C.G. « El Hombre y sus Símbolos » -p.23

Andrés Breton (1896-1966) fundador y redactor del “Manifiesto del Surrealismo” (1924) hubo de sustentar su movimiento y sus escritos partiendo desde el *inconciente*, de los sueños de Freud. Aducía que el arte debe ser una manifestación de la unión de la **libre imaginación, un automatismo psíquico donde no interviene la razón ni el pensar**, es como una manifestación salvaje del inconciente, el artista surrealista es un ente que recupera los poderes de “creación” que se había perdido; como son así los dibujos de Miró, de André Masson, de Max, de Dalí, etc. Son convicciones de lo “imaginario sensible e inconciente”.

Tal así fue también la versión de Baudelaire, -que decía- la **imaginación** es la capacidad del artista de crear cualquier cosa nueva. Imaginar no es sino ordenar los elementos dispares según las reglas de la fantasía, pero descubrir una necesidad que no es dada de la natura, es lo que aparece en la obra. Imaginar es crear, es la potencia de la creación que produce un mundo nuevo¹⁷¹.

La imaginación es contraria a la doctrina de la natura, ello es enemiga del arte, “yo encuentro inútil y fastidioso de representar de lo que es, porque nada de lo que ya es no me satisface. La naturaleza es fea y yo prefiero los monstruos de mi fantasía que la trivialidad positiva... el artista, el verdadero artista, el verdadero poeta no debe tomar sino lo que él ve y siente”¹⁷².

Como es de verse, en este *pensar imaginario* o inconciente se observa un totalitarismo de la sensibilidad y con ello la *imaginación pura*, intuitiva. Baudelaire lo dice: es la sensibilidad de las personas muy sensibles, es la imaginación que enseña al hombre incluso el sentido de la moral; son las reglas de la analogía, de la metáfora; ella puede incluso descomponer toda la creación o crear una sensación de lo nuevo. La imaginación es la reina de la verdad y está aparentado con lo infinito¹⁷³. Es todo un valoramiento de la imaginación como una inteligibilidad de lo puro imaginario en la producción artística, lo fantástico puro.

¹⁷¹ Lenoir B. “L’oeuvre d’Art” -p. 84 -cf. Baudelaire : La reine des facultés, -p. 128

¹⁷² Ibid. -p. 84 (-p. 129)

¹⁷³ Ibid. -p. 86, 87 (Au-delà du romantisme, -p. 130)

3º Julia **Kristeva** (búlgara 1941-) quien también tiene sus ideas en la ruta de Freud accede y revalida la sexualidad y transportarlo a una expresión del líbido reprimido en cuanto se suscita la originación del arte. La diferencia es tan solo variando la idea explicativa a la inversa de lo que Freud planteaba.

La manifestación del arte y la literatura –dice Kristeva- es desde la dimensión de la psiquis del hombre, una relación que se suscita entre la *representación* y *el impulso*¹⁷⁴. Los impulsos –según esta autora- son energías de los instintos que operan en lo biológico y en lo cultural, los impulsos se generan en el tejido orgánico y buscan una satisfacción psicológica. Los impulsos no solo se mueven o se reducen en los dos ámbitos, también se mueven entre el cuerpo y la representación.

Toda expresión artística como representación está compuesta por dos elementos – indica Kristeva: -el *semiótico* y el *simbólico*. El elemento semiótico es la descarga de los impulsos corporales a través de la representación de ritmos, de música, de poética, de aplicación de los colores, pero este elemento no es representacional, aun así tenga significado para la psiquis humana. La descarga de impulsos no solo es para llegar a un fin bueno, sino es indispensable para la supervivencia de la propia psiquis.

El elemento simbólico, aún así proporciona una amenaza a la estabilidad continuada de la representación pero ello no se entrega al delirio o al balbuceo psicótico. Lo *simbólico representacional* ofrece significación en el sentido lingüístico –las estructuras de gramática y sintaxis constituyen el soporte del símbolo del proceso de representación. No obstante, tanto el semiótico y el simbólico no les interesa llegar a un buen fin, sino solo el buscar la supervivencia psíquica.

Si Kristeva –en su noción del arte afirma o explica que las expresiones artísticas solo tienen cuestiones de existencia con fines de la supervivencia de la psiquis –intenta decir, que el arte no nace desde las razones de alguna finalidad o causa, sino, es lo contrario, es por hacer super-existir el estado psíquico de uno.

¹⁷⁴ Kristeva J. « Sens et non-Sens de la Revolte : Literature et Pychanalise » -p. 86.

Este predominio de la acción psicológica de la acción del arte. Lo simbólico y lo semiótico de la representación de la psiquis es por causa del arte –en este sentido- el arte está dirigido desde la subjetividad aplicada y es a su vez el soporte de la psiquis.

La psiquis, para Kristeva tiene una necesidad primordial de existencia –dice: ello se logra en cuanto recibe descargas de energías desde los impulsos (reprimidos o no), descargas que se destacan en lo orgánico-psíquico como son de las acciones culturales artísticas. Como es de verse –este caso sucede a la inversa- de lo que aducía Freud. Para Kristeva, el arte tiene que existir o producirse para que la psiquis tenga su existencia dinámica.

Kelly Olivier –sometiendo los criterios de Kristeva a un análisis señalaba: -para ella, el arte y la literatura son situaciones como de un psicoanálisis donde se desarrolla una noción de lo que se re-inventa a través de la *imaginación* (toca lo ético), es una relación de los impulsos corporales y de sus efectos dados en la representación mental, son vínculos que se producen o se crean proporcionando una experiencia estética, y eso es lo esencial para la vida psíquica del cual Kristeva hablaba.

Estos efectos son desde la palabra, la imagen, el color, etc. son efectos estéticos fundamentales para la experiencia humana en la que encuentra el sentido de vida o de su propia representación¹⁷⁵ -manifiesta Olivier.

Lo que Kristeva intenta definir es que los impulsos y los efectos de representación se manifiestan como *vínculos creativos* –y ello, produciéndose una experiencia estética –solo así se puede saber de **la creación (del arte) que se produce en tanto que los vínculos de representación creativa son actos de necesidad para la supervivencia de la psiquis**

Al decir que ello toca con la ética, para ésta autora es-“*la experiencia imaginativa o estética la que posibilita la ética –solo a través de la imaginación podemos asumir la recuperación de lo reprimido que hay dentro de nosotros... es la experiencia estética la que posibilita la aceptación de ésta diferencia*”¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Olliver K. « Pensadores clave sobre Arte, siglo XX » -p. 190

¹⁷⁶ Ibid. -p. 190

En tal caso –para Kristeva- es una experiencia estética y es la que determina el criterio ético. Como bien podemos comprender, los criterios de ésta autora psicologista posan en la misma subjetividad sin tocar para nada la realidad social o antropológica de lo cultural artístico.

-Objetandolo- los impulsos reprimidos y la imaginación no bastan para originar arte, por lo mismo que no se toca ni se expresa en lo racional, en lo concientes, por ello, el psicologismo es tachado como una subjetividad totalizante de entender el arte –caso contrario a una verdad objetiva-real en la cual se ejecuta la actividad artística, es decir, el saber del -cómo y por qué se origina la existencia del arte.

_____ (o) _____

3-LA “CREACION”: UN DENOMINADOR IDEOLOGICO

Como noción preliminar –lo ideológico- en sentido *figurativo*, no es sino un sistema de ideas abstractas o metafísicas que no determinan hechos reales. En su sentido de *positividad*, es el ideal relacionante entre el pensar teórico y la conciencia objetiva frente a una realidad determinada que se produce. En los dos sentidos, son un modo de pensar.

La ideología como idea *opositora* –es poner en causa las ideas de manera óptima y conciente (asi sean inverosímiles), su fin es el de pensar críticamente. Además pueden ser ideas en *puridad* o de lo en sí de uno, como también obtenidas de la realidad; en todo caso se trata de una idea racionalizada, conciente porque es de una realidad cognoscible.

En otra noción, es la referencia de F. Engels. Manifestaba él: “una ideología es un ensamble de ideas vivientes de una vida independiente y únicamente sumido a sus propias leyes... los hechos de las condiciones existentes materiales de los hombres dan

al cerebro el proceso ideológico determinándolo en análisis en el curso del proceso mismo, contrariamente, ello sería el fin de toda ideología¹⁷⁷.

En la opinión de Arnold Hauser: *“La ideología es una propaganda refinada, sublimada y, al mismo tiempo, inconfesada e intrínseca. Las clases o grupos que disfrutan del poder y del bienestar tiene que disfrazar, embellecer e idealizar sus intereses y objetivos, sus principios y normas cuando no pueden justificar abiertamente su derecho a tales privilegios”*¹⁷⁸.

Aún así, se puede lograr una crítica ideológica de la ideología, es la noción de saber de la capacidad del pensar como algo influyente y también lo que enfrenta las ideas entre clases sociales, en política o en lo cultural.

Dos posiciones ideológicas: dos formas de pensar

–Como un regado de tinta colorante sobre la conciencia –será profundo o superficial su intensidad ideológica y es lo que habrá de distinguir el modo o forma de traslucir las convicciones, los principios, los juicios. Es nuestro criterio básico.

Lo que enunciamos –sobre el sentido y hondura que tienen las ideas según sea el toque conciencial-moral no es sino la posición ideológica que se produce en su forma intensa o bien de manera superficial. Pues bien, ello se observa notoriamente en cuanto la forma de inteligir y de accionar –en este caso- sobre el problema de la “creación” es el ejemplo de las posiciones o bien idealistas o realistas.

Lo que concebimos como ideología del arte es lo que corresponde a lo que impulsa la inteligibilidad en los modos de pensar; de concebir el asunto de la “creación”; es lo que influye en concreto la idea desde una de las *posiciones ideológicas*. Tan igual como en la política, el valor del arte socio-político es reconocido como una fuerza de propaganda ideológica, como convicción del significante de su contenido. La ideología

¹⁷⁷ Lalande A. “Vocabulaire technique et critique de la philosophie” cf. F.Engels: Letra Mehring, 14 de Julio, 1893 –Ideología alemana.

¹⁷⁸ Hauser A. “Sociología del Arte” 1º -p. 286 -Condicionamiento ideológico del pensamiento.

está en conexión principalmente con los ideales, como arma de la lucha de ideas. Su principio radica en su aspecto moral-conciencial de veracidad o de falsedad.

“El Arte como ideología mantiene su carácter apologético, porque aunque deje de ser propaganda directa y glorificación manifiesta de los poderosos continúa siendo una especie de legitimación de sus privilegios, de su derroche ostentoso y socio-ostentoso que cuenta con las condiciones de existencia del artista y permite la propiedad y el goce de las obras de arte”¹⁷⁹.

El pensar filosófico activo no está diferenciado o alejado de una forma ideológica. La ideológica como conciencia, como convicción de principios impulsa el pensamiento; este pensar dada por la conciencia moral es lo que cada pensador-artista trasluce en sus posiciones o convicciones, con ello se asienta una *conciencia artística* -por ello sabemos que cada uno de los pensamientos o criterios son sensibles a la subjetividad, a la idealización y a la espiritualidad. Lo ideológico determina los puntos de vista, las opiniones y orienta las críticas en el delucidamiento de la “creación en el arte”.

Conforme a la *historia del pensamiento filosófico* y de los estudios sobre las **corrientes filosóficas**, son dos grandes tendencias por donde las ideológicas-filosóficas hubieron de desarrollarse con mayor fuerza y de ella toda influencia posterior. Estas dos líneas ideológicas generales no son otras que las que se conocen muy en claro: a) el **idealismo** filosófico o “filosofía idealista” que hubo de trascender de lo absoluto de la idea, y ello, iniciada desde lo espiritual-religioso. b) el materialismo o **realismo** filosófico que trasunta su posición de manera dialéctico-crítico (naturalismo, evolucionismo, relativismo).

Pues bien, bajo estas dos posiciones bien connotadas o demarcadas se manifiestan cada quien en sus modos diferenciados y bajo sus principios y convicciones filosóficas o ideológicas; asimismo puede serlo en lo político, en la ciencia, como en la moral y el arte.

¹⁷⁹ Ibid. -p.286 -cf. Th. Veblens : Theory of the Leisure Class, 1925

Dentro de otro contexto, para muchos pensadores como para George Politzer: **las dos tendencias ideológicas constituyen y siguen siendo hasta nuestros días el problema principal y fundamental de la filosofía.**

*“la cuestión fundamental de la filosofía se presenta en sus aspectos diferenciados que debemos comprenderlo y reconocerlo por su gran importancia como problema que se suscita entre la **materia** y el **espíritu**; puesto que de aquí podemos saber que solo existen dos respuestas en todo asunto universal: 1º -una respuesta científica y 2º -una respuesta no-científica”¹⁸⁰.*

Los asuntos filosóficos, científicos, políticos, educativos, morales y otros son tratados resueltamente a partir de éstas dos formas filosóficas o dos posiciones ideológicas divergentes o antinómicas. No es posible no entender en evidencia –por ejemplo- que la política de dominación mundial del imperialismo- se define en toda su estructura de sistema de poder global por su ideológica “money-bélico” (monetarista y guerrerista), su universalidad ideológica.

Filosóficamente, -nosotros lo presentamos aquí, esta posición ideológica en el arte- como *ideología idealista* y como *pensamiento absoluto*; es esta ideología y este pensamiento que sostienen y defienden: **el mundo por creación**”. Lo otro, *la ideología realista* o *pensamiento crítico* (materialista, evolucionista, relativista) es quien sostiene y explica: **el mundo por evolución**. Pues, en la base de estas formas ideológicas los criterios y juicios filosóficos emiten su modo de pensar o concebir en cuanto originación del arte.

Federico Engels cuestionaba: ¿el mundo ha sido creado por dios y éste existe toda una eternidad?; pues, las respuestas serán según las filosofías poseídas en uno u otro campo ideológico. Si se adopta una respuesta o una explicación que el mundo es por “creación” -lo señalado por la teología: la idea crea la materia- entonces será una **posición y una explicación idealista** (no-científica).

¹⁸⁰ Politzer G. « Principes Elémentaires de Philosophie » -p. 30 -La question ou le problème fondamental de la philosophie.

Si la respuesta es sobre la base científica: el mundo es por “evolución” (la materia origina la idea) ello será una **posición y explicación realista o materialista**. Estas dos situaciones condicionan la convicción principista del problema fundamental de la filosofía¹⁸¹. Y así también del arte.

Desde estas instancias ideológicas intentamos detectar o encontrar en cada uno de los pensadores que observamos o examinamos el modo de concebir sus criterios y juicios sobre la concepción del arte. De aquí podemos saber que unos, procuran la aceptación y divulgación de la “creación” y el otro, que contradice a esta ideología idealista y absoluta.

La examinación procesada a cada concepción expuesta aquí nos demuestra que las opiniones y juicios en sus tendencias intensas o superficiales (de un *idealismo subjetivo* y de otro *objetivo*) determinan que el origen del arte es desde **la “creación”, en lo general: un pensar absoluto y una ideología idealista**.

a) El **idealismo** –según la historia de la filosofía- iniciado como forma de pensar ideal, toma luego su renacimiento después de las ideas místicas desarrolladas; éste renacer aparece con las ideas de Kant, Hegel, Berkeley, como de Bradley, Croce y Hamelin, y es ello una reacción frente a las otras filosofías –materialistas- que tienen sus inicios con Demócrito y Heráclito. La filosofía idealista desarrollada con mayor fuerza en la segunda mitad del s. XIX. Es en su carácter sintético de la apercepción kantiana que convierte la filosofía en un principio incluso metafísico, asimismo como ley del conocimiento en una ley del ser¹⁸².

Se dice que el idealismo en su carácter ilusorio es de una noción desde el criticismo de Hume y de Kant que aparenta ser aceptada universalmente –puesto que su noción de relación exterior, de relación espacial y temporal como la relación de causalidad y otras existen en sí como un molde ideal de lo interno, algo así como una pura abstracción y que no llega a las relaciones con la realidad.

¹⁸¹ Ibid. –p. 32 –cf. F. Engels: «Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande», Cap. II –idéalisme et matérialisme, –ps. 14, 15, (editons sociales, France -1946)

¹⁸² Bréhier E “Historia de la Filosofía” –p. 283 –Cap. X –El Idealismo.

La única relación que aparece –según- es en la dialéctica de Hegel que tiende a una extensión hacia el espíritu como *concepto*. Pero, este concepto o categoría –para Bradley- tiene un sentido falso de lo real, es una determinación incompleta o inadecuada de la realidad; son esas las experiencias alteradas del pensamiento entre la apariencia y la realidad¹⁸³.

Esta forma de juicio o teoría del juicio –se dice- que está totalmente influida por el pensamiento hegeliano que orienta el pensar hacia un *Geist* o una realidad concreta y universal –sin chocar con la tesis que define la realidad por la experiencia concreta de lo individual. La individualidad luego es vista y considerada como un absolutismo de sí.

Referenciaba Bréhier sobre Bosanquet (1848-1923): en cierta posición contraria al *idealismo puro* éste pensador hubo de poner en manifiesto las verificaciones que la experiencia aporta al idealismo, son las experiencias de la unidad, del medio físico. Afirmaba Bosanquet, que no hay pensamiento puro ni lógica pura que no sea un predicado general universal; la lógica es el conocimiento de las estructuras de las cosas, las hace pensables; y lo universal es “*la unidad plástica de un sistema que incluye el detalle*”¹⁸⁴.

Brehier, decía también que J. Royce (1855-1916), manifestaba: “*Una idea solo tiene valor práctico cuando está totalmente individualizada y no es semejante a ninguna otra... la generalidad es un signo de carencia, el Yo absoluto tendría esa generalidad deficiente, sino se expresa a través de una gran variedad de individuos que cada uno construye libremente su destino*”¹⁸⁵.

Esta idea bien podríamos adaptarla a la crítica ideológica de la ideología idealista – porque aquí se expresa sobre una idea pura o idealizada desde lo individual; segundo, la generalidad o universalidad no es posible si no es desde una sociedad o una colectividad de referencias criteriosales o de juicios filosóficos, solo así tendría sentido una idea como ideología positiva y realista.

¹⁸³ Ibid. –p. 584

¹⁸⁴ Ibid. –p. 585

¹⁸⁵ Ibid. –p. 586

Si la idea de Royce es calificada como una posición monista, -dice- es porque este autor diferencia bien entre el individualismo del pensar y una generalidad en su necesidad de representación de las experiencias verificadas y, **en el idealismo está comprendido solo el pensamiento puro individual**. De aquí, se piensa que siendo la idea un concepto de un mismo, **el Yo individual es lo único o lo absoluto del pensar**, luego, adjunto a los otros de iguales condiciones son los que conforman el pensamiento absolutista generalizado.

En tales versiones- podemos entender que- el idealismo filosófico como **ideología idealista se orienta hacia un pensar absoluto** y en este entronque, se sitúa el problema de la “creación del arte”. Esta ideología idealista representa la sola idealidad en cuanto sustenta el principio original del arte, ello fundamenta su posición idealizada pura, una expresión del intelecto sumido en el purismo ideal sin permitir otras formas u otras ideas del exterior; con ello se determina la resolución del problema existencial del arte concibiendo y explicando que el arte es una “creación”, un ideal universal absoluto.

Lo que ocurre es que, la *ideología idealista* hubo de convertirse en un pensamiento que se desarrolla desde la antigüedad en cuanto aún no se desarrolla la racionalidad crítica, y solo existe la idea divina o mística (misteriosa-olímpica), de aquí surge la ideología religiosa (lo divino-espiritual); desde ésta base ideológica divinista o religiosa surge la filosofía idealista, empero, de manera finada y refinada por no tocar tanto la deidad. En estas bases, es el surgimiento del *idealismo teórico actual*, no solo sobre arte también en las demás explicaciones del mundo. El *idealismo* (teosófico, filosófico e ideológico) determina así la existencia de la realidad material-física, sensible-inteligible desde la idea pura sea objetiva o subjetiva.

La ideología idealista -en lo “espiritual” o divino ha sido siempre su tarea de dictar entendimiento de los hechos y de las cosas desde un absolutismo mítico-místico, es su esencialidad ideal lo que se propugnó como “verdad única” sobre el conocimiento del mundo; primero como un principio divino-olímpico, luego desde lo cristiano-teológico, pero es siempre en el mismo orden místico o misterioso (imposible de conocer). Tales entendimientos tal vez no haya sido radicalmente rebatidos o criticados, sea por ello su latencia hasta nuestros días.

En otro criterio y en otro ámbito -Arnold Hauser avisó la ideología como un poder de las clases dominantes como modo de pensar. Pero, ello debe lograrse su debida crítica -“*la crítica de la ideología se basa en la capacidad de darse cuenta de la unilateralidad y parcialidad del pensamiento condicionado por la clase y la posición social, a pesar de que esta conciencia no significa en modo alguno que se consiga eliminar la fuente de errores... un pensamiento es ideológico porque está limitado a un punto de vista especial*”¹⁸⁶.

Por lo tanto, el núcleo pensativo e ideológico sobre la “creación del arte” tiene aquí su comprendido. Y el filón ideológico del arte como “creación” es una expresión del *idealismo absoluto filosófico*; así se manifiesta este pensar en Kant, Schelling, Croce, un idealismo trascendental o un intuitivismo absoluto; características unívocas del idealismo una expresión obtenida desde la *creación universal del mundo*. **El arte sería así una mimesis de la creación suprema** (doctrina del creacionismo).

b) En el **realismo** –existe un espacio más tolerante de discusión en cuanto al problema del conocimiento sobre la existencia en general y esa es su primera distinción frente al “idealismo absoluto”.

Lo que se zanja entre idealismo y realismo no es otro que el que se inicia con cuestionar y saber sobre lo que acontece como existencia y esencia del mundo. Para el materialismo o realismo (pragmatista, evolucionista o relativista) es la existencia desde las relaciones suscitadas entre el mundo externo y el mundo interno; es decir, las experiencias y conocimientos se obtienen desde la realidad sensible o aprehensible que se opta intuitivamente o racionalmente en la idea del individuo.

Sin embargo la idea general del mundo no es más que una suma de partes independientes cognoscibles –y la relación cognoscitiva entre la realidad externa de las cosas y la realidad interna de la mente debe obtenerse su correspondencia como explicación, solo así se sabría de la naturaleza veraz de ambas partes, asimismo del término de “crear” como lo más significativo en su verdad o no-verdad.

¹⁸⁶ Hauser A. “Sociología del Arte” –p. 290, 291 -Crítica ideológica.

Todo es cuestión de la constitución de la relación de *proximidad, de diferencias, de separación y de semejanzas*¹⁸⁷.

Según Brevier, la doctrina del realismo dice -no se debe suponer que entre objeto y sujeto cognoscente exista alguna comunidad de naturaleza parecida a una idea, la ideación es una percepción mental inmediata del objeto, pero ésta idea puede ser real como relación con los demás objetos. Es la discusión que hubo de abrir curso a pensadores como Moore y Russel.

La verdad -según Moore- es tan igual a la moral existente y perceptible pero no es posible definirlo, el conocimiento es una presencia inmediata del objeto en la intuición, y -la verdad como juicio- no consiste precisamente en su correspondencia con la realidad. **El problema no es cuestión de definirlo sino de reconocerlo.** Ello implica también que la realidad está hecha de conceptos relacionados entre sí -“*el mundo del realismo es, pues, un mundo de entidades lógicas pero que no constituyen una unidad sistemática*”¹⁸⁸.

En cambio la realidad -en Russell- son como las mismas apariencias que no están en un espacio común, sino que constituyen un mundo privado o en un espacio privado de uno; entonces, el objeto desde la realidad es todavía una construcción puramente lógica y que no se remite aun a los *qualía* que no tiene ninguna inferencia con otra realidad. Según, éste pensador lógico, desea demostrar que el *sistema lógico* tiene las mismas propiedades del sentido común atribuido como espacio privado de cada observador.

Para Russel, -manifiesta Brehier- es la construcción lógica libre -es ello que **supera la creencia espontánea**¹⁸⁹ -en el sentido, de que si se toma el “realismo” (objeto) en su sentido estricto habría que eliminar del espíritu todo lo que sea irrealismo, puesto que el objeto es ante todo una realidad no mental.

¹⁸⁷ Bréhier E. “Historia de la Filosofía” -p. 624 -Cap. XIII -El Realismo.

¹⁸⁸ Ibid. -p. 625 -cf. Moore: La refutación del idealismo”.

¹⁸⁹ Ibid. -p. 626 -cf. Russel : Lógica del realismo.

Luego se podrá reducir la vida mental a puros actos de voluntad, asignando o introduciendo todo lo cognoscible del objeto, y todo lo que se puede saber de la posibilidad cognoscitiva así- finalmente recalca Brehier¹⁹⁰.

Con ello se admite junto al conocimiento contemplativo una toma de conciencia del objeto- es como una posición directa de la realidad en la que desaparece la dualidad de sujeto y objeto; pero ello no indica introducir un objeto en el espíritu, ello es revivir la experiencia en la memoria o en el pasado, comprendido como una aprehensión en la mente como idea de lo que se capta o se conoce de lo exterior.

Con éstas resumidas argumentaciones podemos saber con cierta hondura sobre la **ideología idealista e ideología realista** como pensamientos que se instalan en los modos de concebir, como es en el arte como origen. No obstante –para nuestro criterio- la posesión ideológica del *realismo* se asoma más a la veracidad –aun así no sea definizable en totalidad pero ello nos conduce en mejor probabilidad de su demostración.

La **posición ideológica realista** como pensamiento sobre arte, no deja de estar en vigencia como reflexión, como juicio, sobre todo es tan servible como razón peculiar-singular en el esclarecer el problema de la existencia del arte; se constituye en una realidad situacional que no reconoce la idea de lo “creado” y se opone a la ideología idealista, espiritualista y absoluta que sigue sosteniendo la “creación”.

De este modo es la latencia del idealismo absoluto de Kant, de Schelling, de Croce y Bergson. En tanto que los pensamientos de Heidegger y de Sartre se sitúan en un “realismo racional-crítico” pero sin dejar de usar en el concepto de “crear”. De aquí las definiciones concretas:

Primero:

Toda reflexión y todo criterio particular producida y emitida como juicio teórico de modo -subjetivo-abstracto, metafísico, divinista-místico e imaginario-inventivo, así

¹⁹⁰ Ibid. -p. 626 -Espacio, tiempo y divinidad.

como de lo sensible-estético- conforman la posición ideológica y filosófica del **idealismo absoluto subjetivo**.

Segundo:

Toda reflexión y todo criterio particular y peculiar producida y emitida como juicio teórico de modo objetivo-realista, materialista, dialéctico, racional, epistémico, y analítico-crítico conforman la posición ideológica y filosófica del **realismo crítico y dialéctico**.

Estas dos posiciones: como verdades inteligibles pero en tendencias ideológicas antinómicas *-no dejan de ser “productos de lo intelectivo”* –eso es lo validero universal- y con ello nos aproximamos a saber y a considerar que la capacidad o la **facultad de lo inteligible** conciente, es lo que prevalece y determina los modos de pensar y ello mismo es producto del *cerebro humano*.

No obstante la posición ideológica-filosófica idealista en general y que fundamenta con cierta fuerza de posición es motivo de una fuerte crítica; crítica que desenmascara al idealismo en sus datos supuestos o falsos sobre la cuestión de la “creación”. *“La idea de un pensamiento que desenmascara descubre y prueba toda manifestación de la intención que subyace... (...) la naturaleza ideológica de las creaciones culturales resulta todavía más equívocas si es en el fin del orden estamental medieval”*¹⁹¹.

La ideología o *pensamiento crítico* problematizador intenta desenmascarar a la ideología idealista o pensamiento absoluto y forja luego una posición realista del pensar (no-puro) desde un pre-realismo procesal, con ello, tiende a mayor y mejor posibilidad de aproximación a lo cognoscible de la verdad.

No obstante a toda posición a toda contradicción, las dos ideologías en contraposición prosiguen en sus terminologías discursales siempre desde el concepto de “crear”, o “creador”, de “creatividad” o “creación” –es lo que les auna como en un *común-denominador ideológico*.

¹⁹¹ Hauser A. « Sociología del Arte » -p. 297 y 304 -El pensamiento desenmascarador.

De los interrogantes básicos idealizados

En lo que se habla o se lee en todo tratado del arte no tiene ningún otro inicio ni otra conclusión si no es del mismo verbo “crear”, la que origina todos los sustantivos y adjetivos conocidos.

La “creación”, tomándolo por un momento como lo que se da en lo actual, no es ya lo pensado desde lo divino-místico, es una actitud desde el “sujeto que crea”. Siendo un ente que crea es entonces un “creador” y siendo un creador es un sujeto “creativo”; es el adjetivo principal que categoriza al sujeto que crea siendo un “creador” (verdad o no-verdad por ahora no aun su delucidación).

-Esta exposición, tal un juego terminológico desde el vocablo-madre de “crear” supone ser un impulso que aparece en cuanto se conceptúa y se obra un objeto artístico, es ello la actitud y aptitud del “saber efectuar” arte, la *actitud creativa* no podría manifestarse en tanto que la *aptitud ejecutiva* no lo materializa, son actos inmediatos.

La “creatividad” –del que tanto se habla, se designa, se caualifica en nuestros tiempos “postmodernos” a cualquier actitud y aptitud de lograr cierta novedad, se refiere a la actividad intelectual conceptualizadora, pero solo de manera ideal; puesto que la “creatividad” o la *creación no ha sido aun examinada –de dónde o cómo y por qué se produce; tan solo se conoce al sujeto de creación y el objeto creado, ambos que conforman la unidad del arte como existencia.*

1-¿En razon de qué se utiliza el vocablo de “crear” o “creación”?

Una respuesta pronta y concreta a esta primera cuestión sería recurriendo al estudio analítico de Steiner, quien planteaba: -la “creación” es un vocablo inventado de la pura imaginación, una invención del término en este caso, el “creador” de éste término es como el creador del arte, la misma imaginación intuida, denominándole una capacidad creativa, es decir, una invención de ideas, –o una falsedad ideada, inventada.

En principio, para nuestro conocimiento- no existen razones de certitud como para pensar y aceptar que la *creación* o el *crear* son nominaciones de algo consabido, o una razón lógica que demuestre una verdad. Su utilización es solo un suplemento a lo que no se conoce, es también la misma reiteración fantástica del ideal puro que da lugar a su verbalización. La “creación” es entonces una idealización de lo ficticio.

Tal como señala la tesis de Steiner- el “crear” es solo un acto imaginario, es un ficticismo inventado (creer que se crea), puesto que no habiendo ninguna crítica a éstos conceptos prosiguen en lo usual como un supuesto de veracidad. El uso de la “creación” se inicia –como dice este autor- en cuanto la cosmología y la astrofísica nos proponen (cuando no se conocía el “crear” científicamente) los modelos del movimiento del universo como un mito antiguo en la hipótesis de la “creación” continuada, es esto, una suprema paradoja; pues, el modelo de la “creación”, suprime asimismo el problema discutible de la eternidad (lo ilógico)¹⁹².

Pues, entonces, el uso de “crear” o “creación” es solamente una suplantación de lo no investigado aun por las ciencias físicas, por la lógica racional y por las ciencias naturales y humanas.

Tales conceptos o “supuestos” –de otro lado- se contradicen con los postulados objetivos sociológicos. La “creación artística” –dice Hauser- es un prototipo del proceso dialéctico con antagonismos, con subjetivismos que dan el impulso de creador espontáneo en disposición comunicativa; de otro lado, son las resistencias objetivas como contrariedad a los factores inherentes a la problemática planteada y todo ello es un funcionamiento dialéctico de la “creación”¹⁹³.

Nosotros no concordando con la utilización del término “creación” de este autor pero, este criterio no deja de ser una explicación desde cierta contradicción problemática. Solo así, poniendo en contradicción crítica es posible erradicar su uso.

¹⁹² Steiner G. « Grammaire de la Creation » –p. 21, Cap. I, -De los modelos de creación.

¹⁹³ Hauser A. « Sociologia del Arte » -Vol. 2º, p. 93, 94 -La creación artística, paradigma de la dialéctica.

2- ¿Son los términos de “crear”, “creación” fundamentos del principio existencial del arte?

El principio como fundamento –es ante todo, lo que la idea tiene como base sobre lo existencial un entendimiento lógico o bien no-lógico, es según la convicción ideológica. Para nuestro entender- el fundamento de la “creación” como principio no pertenece a ninguna idea lógica de lo racional. El “fundamento de principio existencial del arte” (principium, incipere) como “crear” no significa ningún origen del arte. Tal pronunciado principista como fundamento es lo tradicional prescriptivo (sin deducción analítica) que se impone en fundamentar la universalidad de la existencia del arte como obra.

El acto de “crear” –sin haber sido analizado su elemento constructivo-lingüístico, de su verdad o no-verdad no puede ser considerado como un principio universal de la existencia del arte, por lo mismo que *jamás hubo de ser conocida y reconocida su demostración de prueba*, jamás ha sido observada por ninguna crítica sobre el origen o existencia de éstos vocablos. Crear o creación –para nuestro saber- permanecen como conceptos solamente *supuestas* y ello no resume ningún fundamento de principio.

J. Gomez Caffarena –indicaba- si Kant, hubo de relevar el término “existencial” en el sentido del Yo existente, ello hubo de tratarlo desde un lenguaje ordinario de la tradición filosófica, pero al acercarnos a las palabras de Heidegger: “existente”, “existencia”, “existencial” adquiere otro sentido especial que es lo que se aplica al hombre tomado como sujeto y ello es muy distinto de la existencia natural o evolución natural. Lo que Heidegger intenta preconizar en su “dasein” o *existir* es una condición del conocimiento en general que tiene toda realidad, y asimismo para el conocimiento específico de hacer existir, ambos son correlativos¹⁹⁴.

Una comprensión específica sobre el principio de existencia en el arte sin la referencia de lo que supone la tradición ideal (no lo que la realidad lo demuestra) es siempre una relación del Yo subjetivo con la construcción de la obra-arte. Esta

¹⁹⁴ Gomez Caffarena J. « Metafísica fundamental » -p. 94 -Cap. III.

relación, vista de manera crítica por una filosofía objetiva-existencial, racional analítica, de seguro que hallará lo que no corresponde o no sustenta ningún principio de realidad de la producción del arte.

Solo es posible comprender, que el único principio fundado y probado es lo humano en cuanto su “cerebro” es la propia realidad del acontecimiento evolutivo en la formación o construcción humana de la obra. Fuera de ella no es posible ningún otro principio.

3- ¿Los adjetivos cualificativos de “creador”, “creativo” o “creatividad” son atributos en correspondencia con la verdad?

Estos conceptos adjetivados como verdades (supuestos) son totalmente contrarios al proceso de existencia del arte. Si nada de lo que se dice ser “creador” o “creativo” se ha investigado, pues, entonces no puede preconizarse verdades no demostradas ni demostrables; son, por tanto, adjetivos cualificativos “falsos”, otra “invención ficticia”, otro ideal fantástico, son términos opuestos a la verdad.

Si estos adjetivos no estan relacionados o no están en correspondencia con la realidad del quehacer del arte, no pueden ser jamás verdades. Y si un artista se atribuye ser “creador” –comprobándose- no podrá hallarse ninguna verdad. La “verdad” débese tomar como un objetivo, como una realidad a donde llegar en procesos de probaciones, de experimentaciones; para ello hay que hacer mover, transformar, si no se acciona, no se da movimiento o no se menea no se conduce a ninguna idea del saber. El saber de la verdad debe ser el objetivo de llegar, y ello solo con capacidad o con “hoyoç” (*verdad: antiguo griego*); es como recolectar toda una realidad de actos, de saberes, de accesos al conocimiento (en cuanto producción) pero todos como verdad o capacidad efectiva¹⁹⁵.

Fedier, explica sobre lo que el mismo Platon definia el movimiento como verdad que transforma una idea en un hecho. Es la cuestión sobre el sujeto (artista) que conceptúa o activa el hecho como un “menear” o dar movimiento al acto de producir.

¹⁹⁵ Fedier F. « L’Art en Liberté » -p. 56 (fenómeno producido con *hoyoç* o verdad).

Platon manifestaba: “*todo lo que no estuvo antes es porque alguien lo ha meneado hasta hacerlo venir en un ser, diremos, que fue un hacer (noieiv), es ello lo que es meneado y eso es un hacer, lo que es meneado*”¹⁹⁶. Es ello una verdad producida, es el “saber-hacer”, contrario a la sola idea y sin efecto de “ser”.

La “falasía creativa”, como lo falso de su idea tomada por los artistas no es sino lo que toma la facilidad terminológica habituada y saberse un “creador”, y ello es también una incapacidad de saberlo. De otro lado, quienes expresan, cualifican o adjetivizan al “artista como “creador” como “creativo” también se posecionan en la misma incapacidad de lo funesto vago, de no darse cuenta del sentido que divaga en lo falso manifestativo.

4- ¿La “creación” es lo esencial para la existencia del arte?

Lo “esencial” –como bien se sabe- una propiedad en la cosa misma (lo inmanente) no puede constituirse como existencia puesto que no significa ningún principio.

Quienes piensan que la “creación” es una esencialidad (como sustancia) o como condición de lo ideal del arte es un pensar tan subjetivo como la pura idealidad fantasiada. Es otro el saber –de la esencia como realidad objetiva, como propiedad de la cosa misma, una realidad de sí misma. Pero, ninguna *esencia* existe fuera de la realidad y del propio objeto, ella es propiedad de ley natural como componente de las cualidades de la cosa o materia.

Entre existencia y esencia –esta ubicado principalmente el sujeto-hombre, el ente quien piensa y conceptúa estos conceptos. Es necesario hablar antes del *ente-tal* como un *ente-ahí*, esencia y existencia; pues, la existencia conceptualizado solo en el pensamiento no será una cualidad si no se corresponde con la realidad del propio ente real, latente en su actualidad¹⁹⁷. La esencia no es cosa alguna que un atributo intrínseco

¹⁹⁶ Ibid. –p.55 -cf. Platon : Sophiste, 219 b, 4-6.

¹⁹⁷ Bazave Fernandez A. «Tratado de Metafísica» -teoría de la «habencia» -p. 123 -Existencia y esencia.

del ente; si la existencia es un *ser-ahí* la esencia es un *ser-asi*, entonces la esencia es después de la existencia y es la posibilidad del ente como lo existente cualitativo.

Una obra aun no efectuada, no existente, no se le puede asignar ninguna esencialidad; menos señalar su “creación” como esencialidad de existencia. Ninguna esencia da comienzo u origen al arte, la sola idea imaginada no es ninguna producción. La “creación” –ni así lo aceptamos- no cabe pensarlo como “esencialidad” del nacimiento de un hecho en tanto no haya sido dada su existencia. Y la existencia del arte puede quedar como lo solo pensado si no se conoce su verdad-real de hacerlo u originarlo; es ante todo la existencia del ente o sujeto (ente-ahí), luego es él quien determina la idea y el nacimiento de la obra.

Existe una contradicción entre existencia y esencia tal como André Lalande, escribe en su vocabulario: -la esencia se opone a la existencia, como lo que lo racional (pensado) es dado por la experiencia; es más, en el sentido nominalista la esencia no existe. Pero, para los esencialistas la esencia es lo indispensable; –dice- M.M. Marsal, señala (en concepto actual) lo que Cournot afirmaba: “en economía forestal -la “esencia” es, hasta nuestros días, un sinónimo de “especie”. Los viejos químicos designan la “esencia” como un producto de sus destilaciones, una sustancia extraída con propiedades apreciadas después de purificarlo de otras sustancias extrañas que se encuentran mezclados y que –estas sustancias ajenas- debilitan la virtud¹⁹⁸. Aquí estaría o se comprende una idea de lo esencial.

Esencializar la “creación” como origen del arte no tiene ningún sentido racional; es más bien, una idea absurda, no representa ninguna definición de realidad-verdad. En tal sentido, lo *esencial* no aparece si no existe antes el hecho o el objeto o la materia originada por el ser existencial. Asimismo ratifica Fiedler:

“aquellos que se ocupan de explicar la esencia y el significado de la actividad artística suelen partir de los efectos que las obras de arte producen en el estado espiritual o la vida sensitiva de los hombres. Este punto de partida es evidentemente falso”¹⁹⁹.

¹⁹⁸ Lalande A. “Vocabulaire technique et Critique de la Philosophie” –p. 301, 302

¹⁹⁹ Fiedler K. « Escritos sobre Arte » -p. 169 (Iª Observación previa)

Con ello queda muy en claro la idea de lo “esencial” frente a lo “existencial”, y en este curso la diferencia y la incoherencia de manifestar la esencialidad como origen del arte. Es doblemente incoherente concebir tanto la “creación” como lo esencial en el origen del arte; ambos conceptos, “esencia” y “creación” se hallan fuera de toda realidad y verdad.

5- ¿Si no se produce la “creación” el arte no existe?

Si aceptando por un instante el supuesto de la “creación” –ello indicaría avivar la imaginación fantasiosa y destruir –al mismo tiempo- la capacidad racional cognitiva. Si no aceptamos radicalmente el supuesto de la “creación” otorgamos gran valor al acto reflexivo y al autoanálisis de la propia conciencia racional y moral y de ello decir: aún no produciéndose o no existiendo el “acto creativo” el arte jamás deja de existir. Eso si, que haya sido producido por una concepción y ejecución del propio hombre inteligible racional y sensible, es este el ser con capacidad de “saber-hacer” luego de “saber-pensar”.

El “termino que designa” la *existencia del arte por creación* (creatio, creazione, schopfung) –reiteramos- divaga en un vacío sin sentido, en lo improbable, y siendo una *idea imaginada* no reprime –en ningún momento- el ideal o la constante de “crear”.

El arte se produce y existe sin necesidad de ninguna creación. Para llegar a este comprendido- antes, se deberá hacer una demarcación entre *suposición* y *proposición de veracidad*. La producción como verdad y realidad desde la capacidad del propio sujeto, de lo humano facultativo (sea así de lo imaginativo) es siempre de la mente y es acción humana que trasciende en la materialización de la obra como realidad; esa es una proposición de veracidad con probabilidad. Lo que se expresa: **el arte no existe si no existe el creador** no es sino una perfecta incoherencia fundada en la tradición universal de la idea pura y, luego irradiada como certeza desde los versículos del creacionismo.

Bien ya le venimos señalando que, la idea de existencia del arte por un acto de “creación” no ha sido –hasta la actualidad- transgredida o subvertida de su falsedad.

Como bien dice Steiner: -los conceptos de “creación” y de “invención” son siempre contextuales... lo que se entiende es como el comienzo como eternidad... en ella ligada los neologismos, es de la sola matriz social colectiva y es lo que jamás fue marcada como pretensión de subvertirlo o transgredir esta matriz”²⁰⁰.

Si la obstinación prosigue señalando que el arte existe en tanto existe un creador -a ello diremos: si el arte existe es porque no existe un creador ni creación alguna; existe sí el sujeto-productor con toda su savia de conocimientos y contradicciones en progresiones dialécticas. Por lo tanto: **-no hay arte creado ni creador que crea;** ningún arte deja de funcionar o existir si no se produce la “creación” (lo falso). Y si la idea de “crear”, “creador” persiste es una idea (ruido teológico) que afecta terriblemente el objetivo del fondo significativo, de la conciencia humana y de la cultura²⁰¹.

6- ¿la “creación” o el acto de “crear” designa algún efecto fenoménico casual o alguna efectuación causal?

Volviendo a aceptar por un momento el supuesto de la “creación”. Habría que tener muy en cuenta primeramente, las nociones diferenciadas entre lo *causal* y lo *casual*. En segundo lugar, si encausamos la respuesta de la “creación” por el lado de lo casual – pronto sabremos que no tiene ninguna correspondencia ni coherencia con la racionalidad, menos con la veracidad. Y conducimos la “creación” por el lado causal, ello se refiere a la producción de la obra por un proceso pensado, intencionado, planificado y dirigido en su efectuación; es entonces un proceso *encausado*, porque es de lo humano razonante y siendo de lo humano pensante no es posible no ser pensado ni conducido concientemente.

*“La causación es una operación que denota un principio y de este principio se da a conocer lo que se causa como efecto”*²⁰²-manifestaba Bazave Fernandez.

²⁰⁰ Steiner G. “Grammaire de la Creation” –p. 315, Cap. IV, -Los conceptos de “creación” y de “invención” son una semántica de la historia en sus componentes sociales, psicológicos y materiales.

²⁰¹ Ibid. –p. 316

²⁰² Bazave F. « Tratado de Metafísica » -p. 131

Ahora bien, -el *efecto casual*, contrario a lo causal, supone un acto fenoménico, por ello no explicable en coherencia lógica, porque se trata solo de un decir a priori, pensando en un “efecto fenoménico” que no es posible conocerlo. En este entendimiento, el arte se supone ser un fenómeno espontáneo o un acto repentino, algo así de un solo golpe, como lo genial (Kant) no pensarlo ni planificado. El arte como acto casual no es lo concebido, ni lo conciente; es como algo sin ninguna dirigencia ideal menos servible para la praxis consabida.

No obstante, el *fenómeno casual* puede entenderse –de otro modo- como un consecuente de otro efecto producido, como lo causado. Según, **toda casualidad es por efecto inevitable de una causalidad** que el propio hombre lo provoca. Ello se demuestra –señala Hauser- como cuando se provoca un choque de dos bolas en movimiento –la causalidad impulsa el choque y el ruido estridente o es lo *casual*, porque es lo dado por el movimiento *causado* que el hombre hubo de producirlo. Es así también los acontecimientos históricos que son resultados de varias series de causalidades que se cruzan casualmente, lo no esperado.

Y en el arte, lo producido como un efecto de casualidades es por una serie de causas que se producen en el tiempo espacio histórico²⁰³. Pueden ser efectos casuales de las re-evoluciones causadas constantemente.

“Encausar idealmente lo que se piensa producir y dar existencia de algo es ya una conducción de la idea, es una operación en marcha, es la perspectiva de encausar una obra; es ya un **principio positivo** que precede a la obra-arte. Esta encausación ideal siendo trasladada a la praxis es la propia realidad de la obra encausada. En este sentido, la “causalidad” como concepto de acción o de operación dista mucho de la “casualidad” no operada. Lo *causal* es siempre algo específico y decidido de un proceso planificado de condiciones y circunstancias para el encause del objeto-arte, en diferencia del efecto casual que no es sino un resultado del acto causado.

Resumiendo, lo casual es el efecto de lo causado, es efecto espontáneo de lo encausado; pero ello no quiere decir que toda la concepción y ejecución del arte se

²⁰³ Hauser A. « Sociología del Arte » Vol. 1º, -p. 114

reduzca solo al “efecto de causa”; la obra-arte siendo muy polifacético en ella participan muchas condiciones y situaciones como producción causada. Son muchos los elementos que intervienen en la concepción y ejecución, todos conectados, relacionados de ideales y construcciones, solo así, la obra de arte adquiere su aparición como realidad encausada y, siendo así –jamás como fenómeno de lo casual o “creación” repentina.

El pensar absoluto (idealista) y el pensar crítico (realista)

Dos tipos de pensamientos –que son los exponentes concretos en este problema de la “creación” del arte y totalmente contrapuestos, antinómicos, que se contradicen en todos sus principios, en sus convicciones y en lo más destacado en sus ideologías diferenciadas; de aquí, sus demarcaciones y determinaciones en sus puntos de vista de razones y de juicios.

>El **pensamiento absoluto**, -en su forma de “filosofía Idealista” y que funda sus razones en un subjetivismo divino, luego en un subjetivismo sensual, como también en un metafísismo abstracto. Pues, esta forma de pensar acepta, sostiene y divulga sin dudas la “creación” en el arte.

>El **pensamiento crítico**, bajo una filosofía desde el “realismo” es su carácter, el de ser crítico-problemático por su naturaleza normal de ser problematizador -sobre cualquier asunto no examinado, no criticado. Son sus bases lo ontológico racional no metafísico, asimismo, lo epistemológico por su base científico, anexando también a lo político e histórico. Su objetivo es buscar, experimentar y demostrar la verdad –en este caso- *el problema del origen del arte*, y para ello, propone su hipótesis sustentada en la contradicción a la “creación”.

Los dos pensamientos, absoluto y crítico, inauguran la discusión sobre la *verdad del origen del arte*. El “pensamiento absoluto” o idealista sostiene y mantiene su verdad universal de la “creación” como **verdad eterna**. Por el otro lado, el “pensamiento crítico” sostiene y defiende una verdad no-absoluta, es de la **verdad relativa** tomada desde las evidencias concretas y singulares de lo experimentado e investigado.

a) *El pensamiento idealista absoluto* en el arte data sus fuentes desde las ideas míticas-cosmogónicas transformadas luego como lo teológico-místico religioso. Su intronización en las mentes logró facilidad debido a que no requirió de ninguna probación en lo que dice como verdad, porque tampoco encontró ninguna refutación en lo que sustenta como verdad universal y absoluto. Pero, por qué este pensamiento designa la sola idea de “creación”?

“El pensamiento (como ideología) surge desde las necesidades prácticas y sirve a las necesidades de la práctica” –señala Kopnin, empero, la tendencia ideológica de este pensar se expresa solamente como un ideal-puro, llegando incluso a un **meta-idealismo** o metafisismo puro, una abstracción total de la idea único; pero no es valable jamás en las prácticas de existencia ni de prueba, porque se contradice rotundamente con la realidad-verdad.

*“Lo absoluto se expresa como lo estable e invariable en el fenómeno contrario a rotativo, a lo variable, a lo transitorio... pero el propio absoluto es relativo y en lo relativo se expresa lo absoluto... el carácter absoluto solo está en la materia y cada cosa es relativo”*²⁰⁴.

Si bien es cierto que la verdad absoluta (de las cosas) es positiva en cuanto toca todas sus propiedades y características de conocimiento en veracidad probada, entonces, un “pensamiento no cerrado en lo absoluto” podría modificar su posición y optar antes la relatividad objetiva en relación con la realidad de la verdad. Sin embargo, el modo del pensar idealista es siempre absoluto o cerrado, hace prevalecer la idea pura y única y, la idea de la “creación” es esa idea, lo absoluto único.

Según, si el pensamiento es absoluto por su origen y tendencia pero podría optar condiciones aprehensivas del mundo existente como conocimientos singulares o particulares, el intelecto puede aprehender las propiedades no absolutas de las cosas, no hay límites para el intelecto con sentido relativo; es éste conocimiento válido de una construcción no solo individual, sino como suma de toda la humanidad pensante.

²⁰⁴ Kopnin P.V. “Lógica dialéctica” -p. 162 -Cap. IV, 5, -Veracidad objetiva del pensamiento: lo absoluto y lo relativo, lo teórico y lo práctico.

Engels notificaba: “*la soberanía del pensamiento se realiza en una série de hombres que piensan de un modo nada soberano*” (nada absoluto)²⁰⁵.

Lo positivo del pensar no absoluto –es una posición transformadora, una función que tiende a la objetividad del conocer las cosas, los hechos, el mundo en general; de aquí el conocimiento de la verdad sería en reconocer la particularidad singular de las cosas concretas *como verdad relativa luego sería como verdad absoluta*. Empero, el pensamiento “absoluto” cerrado e inmodificable no intenta rectificar su posición absolutista y, siendo lo “absoluto universal” es su modo idealizado y único, y es lo que traduce también como lenguaje único; que, a la suma no es sino un **pensamiento dogmático**.

Según Fiedler, indica que -la sola idea (absoluta) no puede conocer la realidad amplia y profunda, es un pensar cerrado, único y exclusivo. Este pensamiento discursivo universal de lo absoluto no se enfrenta a la realidad llena de situaciones relativas y concretas, realidades de una infinidad de procesos y aprehensiones de saberes de las más variadas elaboraciones y que nunca se fija en formas invariables²⁰⁶. Así tenemos esbosada una síntesis del carácter y naturaleza del pensar absoluto e idealista, tal su ideología dogmática.

b)- El **pensamiento crítico realista** y problemático –como es ya visto, se posiciona en principio en una oposición radical al pensamiento absoluto e idealista. Este pensar realista –como ya se ha dicho- es de carácter especulativo crítico, es analítico e innovativo, es su postura discursiva –sobre problema propuesto- es tendiente a la crítica y rectificación del ideal tradicional absoluto y a su transformación o rectificación.

Como primera cuestión, -este pensamiento realista y crítico no admite que exista una sola idea (concepto de “creación”) que designe el origen del arte. Este pensamiento intenta desmentir la tesis de la “creación” y para ello, radicaliza su criticidad desde su posición realista u objetivo y demostrar que existe otra realidad-verdad del asunto del

²⁰⁵ Engels F- “Anti-Dühring” -p. 75

²⁰⁶ Fiedler K. « Escritos sobre Arte » -ps. 176, 177

por qué y cómo se origina arte. En tales razones, su posición ideológica no está cerrada en un círculo viciado de lo repetitivo; sí más bien, basa sus principios y fundamentos en lo ontológico y epistémico, en lo histórico y político y todo de manera dialéctica y crítica. Sus convicciones de finalidad es plantear una forma de pensar diferente desde el nuevo conocimiento obtenido, y con ello, corregir lo erróneo de la posición universal y absoluto de la “creación”.

Es este un *pensamiento* ideológico es nacida de lo racional crítico –porque es de lo humano cognitivo donde advierte la problemática dicha. Su posición re-evolucionadora del pensar y del saber. Su categoría de lo racional lógico y crítico adquirida es de lo que el cerebro humano –único organismo bioquímico y fisioneuronal- produce la razón del pensar, de lo espiritual ideal. Este órgano supremo del hombre es lo que materializa el pensamiento intencionado y problematiza lo erróneo o falso.

De este modo, este pensar crítico y realista data sus acciones analíticas desde la realidad como *mundo material* externo, y en cuanto pensar parte del *cerebro como otro órgano material*, dos instancias desde donde se hacen posible la acción crítica del problema expuesto, por ello, lo objetivo o realista de este pensamiento.

“El pensamiento no puede existir fuera de la materia, contrariamente sería un principio espiritual- (algo imposible de conocerlo) es una propiedad de la materia (masa encefálica) pero es una materia organizada de una forma especial, cuando no hay esta forma de materia, tampoco hay propiedad de pensamiento”²⁰⁷.

Es lo que señala Kopnin, argumenta y ratifica su razón en tres consideraciones: 1º el pensamiento es una propiedad de la materia; 2º el pensamiento se desarrolla o tiene nacimiento desde la objetividad de las cosas del mundo externo; 3º el pensamiento no es pasivo, es activo en cuanto el Ser, *el sujeto es quien lo activa por necesidad*. Y todo ello en su extensión de conocer, de opinar, de especular y de criticar. Queda muy en claro lo que este pensador fundamenta en síntesis el carácter del pensar crítico, nacida del mundo material externo y de lo que por necesidad el sujeto (cerebro) activa su acción de especular y criticar.

²⁰⁷ Kopnin P.V. « Lógica dialéctica » -1966, p. 134 -Cap. IV El pensamiento como objeto.

En estas mismas consideraciones –es posible también referir el “pensamiento crítico” de Marx, que (en ideología alemana) también hubo de racionalizar una forma de representación del pensamiento crítico, no obstante este pensador lo sitúa como forma de conciencia:

“Al principio, la producción de ideas, de representaciones estaba enlazada con la actividad material de los hombres en el lenguaje de la vida real, la formación de representaciones es el pensamiento en relación espiritual, es producto directo de la relación material de los hombres... más adelante la producción espiritual se separa de la materia y la producción de ideas adquiere relativa independencia. A partir de ese momento, la “conciencia” es el conocimiento conciente de la práctica existente... la conciencia se independiza del mundo y pasa a construir la teoría “pura”, la teología, la filosofía, la moral, etc”²⁰⁸.

El pensamiento crítico o problematizador- es una conciencia de razón que fundamenta su base teórica sobre la existencia del Ser, y del ser y hacer arte. Sin problematización no hay acción rectificatoria, así también, sin lucha ideológica del pensamiento crítico contra el absolutismo del pensar universal no es ninguna acción racional y conciente de rectificación.

Por ello, la lucha contra el “ideal fantástico” de lo absoluto planteada desde el ideal crítico, realista y relativo es siempre una singularidad peculiar que se contrapone críticamente al universalismo ficticio; es un problema que se suscita filosóficamente, de no suscitarse, pues, hay que incitarlo, hay que provocarlo con el fin de hallar la falsedad de la supuesta verdad legitimada en la universalidad supuesta, que el pensamiento único o absoluto defiende el origen del arte como “creación”.

Los principios y convicciones del pensar crítico realista proviene también desde un *realismo ontológico dialéctico* como condición categorial de conciencia y de moral, todo ello en lo racional cognoscente, es su objetividad que determina el sustento de sus argumentos como nueva verdad que intenta presentar sobre la génesis del arte.

²⁰⁸ Ibid. -24, 30 “Obras” -cf. Marx y Engels -1955, Tomo III.

Lo ontológico racional de este pensar crítico –en otros términos- es su discurso racionalizado integral (cognoscente, epistémico, lógico, crítico, analítico, dialéctico), partida –por cierto- de la propia realidad existencial, de lo histórico y político, es además atemporal e infinito.

Todo ello es lo racional ontológico y dialéctico de este pensar tan igual como lo que defiende el onto-arte. Y como bien dice Hauser, por ello es siempre variable... e histórico porque responde a una realidad-verdad, no a toda la verdad... y si sobrevive a los cambios históricos es por ser indestructible... son sus fuerzas dialécticas frente a los cambios²⁰⁹.

“la dialéctica gira en torno al problema fundamental de la filosofía: en torno al movimiento desde la simple percepción a la experiencia diferenciada, del objeto inconsciente al sujeto consciente, de la mera naturaleza a la cultura y a la historia”²¹⁰.

La obra de arte siendo una construcción dialéctica –no es solo como contenido formado, no es como sola alocución, es toda una verdad pronunciada, lo que enuncia desde la realidad histórica. El autor, la obra y el público son aspectos reales que se toma muy en cuenta como diálogo crítico permanente sobre arte y sus procesos de origen. Los contempladores categóricos como pensamientos críticos son una necesidad dialéctica como para vivificar el arte incluso más que el mismo autor pudo otorgarle latencia; son pensamientos críticos que enfrentan la tal realidad artística desenmascarando lo falso o lo ficticio de su “creación”.

En este pensar problemático-crítico y realista advertimos en resumen tres aspectos fundamentales, tales como es nuestra síntesis: 1º contiene una autonomía reflexiva y una libertad conceptiva para la formulación de las ideas en la realización de la obra, 2º sus principios parten desde la eliminación de las ideas míticas y místicas, ideas oscurantistas, 3º son sus facultades inteligibles-sensibles vitalizados en lo lógico racional y dialéctico-crítico y son para el desarrollo de todo cuanto se propone especular, criticar y resolver en su verdad.

²⁰⁹ Hauser A. « Sociología del Arte » -Vol. 2º, -p.71 -Ontología y posición.

²¹⁰ Ibid. -p. 11 -Concepto de dialéctica.

De este modo, el “pensamiento crítico” realista que problematiza y procura rectificaciones de lo infundado, de lo fantástico, de la idea única de lo universal y absoluto no se halla estancado en un solo principio ni se yergue de un principio único; sí más bien, se vitaliza vibrante y constante desde todo ángulo de pensamientos que relativizan los fundamentos dialécticos y críticos, y no son jamás absolutos.

Solo así se puede llegar a la síntesis general como para plantear una hipótesis que demuestre una nueva forma de pensar y éste desde el nuevo conocimiento que su concepto designante sea lo que realmente y verdaderamente demuestre la génesis del arte. Con ello, se habrá logrado también la deconstrucción y la corrección de lo falso tradicional, de lo oxidado absoluto, de lo inválido universal, es decir, de lo que el espíritu de la filosofía idealista-metafísica en lo absoluto de su pensar no deja de divulgar teóricamente la falsa idea del arte por “creación”.

_____ (o) _____

III° Capítulo

1-EL ARTE POR “CREACIÓN”: UNA MIMESIS DEL CREACIONISMO

“Solo dios crea –es una tautología (según la biblia) y fue una sola vez... la cábala astrofísica aunadas actualmente especulan sobre el sentido de pluralidad del universo secuencial y concurrente”²¹¹. Es ello: la ciencia astronómica física, las ciencias naturales, la biología y la ontología que refutan con sus pensamientos y descubrimientos los enigmas místicos no-rationales ni lógicos.

La concepción de la “creación” en el arte –como idea intuita, como inspiración divina, como acto sensible imaginario o como invención ficticia no es sino una explicación iniciada desde el teologismo místico-divino bajo la doctrina del “creacionismo”. De aquí, también es la explicación filosófica espiritualista e idealista lo que se convierte en un pensamiento absoluto y universal, lo que encubre y defiende el “arte por creación” como mimesis de la creación del mundo por dios.

Lo que entendemos por “creacionismo”

El creacionismo: fue y prosigue siendo la doctrina principal y fundamental de la Iglesia católica, en ella esta constituida sus leyes o *dogmas* para conllevar un gobierno místico de deidad en lo sempiterno y ello propagado en toda mentalidad humana. El creacionismo es la conformación de una teoría metafísica-religiosa bajo su constitución de leyes o ideales *dogmáticos* y *de misterios* (lo que no es posible saberlo jamás), es una concepción oscura-misteriosa, por ello las ideas oscurantista y ficticistas.

²¹¹ Steiner G. « Grammaire de la Creation » -p. 37

En esta doctrina creacionista hubo de instituirse el principio de existencia universal o del mundo y de las cosas denominado como “creación”, creación atribuida del hacer de un supuesto dios. No obstante –esta supuesta idea de dios- no es posible jamás probarlo o demostrarlo, por lo mismo que es una idea inventada del hombre, por tanto, no es ninguna verdad ni realidad.

Sin embargo, los padres de la Iglesia, pensando que esta idea de “dios” y de “creación” pudiera generar una duda y con ella querer investigar o probar su inexistencia y su falsedad, pues, instituyeron el concepto de *misterio*, algo así como un “escudo protector” para que nadie se atreva ingresar a la investigación ni ingresar a las concavidades profundas de los **dogmas o creencias** instituidas, de modo que, todo quede en lo oscuro, en un misterio sellado, cerrado y sacramentado o intocable.

El fin fundamental del “creacionismo” a parte de ser una propagación mundial es la explicación principal (con apariencia de verdad) sobre la “creación del cosmos, del mundo, del hombre y las cosas –realizadas por un supremo creador: dios. Este personaje ficticio sería el espíritu principal que comanda toda creación, incluso, de la misma idea sobre él y su creación.

Esta doctrina teosófica creencial es instituida por los “padres de la Iglesia” católica (quienes formalizaron el creacionismo), una doctrina constituida de *dogmas* (ideas ficticias o falsas) como principios por donde debe marchar la religión eclesíastica y con ello también se presiona y obliga a la humanidad a encaminarse por estos dogmas. En tal sentido, el “creacionismo” como teoría de lo mística o misterioso es una **doctrina dogmática**, y según ella, todo cuanto existe es una creación súbita de la Nada, y es a la imagen de dios, con carácter de inmutabilidad.

Esta doctrina es sostenida ardientemente por la teología o por la Iglesia llamada “cristiana”. La ideología religiosa, desde la doctrina creacionista no es otro que el pensamiento idealista-divino en pureza –idea por la idea- y que no acepta ninguna otra idea que no sea la misma idea divinista. No acepta tampoco ninguna reflexión que tienda a la duda sobre lo divino-dios, porque ello puede poner en ambigüedad peligrosa sobre su existencia suprema.

Es, en todo caso esta ideología del creacionismo, una expresión de lo no-natural, de lo no-racional, no-lógico, de lo no-humano, puesto que, todo cuanto son los dogmas no son sino todo lo que el hombre hubo de idear o fantasear a libre albedrío de la mente en sus intereses de dominio –en este caso- de dominar la mente o el espíritu de los hombres del mundo por la mente dogmática de un mínimo de hombres. Hasta aquí nuestro comprendido en su sentido de certeza de lo que decimos y, es lo que -puede refutarse- también en el sentido de enriquecerse la incertidumbre de esta doctrina.

a) **La convencionalidad del “creacionismo”** hubo de darse desde la fundación de la Iglesia católica y romana, se dió en el fuero efectuado y denominado como **Concilio I° de Nicea** (año 325 d.n.e.), organizado por los primeros formadores de esta nueva Iglesia cristiana. Aquí se dieron los primeros acuerdos eclasiásticos de institución de un nuevo orden religioso y bajo una supuesta ley divina. Religión instituida –según sus propagadores- con el fin de reunir, cobijar y amparar a los esclavos oprimidos y empobrecidos que vivían –en ese entonces- dentro los linderos del Imperio Romano. Decíase: *es la nueva religión para los seres pobres de espíritu y en sufrimiento*²¹².

Se estableció ésta nueva Iglesia bajo un nuevo culto, bajo una ritualidad diferenciada de las otras religiones judaica e islámica. Aquí se establecen los primeros dogmas o leyes de la constitución religiosa católica: “dios,” “creer”, tener “fe”, “creación en dios”. No obstante es en el s. XIII donde se organizan otros **dogmas** y con mayor estructura lingüística y significado, son estos nuevos conceptos: “dios todopoderoso”, “la trinidad”, “la divinidad”, “las sagradas escrituras”, “el cielo”, “el purgatorio”, “los ángeles”, “el infierno”, “el demonio”, dogmas que refuerzan la constitución política del nuevo gobierno espiritual-católico.

Los **dogmas**, inventadas no tienen importancia en lo que se piensen en su verdad o no-verdad, que reflejen la realidad o no, por ello que son **ideas ficticias**. Los dogmas conceptos que no pueden someterse a ninguna demostración de prueba porque no designan ninguna verdad ni realidad. Son de importancia solo para los religiosos, para el desarrollo del culto místico de la iglesia.

²¹² Chevalier Jaques « Historia del Pensamiento » -El pensamiento cristiano –p. 38

Con los *dogmas* sustenta la existencia de la Iglesia en sus creencias y cultos a lo inexistente; sobre todo, sustenta su poder de dominio sobre los espíritus o mentes empobrecidas en los empobrecidos económicamente y en permanentes sufrimientos. Los dogmas como mandatos o decretos de ley escritos y descritos en la “biblia” religiosa y ellos –están basadas en ideas míticas de las antiguas civilizaciones pérsicas, hebraicas y cananeas.

Según Zavattier –el principal dogma de: la “**creencia en dios**”, es la creencia en el personaje protagónico de la narración bíblica; dios como principio de toda existencia ofrece un hijo: “Jesús-cristo” (nombre tomado del antiguo hebreo: yehosua o jeshua que significa *salvador, el que sería el hijo enviado por dios*) para que lo represente en la tierra²¹³. Con la presencia –del hijo enviado- se tiende confirmar de un tal dios existente como un eterno espíritu “creador” del mundo, de las cosas y los seres. Esta creencia de la “creación” no debe dudarse, es el mandato supremo –según los agentes de la religión.

b) Un dogma –en sentido común- es siempre lo irracional y es contrario a la certitud; contrariamente, para la Iglesia los dogmas son verdades y son principios fundamentales de la constitución espiritual-religioso, es una necesidad para el culto religioso bajo la “creencia” general. Toda religión propaga fervientemente sus constituciones dogmáticas (ideas ficticias), es por interés institucional de dominio de las mentes, y que se propaga en el mundo entero; es la tarea propagandística de los encargados o mensajeros de dogmas conocidos como los “lobys religiosos”²¹⁴.

El “Creacionismo” como doctrina principal de toda religión presenta y fundamenta su principal principio: la **creencia** y, con ello: la “creencia en un dios”. Desde este ficticismo se cimienta y se sostiene la **doctrina del creacionismo** (del latín “creatio”), este fundamento religioso designa a la vez el *acto creativo* de un tal dios, desde la diestra celestial es idea de la *existencia del mundo*, el mundo por creación -lo sobrenatural, lo no- humano; es el argumento de la “creación.

²¹³ Zavattier A. “Esquisse d’une philosophie de la religion” -p. 274

²¹⁴ Revue «Bruxelles Laïque» N° 61 -2008 (Sobre los influyentes religiosos).

La doctrina creacionista es pues, la creación de toda la existencia, de la naturaleza, de las especies, de las cosas y del hombre y todos inmutables. Es esta la idea divina que, no es sino una fantasía producida por la mente humana y no de otro²¹⁵.

La **creencia en la “creación”** no puede darse sino se cree en dios; asimismo, no puede no creerse en dios ni en su creación si se pone en duda el acontecer divino. Pues, el contexto del dogma principal de “creencia” está sellada su aparente credibilidad bajo condición de **misterio**, es para no ser observada o puesta en duda o mejor, para no dar cabida a alguna investigación crítica, puesto que de tal dogma no se prueba ninguna verdad. Y si alguna vez el pensamiento teológico hubo de presentar pruebas teóricas idealista –dícese incluso racionales- ninguno de ello pudo ser una real prueba demostrada en hechos reales sino solamente en la fantasía metafísica abstracta.

Y si la religión quisiera nuevamente intentar probar sus falacias dogmáticas – tendría que serlo al estilo de la ciencia, con el método científico, y ello no sería posible, porque es totalmente incapaz, carece no solo de argumentos reales y veraces, sino de toda razón, de toda capacidad y de todo método demostrativa; además, ya no sería religión, sino ciencia y ello, no es la convencencia de la Iglesia ser un reduccionismo de la ciencia, es totalmente contrapuesta e incluso denegante de toda veracidad de la ciencia y de la filosofía no metafísica ni idealista.

c) La **“creencia” es contrario de certitud**, es tal lo que se puede saber. La creencia siendo una idea de la idea en nada se relaciona con el principio racional; la “creencia” en algo nacida de una intuición mítica y convertido en lo místico-religioso, es la intuición aceptada y empleada por la mentalidad primitiva. Una idea intuida, imaginada, con motivos de buscar alguna explicación sobre la existencia o la realidad del mundo de los entes y ontos.

La “creencia”, desde una visión científica –es un estado de *emocionalidad* del hombre; es la emoción mental desarrollada en cuanto surge la psiquis instintiva-sensible en los momentos en que aun no aparece o no se desarrolla la “razón” o la facultad cognitiva-racional del Ser. Según David Servan-Schreiber, es el cerebro “emocional”

²¹⁵ Rosental-Iudin “Diccionario filosófico” –p. 132

(cerebro límbico, lo primitivo-sensible) que hubo de funcionar antes que el cerebro racional. Empero, este cerebro primitivo es la más rápida y la más adaptable a cualquier reacción esencial²¹⁶.

Si el primer estado mental del hombre (carente aun de conciencia racional) es su estado primitivo-sensible, lo “emocional”, es lo que responde solo a *instintos* psíquicos y adaptables; pues, de aquí se comprende que las “creencias”, los prejuicios, los símbolos y otras sensaciones intuitivas son los que rápidamente hubieron de posesionarse en el cerebro primitivo o límbico y ello como sensación representada en el espíritu (aun no reflexivo), pero son informaciones que se reciben como si fueran verdades²¹⁷.

La Creencia –en concreción, es un **acto mental idealizado o instintivo** por carencia o *insuficiencia de la capacidad cognitiva*. La “creencia” es entonces una *idea supuestada* que aparece en la mente en cuanto es falta de reflexión racional. Esta idea racional lo resumimos así:

Primero: La “creencia” como idea-sensación siendo primitiva es una *fantasía* que la mente del hombre puede captar y adaptarse a ella en tanto no existe la razón racional. Tal sensación o “emoción” es de ya conocida desde la antigüedad greca; aquí se sabía de las ideas fantásticas aparecidas o producidas en cuanto se deseaba conocer y explicarse sobre algún fenómeno. Estas ideas fantásticas o sensaciones creíbles eran conocidas como “phantomas” o **falsas ideas de falsas imágenes aparecidas en la mente**.

Pues, de acuerdo a la historia del pensamiento- fue el **pensamiento mítico-cosmológico que primero se desarrolla**, con ella, una explicación empírica sensorial sobre el cosmos. Eran por cierto, explicaciones intuitivas llamados *mitos* o *creencia* (ideas ficticias) que refieren el “cosmos” como un lugar divino (Olympico); es ahí donde moran los dioses y las musas, seres incognoscibles, pero asimilados o aparentados a la imagen de los hombres en la tierra.

²¹⁶ Servan-Schreiber « Guerir » -p. 39, 2-Le cerveau Limbique contrôle les émotions et la physiologie du Corps (David Servan-Schreiber es médico psiquiatra, investigador de neurociencia cognitivas en Canada y EE.UU. Universidad de Pittsburgh).

²¹⁷ Ibid. -p. 43 (El autor, da a entender: no es necesario tener los instintos o *creencias* ante los ojos o en las manos, son símbolos que implican el comportamiento o la moral).

Más tarde, se desarrolla el **pensamiento místico-teológico**, una evolución del acto de idealizar las cosas de la realidad (aun fantástica); es aquí donde se idea o se inventa el logo del “teo”, lo referido a un “dios” y, como es imposible de conocerlo se convierte en lo misterioso o místico.

La creencia –en otro contexto- es como “opinión”, es lo que se piensa como una verdad. Solo en el sentido escolástico la “creencia” es *dar crédito a un testimonio* (credere) sin fiarse de la razón y sin presentar ninguna probación, es una opinión sin probabilidad de saberse si es cierto o no. De aquí que la **creencia es contrario a certitud**; ella pertenece a una idea subjetiva, lo que podría ser observada o aceptada por la psicología, pero no por la lógica, porque es lo indemostrable, es contraria a la certitud (verdad)²¹⁸.

Creer, es también un *supuesto*, lo que sugiere un saber aparente de algo que solo se opina pero no se prueba; es carente de conocimiento veraz y de demostración evidente. La **creencia**, en su otra acepción de *opinión* es lo que aparece como lo *intuido* sin hacer intervenir la razón lógica; algo así como una impresión o emoción sentimental y, con ello asienta una aceptación del efecto fenoménico de la idea ficticias o creencia que, también es contraria a la certitud o verdad.

Segundo: De lo “mitico fantástico” y de lo “místico teológico” aparece como consecuencia el momento de la *reflexión* y la *razón* -es la constitución del **pensamiento racional** o el desarrollo del cerebro racional-cognitivo. Con esta cognición, el hombre asume otra dimensión del saber reflexivo y analítico; por la cognición racional o lo cerebro-cognitivo se sabe de la conciencia y de la capacidad de atemperar las reacciones emocionales, con lo cognitivo-racional se puede regular toda emoción (sea falsa o verdad), se puede controlar todo pensar y hacer. Este cerebro pilotea o comanda los instintos y los reflejos. Con ello es posible desarrollar respuestas o explicaciones con *certitud razonable* incluso sobre las mismas creencias, identificándolo en sus causas simplemente emocionales²¹⁹.

²¹⁸ Lalande A. “Vocabulaire technique et critique de la philosophie” –ps- 197-199

²¹⁹ Servan-Schreiber D. « Guerir » -p. 47

Si lo primario de la actitud pensante ha sido el de “creer” luego es el de “saber”, y saber con “certitud” –ese es el objeto del saber sobre el creer. Con la evolución mental alcanzada el hombre es mucho más superior-pensante, reflexionante y razonante, son conocimientos y pensamientos categóricos. Con todo ello se adquiere -un **pensamiento fundamental** (o fundamento de premisas del raciocinio), un **pensar deductivo** (como resultado del razonamiento) y un **pensamiento argumental** (que determina el pase desde las premisas a la conclusión), es el pensar altamente inteligible, es decir, **es la sucitación del raciocinio**²²⁰.

De aquí la actitud y aptitud de *intuir, de imaginar, de reflexionar, de idear y de razonar*, con ello, se estructuran imágenes, signos y representaciones variadas en la mente como reflejos de la realidad exterior o, de otro modo, como simples invenciones intuitivas, fantasías ideales o creencias que pueden ser de manera individual o de manera colectiva.

*“Todo fenómeno social resulta a la evidencia de las creencias como actitudes y acciones individuales; es por explicar o decifrar la manera convincente del por qué de las creencias –es la cuestión esencial que se propone ¿cómo identificar sus causas con una certitud razonable?”*²²¹

No hay que olvidar –según la antropología y la etnología histórica- el hombre, en sus procesos de desarrollo mental primario o primitivo hubo de considerar los fenómenos y cosas naturales en una imposibilidad de conocimiento y explicación; sea por ello, que hubo de optar idealmente una explicación única formalizada desde ideas fantasmáticas, son ellos los *prejuicios y creencias* (mitos inventados idealmente) e incluso rindiéndole ciertos ritos o cultos que coayudaba a la comprensión social en la aceptación de las creencias.

Son actos primeros de ritualidad que se le llamó *religión*; como en la religiosidad primitiva (animista) donde se evocaban ciertos espíritus extranaturales (desconocidos), con poderes sobrenaturales, y que producían *temor* y sensación de *sagrado*. A tales

²²⁰ Kopnin P.V. “Lógica Dialéctica” –p. 277

²²¹ Buodon R. « Essai sur la Théorie Générale de la Rationalité » -p. 42 (Expl. desde la racionalidad sobre la creencia como fenómeno social)

creencias imaginadas (ideas supuestas) se les denominó **dioses** (con imágenes similares al propio hombre). **Entonces, la creencia en dioses se suscitó desde la fantasía de la mente humana**, desde la idea ingénuo o fantástica del *cerebro* humano, primario o primitivo que más tarde hubo de convertirse en *ideas constantes*; esos son los referentes de lo ficticio o lo falso que perdura en lo aparente o fantástico de las creencias.

“El “primitivo” no veía sino la creencia del milagro. La noción del milagro (como creencia), ello se toma sentido en relación a la distinción entre lo “natural” y lo “no-natural”, entre lo “racional” y lo no-racional”, es el contexto de la interpretación determinista del mundo. Es el caso –para el “primitivo” el mundo es el efecto de la voluntad de dios... es un efecto misterioso o milagroso. Pero es la ciencia y no la religión que ha enseñado a los hombres que las cosas son complejas y problemáticas de comprenderlo”²²². Lo que decíamos antes, de ser misteriosos (misterios).

d) El nacimiento del concepto de “creer” según, la conceptualización de “creer” se debe en mayor acercamiento a Agustín, quien hubo de redactar (por primera vez) la premisa del **credo intelligam**: “creo para comprender, comprendo para “creer”; tal como es traducido (según Ferrater Mora) es su contrariedad: -no es necesario comprender para “creer”, el creer es acto suficiente y necesario para comprender o conocer el todo de toda existencia (sin razonar ni investigar). El origen de este enunciado de Agustín –según otras investigaciones, -señala Ferrater Mora- parece haberlo tomado desde las versiones de Filón, quien sería el primero en utilizar el término de **“credendi”**²²³.

Esta sería la estructura terminológica del **“credo”** o del **“creo”** como el verbo-principio que significa el concepto de “creer”, un acto de *creencia natural* (sobre cuestiones cotidianas sin que ellas sean precisamente religiosas). No obstante, en el caso de *la creencia en lo sobrenatural es la que hubo de primar* como idea mística (fantástico) y, la religión (Agustín) hubo de aprovecharlo e incluirlo para el uso principal y habitual de *creer* sobre las cosas –las creadas por dios como primer principio y, con ello lo más principal: **creer en dios**.

²²² Ibid. –ps. 214, 215 –cf. Durkheim, 1979, Expliquer les croyances, formes élémentaires de la vie religieuse: FE, ps. 36, 37.

²²³ Ferrater Mora “Diccionario de Filosofía” –p. 660

La “creencia” en relación a la “creación” –para las filosofías o filósofos alejados de la creencia –hubo de implicarles una gran problematización desde los influjos platónicos del supuesto *creación* como base de las ideas-principios de la existencia del mundo inteligible y sensible.

Por su lado, la teología –por medio de los “padres de la Iglesia” (Agustin, Anselmo, Tomás de Aquino) hubieron de recitar o discursar árdidamente con el fin de introducir y consolidan el concepto de “**creación**” desde el “**credo**” o “**creo**” y a la vez tomada por Agustin desde el verbo “credendi de Filón. Sin embargo Hirschberger –dice- no existen investigaciones concretas sobre éste término “credo” (credum) o “creo” -de dónde aparece?, entonces, debe suponerse ser un vocablo inventado o nacido de la “nada” o de una idea por la idea, en esta misma idea se pensará que dios hizo o “creó” el mundo de la Nada²²⁴.

Este sería el inicio conceptual el uso del término de creación, según la religión que aduce al principio del “creo” (credo) la unidad de la idea del “creer”; así también, la idea de “creo” es como “crear”. Ejem: *yo creo en dios*, luego el mismo vocablo sucita otra situación: *yo creo una obra*, o bien, yo puedo **crear** un objeto artístico. Tales serían los resultados convencibles por las cuales la conceptualidad mediaval hubo de aplicarlos en las profundidades de la psiquis y de mente y, el mundo de la modernidad teórica hubo de acogerlo, aceptarlo y divulgarlo como tal.

En lo actual, lo que se **cree** es lo que “dios hubo de crear”. La **creación** es un **creo**, es una idea pura o espiritual, pero no es investigada ni probada, pero fue la facilidad de aceptarla como *credo o creencia de crear*. Si no se **cree** en el acto de **crear** (de dios) entonces no se tiene como existencia el mundo (es la idea religiosa y de quienes siguen estas enseñanzas erróneas o fictivas). De este modo, **la creencia se hace necesaria para “creer en la creación”**, así lo mismo, la creación o el acto de crear (algún hecho u objeto) solo se da como **creencia de crear obra de arte** (es el creer que se crea).

²²⁴ Hirschberger J. « Historia de la Filosofía » Tomo I -1982, p. 286 -Filosofía Patrística: el naciente cristianismo.

El “creo” y el “crear” están unificados conceptualmente, *la creación solo es porque así se cree*. El tener la idea de dios es solo porque así se *cree*, es la idea única (no existe otra idea que pueda suplantarlo), ello sustenta la idea del “credo” o el *creo*, la única idea de *crear* desde el *creo* (idea sin contradicción).

Agustín, al exponer su “credo intelligam”: *creo para comprender, daba a entender que, habría que aceptar el “credo” o “creo” como para entender la “creacion” de dios; una postura ideal que se comprende suficientemente bien como para “creer en el creo” y así, creer en la creación*. Así entendemos los inicios de la creencia en el *creo* y éste como creencia en la creación.

La construcción conceptual o ideal del “creo” (credo), como “creer” y como “crear”, ideas significantes del *credo de la creación* o del *creo en la creación* tan solo son argumentos de lo místico-religioso; por lo tanto, no indica ni significa una verdad-real o una realidad probada o investigada científicamente como para aceptar la idea única de *crear* o del *creo en el crear*. Siendo solo una idea pura o idea por la idea (creencia) es una idea de la apariencia un *fanthomas* (Platon), es decir, una idea o creencia ficticia ofalsa, que no representa en nada lo real-cierto. Las idea o creencias no tiene absolutamente ninguna correspondencia con la verdad ni con la realidad.

Estos conceptos, lenguajes o argumentos de lo ficticio, filosóficamente son las bases del idealismo puro o espiritual, lo que es el pensamiento absoluto. De someterse el “creo” y el “crear” a la probación y comprobación analítica-estructural de sus significantes terminológicos de inmediato se verá o se sabrá que carecen de toda condición de ser salvadas. Como son verbos inventados o imaginados toda noción o todo concepto que hubieron de ofrecerse desde esta “creencia de crear” es totalmente fictiva falsa, porque carece de significado. Tal es así, -el origen del arte impartido como “creación” (creencia) es falsa, no es jamás una verdad ni tendrá posibilidad de ser comprobada, porque no pertenece a la razón lógica ni a la epistémé racional.

De otro lado, el “principio de la Nada” de la creación de dios, como así del arte, no es tampoco probable, porque no tiene ninguna rrelacionalidad con la realidad física ni inteligible ni sensible del mundo; siendo también un dogma o una falsedad es lo inventado por la ficción religiosa y proseguida por la metafísica abstracta. Ello se

contradice con lo que la ciencia física dice y comprueba que, la Nada existe, existe como materialidad, sea aire o vacío pero es una materia probada y comprobada; en tal situación –la creación del mundo –siendo de una evolución natural- es explicada también por una doctrina materialista o realista filosófica y ésta, basada sobre las investigaciones del cientificismo físico, químico y orgánico. Todas estas demostraciones son contrariedades lapidadoras a la doctrina religiosa en lo que prescribe con sus dogmas o falsedades.

Las ideas puras como construcciones intuitivas –sin ser a posteriori racionalizadas- desvirtúan la verdad de lo existente de las realizaciones. Según Hirschberger, esta forma de idea es extraída de la morfología idealista del platonismo que implantaba su teoría de la eternidad de las formas, según la cual, el devenir nunca se concibe como un auténtico aparecer de las formas inéditas, sino como una continua realización de las ya existentes²²⁵.

-En esta versión podremos comprender que el logos del “creo” y de la “creación” no es sino una producción de ideas extraídas de las ideas eternas (sin principio ni fin). Un problema no aceptable para las filosofías del realismo o del materialismo no mecanicista, como así del naturalismo y del relativismo dialéctico.

Refiriéndonos un tanto más sobre Agustín, –planteaba en su *Credo intelligam* como una verdad el concepto de “esencia” existida antes que la existencia. Según él, es la *esencia* la primera “verdad espiritual” que se requiere comprender como para acceder a la única verdad creíble del “credo” y de la “creación” y con ello de Dios. Estos dos conceptos son lo esencial por lo mismo que provienen de lo divino; Agustín decía- el “intellectus agens” del hombre participa de esa luz creada, de la iluminación divina, y como todo lo existido o creado participan de la primera causa que es la creación suprema –todo en ella concurre²²⁶.

Según- para inscribir Agustín, su teoría de las ideas de lo esencial del *creo*, hubo de apartarse del mundo *lógico* de Platón de donde los tomó primero y luego, los hubo de

²²⁵ Ibid. –p.287

²²⁶ Ibid. –p. 296, 297 –cf. S.Agustín: “L’idée de la vérité dans la philosophie” (Paris, 1920, trad: Ch. Boyer).

perfilar en el estilo de las ideas de Filón, sin dejar de conexionarlos con las ideas sobre dios. De aquí, es el inicio explicativo agustiniano sobre el mundo como reflejo de la *esencia* divina a partir de dios. De aquí es la adopción del “credo” o “creo” como una primera condición de realización de las ideas inciertas en la infinitud y plenitud de dios²²⁷.

¿Por qué se dio la creación? –no es posible dar ninguna otra razón, solamente es por ser lo “bueno” y, lo bueno solo debió ser creado por el “dios bueno”. Para Platón es la misma respuesta de lo bueno. En tal caso, -¿cuál es el punto de partida o, de dónde fue creado? y, Agustín (apartándose siempre del modo platónico de la idea eterna) la *creación* lo sitúa desde la “Nada” (lo vacío). Con este concepto queda cerrado el paso a cualquier otra emanación filosófica.

Finalmente: **¿cuándo se dio la creación?** –la respuesta queda anclada en la dicotomía –es un acto “eterno” (sin tiempo, sin lugar y sin transformación). Como es de verse todo este lenguaje inventado carece de toda razón, de toda lógica, no tiene ningún comienzo ni de sentido²²⁸.

Resumiendo. Todo este problema del “creo” y la “creencia de crear”, no tuvo otro camino que ser aceptado como la única vía para creer en todo. Puede decirse que la espiritualidad religiosa impetuosa en su batalla de ganar adeptos psíquicos y mentales hubo de triunfar y así convenció como verdad la falsedad la “creencia”, el dogma más importante y necesario, contrariamente no podría creerse en un dios. Pues, si la creencia en “el credo de la creación” triunfó fue porque también fue corroborada por el subjetivismo de la psicología y sobre todo por la filosofía idealista-metafísica.

La *creencia*, siendo un sinsentido, un antilogismo, sustenta una divinidad o un dios inexistente, es solo “creencia” o idea ficticia, es lo improcedente, lo no-racional, lo antidialéctico. Por ello, toda religión, es contraria a la ciencia y a la filosofía analítica-racional, porque carece de todo sentido humano y epistémico como para plantear alguna verdad. La Iglesia como toda religión es solo su dedicación a la invención de ideas falaces, fuera de toda verdad y de toda realidad.

²²⁷ Ibid. –p. 301

²²⁸ Ibid. –p. 301 -La creación: por qué?, de qué?, cuando?.

e) Una **creencia** –según William James- se adopta solo en cuanto se tiene “voluntad de “creer”, el creer debe respetarse como actitud creyente (sea en algo extrahumano, sea en cualquier cosa) pero solo en materia religiosa –es claro- a diferencia de nuestro intelecto lógico que no puede ser forzado a ésta subjetividad²²⁹, pero es lo que luego se convierte en un “habito” o costumbre cotidiano; ese sería el sentido pragmático activo e implicado la voluntad.

Según D. Roustan: -existe una distinción o diferencia en la explicación sobre la idea de “creencia”, son tres los sentidos: 1- es adhesión a una idea de persuasión –de que ésta idea es de una verdad aparente, 2- es oposición a una certeza pasional, tanto así como en lo religioso –así también en lo metafísico, en lo moral, en la política, por tanto, es un asentimiento completo con exclusión de la duda, 3- es una simple probabilidad, -como la expresión: “creo que es así”. De estas tres opciones –solo el primero sería lo más propicio de la creencia²³⁰.

En el criterio de Hume, la “creencia” versa como una justificación de lo subjetivo sin dotarle una razón verdaderamente demostrable (no es posible ser probada), y para ello se puede decir, como casi todos dice: “yo solamente creo”, y no es interés de buscar la certitud si ello es verdad o no-verdad. Lo que Hume introduce como noción de “creencia” no es sino lo que se refiere a la *experiencia de lo sensible* (una concepción escéptica de la causalidad)²³¹.

Hume, al dar nociones sobre la creencia y la fe –no hace más que oponer estos conceptos como opuestos al “realismo” del pensar, entonces, la creencia y la fe se hallan básicamente instituidas como principios conceptuales solo en el “idealismo espiritual” (lo que la religiosidad admite como revelación, así lo mismo lo admitía Schelling).

El “saber” como contraposición del “creer”, es una implicación de un sistema de convicciones, de principios y de conocimientos racionales, notificando –por un lado- la verdad sobre las existencias reales de las cosas como razón de realidad. Por otro

²²⁹ Ibid. –p. 661 –cf. W. James: The will to believe -I, 1.

²³⁰ Ibid. –p. 662 –cf. D. Roustan: Leçon de Psychologie –Libro III -Cap. IX.

²³¹ Jacobi « David Hume et la Croyance -Idealisme et Realisme » -p.18. 19

notificando creencias: de los presupuestos de existencia sin bases reales ni verdades; es solo con un sentir de ideas inexistentes²³². Una creencia usurpa el lugar del saber, y un saber contradice a la creencia.

Si se quiere saber sobre la *creencia*, necesariamente se tiene que recurrir a la *racionalidad no pura* y no a la idea pura o divina. Es la facultad conciente de la razón por donde se delucida el saber sobre la creencia. La creencia no puede ser una explicación por ella misma; es por el análisis de la razón que se entiende sobre la creencia. La creencia carece de medios y de razones de principios para constituirse en un camino del saber.

Es por el conducto de la racionalidad el estudio crítico-especulativo que debe emplearse para desechar los supuestos que no tienen condición de ser probados. La razón indica: la “creencia” solo es aceptable por ser de lo humano, lo humano pensante construye incluso ideas ficticias o falsas, que no es verdad alguna²³³.

En estos contextos deliberativos la **creencia** como idea ficticia marcha por los escombros del mismo *oscurantismo*; solamente una gnosceología del saber humano, una ontología no metafísica y una axiología de lo racional o lo racional axiológico y pragmático podrían corregir a ciencia cierta este término de lo *creible*, puesto que siendo un dogma no tiene ninguna razón de existencia.

Lo que uno se imagina no siendo un dato de la realidad-verdad es una creencia, asimismo, la idea intuita y sin condición de materializarse como verdad es un idealismo metafísico absurdo. Es nuestra razón de enjuiciar.

El supuesto de creer que se crea como la creación suprema (dios) es también el supuesto de “crear arte”, lo falso improbable. Una racionalidad integral y epistémica puede superar todo supuesto, toda creencia de crear. Entonces, el resultado racional habría de ser: **dios no crea al hombre sino, es el hombre quien crea los dioses.**

²³² Ibid. –p. 46 –Croyance et savoir.

²³³ Ibid. –p. 47

Empero, el hombre ha sido sometido a *creer* en un espíritu (dios), es el quiste creencial implantado por la religiosidad en la memoria del hombre; de aquí el mito místico impregnada y que *se repite en el arte como otra creación* -una mimesis del creacionismo religioso.

El supuesto de “creer que se crea arte”

Concepto de “supuesto”, es un vocablo comprendido en varios sentidos, tal es así como lo propone Boecio, según el pensamiento escolástico: *suppositium* o supuesto es la substancia perfectamente subsistente de -sui juris- o de lo individual e incomunicable. El “supuesto” también recibe el nombre de *hypostasis* que en tiempos de Aristóteles éste concepto designaba al sujeto individual como último complemento.

El “supuesto” es también como subsistencia- lo que no es una esencia finita pero es distinta de la existencia, y puede ser de índole positiva. En el pensar escolástico –la subsistencia- es singular porque es subsistente de lo incomunicable –es la cosa como és- una esencia sin naturaleza, algo que no se conoce, por ello incomunicable; siendo esencia substancial solo es parte constitutiva de un supuesto²³⁴.

El “supuesto” como presupuesto- en el sentido del pensar moderno y contemporáneo es más bien un *–pensamiento sin supuestos* o bien, son “supuestos de un pensamiento”. No solo es el ideal de la filosofía sino, la misma epistemología es adoptado como un significado riguroso: lo puesto como algo anticipado o lo que anticipa una realidad. Jacobi de Marvin Farber, dice, aquí se manifiesta el “supuesto” en una comprensión de varios sentidos:

- > Son presuposiciones materiales o físicos en sus relaciones de cosas abstractas, tales como la uniformidad, lo casual.
- > Son supuestos cognoscitivos respecto a la validez del conocimiento.
- > Los supuestos son formales o sistema especiales de un método postulativo

²³⁴ Jacobi “David Hume et la Croyance –Idealisme et Realisme” –ps. 3172, 3173

> Los supuestos son principios de la lógica que habiendo sido definidos de diferentes maneras no admiten las alternativas y la perfecta “neutralidad” de los postulados en lo deductivo-formal²³⁵.

En todo sentido, el *supuesto sea subsistencia o sea como presupuesto* puede serlo también como proposición- es el caso que relacionado con la “creencia”, es un pensar en algo no cognoscible, en un ideal que no implica ningún saber verdadero, es algo neutral, híbrido o estéril.

a) **El creer que se crea:** es lo inconciente, lo no lógico-racional, es no científico; hay que diferenciarlo del “saber que no se crea”. El “creer que se crea” en todo caso –es un pensar supuestada, es una idea totalmente opuesta y conflictiva con el “**saber**”. Es como en el caso de “creer” y “crear” que no existen distinciones valables por sus aparentes verdades, –ambos conceptos designan la misma natura de lo **irreal y no-verdad** dada por la idea ficticia. El “crear” es definitivamente una creencia, puesto que es dado por el término de “creer” y, el “creer supone el “crear.

Si uno, se siente ser un “creador” (artísticamente) por cierto una emoción extraordinaria (no-natural, fuera de lo común) es una distinción de los demás seres de la tierra, tal es la fantasía albergada por siglos. Empero, si el creyente procura despertar del sueño fantástico y retoma su racionalidad lógica pronto habrá de saber que su emocionalidad sentida no es otro que una falsa sensación albergada en el psiquismo sensible. Desde luego que se pueden modificar esas sensaciones enfermizas, siempre en cuando se emprenda una reacción contra la caótica tradición de “creerse un creador”. Habría que re-voltar la propia conciencia, subvirtiendo su estado intelectual-psíquico contaminado de “creencias”.

Pues, el “crear” es nacida del “creer”, y el “creer” es dotada de la idea de “creación” = “**creer que se crea**”. Ampliamente el “crear” es una *creencia totalitaria*; puesto que el “crear” siendo un “creer” no es sino lo que da la “creencia de crear”; ambas situaciones siendo de la misma natura no tiene ninguna salidad resolutive y, se vuelve y revuelve a la misma fuente de “creer que se crea”.

²³⁵ Ibid. –p. 3173

b) El **saber que no se crea**, es otra dimensión del sentido común y cabal. Es lo consciente, es un conocimiento racional-lógico y es lo explicativo científico y ontológico. Ello implica no solo ideas sino, un vasto aprendizaje general, de particular singular y peculiar, de aquí todo el conocer y pensar sobre el *saber*. El saber o la *sabiduría* son conocimientos optados como ciencia aplicada, es la misma ciencia –por ello que se dice- el “saber a ciencia cierta”, es decir, lo que se logra con el conocimiento racional y epistémico en su condición investigada, probada y demostrada.

El **saber**, está en contacto con la realidad y de ella su verdad. Según, se dice que -es el “sabor” o el *saber* de la vida, porque es posible “probar” ese sabor o saber para saberlo. Es la voluntad de desear el *saber* en cuanto es contrariedad con lo aparente o lo falso. Según, Parménides empleaba o daba a conocer el *saber* como un “discernir”, distinguiéndolo entre el “parecer” y el “ser”. De ello podemos concitar el problema de la **creación como un supuesto dado como creencia** –porque solo es una apariencia de veracidad, no “es” lo que es (ser), sino es un simple “parecer”. Y, Aristóteles, refería sobre el *saber* como cosa examinada, como conocimiento de la esencia, en lo que constituye la cosa misma (saber de la substancia de la cosa)²³⁶.

El *saber* o la “sabiduría” (habilidad y conocimiento) no es jamás de la nada o de lo casual; por ello, el “saber” se opone radicalmente al concepto de “creer”.

El “**saber que no se crea**” es **racional**- es el “saber” que trasciende en la *conciencia racional*, desde esta racionalidad puédesse resolver los diferentes problemas como *saber veraz*. La razón racional, es su necesidad de saber de las suposiciones o creencias que se dan de modo psicológico colectivo o bien, como comportamiento psicológico individual. Son los asunto que la nueva corriente de las “teorías racionales escogidas” tratan los problemas varios y explicarlos por vía científica necesaria (para no caer en supuestos o creencias), son aportes relativos desde lo social, lo cultural o lo biológico (estructuras sociales)²³⁷.

²³⁶ Ibid. –p. 3175

²³⁷ Buodon R. « Essai sur la Théorie Générale de la Rationalité » -ps. 21, 22

Los problemas sociales, políticos, morales y misteriosos (creencias) no se pueden explicar y resolver de manera vaga o teórica sino son ayudados por sus ingredientes racionales. La sociobiología y la neurociencias son llamados a esclarecer los fenómenos no-naturales o irracionales²³⁸.

De este modo, -el “saber” como reacción es dable, es lógico y racional. **El “saber” como sabiduría supera la falsedad del “creo” y del “crear arte”**. En la dimensión del “saber” se rectifica y reconduce la visión del pensar absoluto-universal, mítico y místico (lo erróneo o lo falso). Lo racional-lógico del **“saber” enseña que no es posible crear jamás**” –es lo humano pensante. Por tal, las nuevas teorías a presentarse serán por efecto de probaciones y verificaciones experimentadas en evidencia y ellas habrán de señalar otra verdad extraída de la realidad producida.

La “creación”: una mentira inventada, según G. Steiner

Los estudios de Geoge Steiner, uno de lo más destacados analistas de los últimos tiempos es desde su “gramática de la creación” una lección no solo alentadora sino fructífero y profunda en cuanto sostenimiento de la falsedad de la “creación”; el mismo Steiner hubo de descubrir que éste vocablo no es sino una mentira inventada.

Tomando sus análisis –este pensador- inicia sus observaciones bajo una idea de Leibniz, quien decía: *“por qué existe cualquier cosa antes que nada?”*²³⁹. Al modo de nuestra comprensión sería: es mejor hacer existir (en la mente) cualquier cosa antes que pensar en nada.

Es el pie para un primer entendimiento –de no existir alguna fuente o causa originaria de las cosas entonces es necesario inventarlo (crearlo); este sería la idea que hubo dar lugar a la existencia como necesidad de pensarlo, es esta idea pura una forma de ubicar o establecer alguna fuente ficticia en la mente, es el caso que se requiere como un signo ideal de lo que existe y esa es la “creación”.

²³⁸ Ibid. –p. 24, 25 (optación de la lingüística científica en contradicción al lenguaje mítico-místico)

²³⁹ Steiner G. “Grammaire de la Création” -p. 73 -cf. Leibniz : Discurso de Metafísica.

En todo caso, esta idea de Leibniz –nos da pié para repensar y contrariar lo indicado; pues, la idea no es la que inicia la existencia, sino, alguna *materialidad en su proceso de evolución hubo de iniciar la existencia*. La materia se da y la idea, también se da pero por la existencia de la materia.

a) Steiner –señala- en los últimos tiempos se discute si **el arte es por invención o por creación**, es que, la “invención” viene de *invenire* un verbo latino que luego ingresó al lenguaje inglés (fines s. XV), de aquí es re-venido tardíamente como *invention*; es después de 1540 que se aplica a todo lo que es composición o *producción* de una obra de arte o de una obra literaria²⁴⁰.

La invención puede significar también una fabricación, ello sería lo originado como primera producción, como primera elaboración; pero si es una creación o una re-creación ello se consideraría como una mentira o una ficción del ser, puesto que es lo repetido. Es el caso sobre dios, -dice Steiner-

*“si dios habría inventado el universo, es como un gran artista, ello es como un creador y no como inventor. La inventividad dependiendo de sus buenos méritos, débese anteponer diferencia entre los conceptos de “creador” y de “inventor” que aparecen como análogos, es como entre fantasía e imaginación, los cuales son productos o conceptos imaginarios que se instalan como verdades*²⁴¹.

Por el momento no toquemos la “creación” –señala Steiner- que esa es la base seminal de todo lo existente. Del fenómeno de la “creación” debe ausentarse o retirarse toda falsedad. De lo que hablamos es de la “invención” –*la invención denota lo falso* y de ello pensaremos que es una **mentira** –es como decir- al inventar o exclamar cualquier verbo o argumento (cuento) decimos: ¡no inventes mentiras!, ¡no cuentes historias falsas!, **entonces todo es una fábrica de imágenes, eso es una invención**, y como tal cae siempre en algo humorístico²⁴².

²⁴⁰ Ibid. –p. 133 -De la Invention et de la Creation.

²⁴¹ Ibid. –p. 134 -Cap. III.

²⁴² Ibid. –p. 135

De estas líneas entendemos que tanto la “invención como fabricación” como el supuesto de “creación” invenciones o imaginaciones mentales son: una “**fábrica de mentiras**”. En este orden se halla la *gramática de la creación* como verbo-acción que aparenta un principio de existencia; y las otras mentalidades aceptan estas ideas fantasiadas (fanthomas).

Si todas las mentes están obligadas a aceptar tal fabricación de mentiras –entonces se comprenderá lo dicho por Leibniz: “*es mejor pensar en algo antes que nada*” –y esta idea parece solucionar el vacío de la Nada, por ello, es el crear o inventar “creencias” o mentiras.

El “creo” y el “crear” es una invención con el fin de argumentar una fuente desde donde hacer existir la tal idea ficticia y, con ello, satisfacer el deseo de imaginar, inventar o fantacear.

b) Steiner, remarca, en otro sentido, que, las construcciones (ideales o materiales) son como artefacturas hechas a partir de las clasificaciones y combinaciones de elementos pre-existentes, muy contraria a la cuestión de la “creación divina” (creación exnihilo). Pues, las combinaciones o clasificaciones aun así pueden ser inéditas o sin precedentes verdaderos –pero como asociaciones de elementos dispares, andrógenos o hermafroditas tienden a generar formas ilimitadas de materias; es como una revolución de motivos, de ensamblajes, de construcciones y todos como materiales inevitables, de ello se forma lo existente.

El artista que construye su obra con elementos pre-existentes (materias e ideas), son concebidos e intencionados libremente, a ello hubo de llamársele absurdamente “creación”; cuando en su realidad y verdad no son sino construcciones evolutivos de una existencia física significativa y ello no es invención ni mentira alguna, ni menos de la Nada, son ideas y conocimientos desde un conocimiento anterior²⁴³. La obra no es a partir de la nada.

²⁴³ Ibid. –p. 172 -L’oeuvre n’est pas á partir du neant.

Ya no se puede decir que, las creaciones artísticas son en analogía con la “creación divina”, tampoco se puede pensar como los “Dada” que **re-inventan la creación** como verdaderos “creadores originarios del arte”, pues todo es una insolencia retórica y gramatical. Steiner remarca:

“En este sentido, la “creación” de acepción, de connotaciones clásicas no será más que una magnífica invención... es un pensar de fondo que revaloriza la ficción ontológica después del reflejo teológico –este pensar no es una honestidad”²⁴⁴.

Si la idea de “creación” es venida desde la idea de dios creador, luego es acuñada en el arte como “creación del hombre”, es una idea inventada, es un concepto ficticio, es un argumento inventado. Es la comprensión concreta.

Todo ello es una mentira inventada –en el mundo moderno actual- por no hacer decaer el término de “crear” o inventar. Y Steiner lo ratifica: *“lo que el vocablo tradicional de “creación” hubo de opacarse en lo clásico obsoleto, entonces se inventa la “invención” para la continuidad del arte como lo existente creado”.*

Es el caso, para no dejar que la “creación” sea liquidada en definitiva se le salva en su concepto gramatical: **la creación es una invención** o la invención es una creación. Tal es el pensar filosófico que divaga y se extiende en lo teórico actual acogiendo la “invención” como “creación”. Si bien se toma en reflexión de esta citación bien se sabrá que la “creación” prosigue y se sitúa en una extensión de términos que no deja de estar presente en toda acepción sobre la concepción del arte o de cualquiera otra actividad donde se observe una novedad como obra o hecho.

c) En tales análisis, Steiner infiere a este asunto de la “creación” e “invención” como un **problema del pensamiento**. Dice: no solo el pensar clama éstos vocablo como significados de verdades sino, se sitúa también en problema. El problema es ¿acaso el propio pensamiento es también una invención o creación?, es que, ¿el pensamiento de los hombres son creaciones del supuesto dios?

²⁴⁴ Ibid. –p. 400 (La “creation” dans su acception y avec ses connotations classiques est une invention fécondée).

En otros términos: ¿los pensamientos se inventan o se crean?. Pues, si decimos que los pensamientos son creados o venidos de dios, entonces, pensaremos que el hombre no puede pensar, no tiene capacidad para pensar por sí mismo.

Y si decimos que es algo aprendido o adquirido de uno al otro entre los hombres –en este caso- se dirá que los pensamientos son de segunda mano y no originales de cada quien.

Los pensamientos de Heráclito, de Demócrito, de Aristóteles o de Descartes, de Kant o Deleuze –como pensamientos genuinos- acaso son “invenciones” o “creaciones”? o tal vez son hereditarios o adquiridos de pensamientos más anteriores?. De ser pensamientos heredados o aprendidos desde otros anteriores -entonces se pensará que no son genuinos o ideas propias. Es el caso de delucidar y clarificar el problema del pensamiento.

Suponiendo que dios existe y, toda existencia y pensamiento parte de dios; en tal supuesto, se pensará que, el hombre piensa solo porque dios existe o le otorga la facultad de pensar. Siendo así, se sabrá que el hombre no puede pensar por sí mismo. Y así lo mismo, no podrá inventar ni crear ningún hecho u obra alguna. Pues, este modo de pensar no es sino un absurdo extremo, está fuera de toda lógica racional, de toda verdad y realidad.

Steiner señala: -todo pensar –sobre el propio pensamiento- está basado en meditaciones míticas y teosóficas, y siempre anteponiendo primero la idea de la divinidad, y como segunda instancia la idea de la cristiandad. Eso es lo “absoluto” del pensar sumido en la idea de dios; pero dios está exceptuado de cualquier creación que pudo crearlo a él. Así, se le exonera de toda temporalidad y espacio como para no dar cabida a que dios es también una “creación”. De este modo la idea de dios y del pensamiento divino siempre parte de la Nada; esta situación siendo la Nada, ese mismo es dios²⁴⁵. Bien comprendido. Dios es él mismo exterior a la creación y a la temporalidad.

²⁴⁵ Ibid. –p. 80 -Cap. Iº, punto VIII, (Dios, est lui-même extérieure á la creation et á la temporalité).

Toda “creación” esta sumida a las presiones de lo religioso y de lo filosófico puro; por ello el vocabulario de la “creación” es crucial. El verbo latino *creatio* está siempre anclado en toda manifestación de lo *creatio*, en otra acepción no es *lo facio*; esa es la figura gramatical de lo ficticio: verbo devino-mítico, que lo místico es siempre su nacimiento²⁴⁶.

Dos resoluciones en lo prnto extraemos aquí: “lo creatio es lo facio” = **lo creado es lo falso**; luego, “**no hay religión sin mito de la creación**”. Dos verdades que no podrán ser desmentidos.

d) Una vez más Steiner reafirma: “*Solo dios crea –es una tautología (según la biblia) y fue ello una sola vez, pero la cábala astrofísica especula en el sentido de pluralidad... el universo es secuencial y concurrente, ello es resonante y alterativo*”.

“El verbo “crear” es nulo en su forma particular sin contenido significativo; el pensar en la “creación es informe y rebelde al sentido común y al lenguaje natural, escapan a la leyes de la física...”²⁴⁷.

Por lo tanto, el pensar en la “creación”, sea divina o sea del hombre, es siempre una invención o imaginación, una mentalización fuera de toda razón, sin contacto con la realidad, sin lógica natural de lo humano. Lo único aceptable es **-toda fabricación de ideas ficticias no son sino del propio del ente pensante**. Pues, la idea de creación es falsa, tal como se dice en latin crítico: *lo creatio es lo fátio*. La idea de “crear” existe solo gramaticalmente o retóricamente pero sin ninguna representación de lo veraz.

“Solo “el hombre, con sus facultades neuro-cognitivas y fisio-sensibles concibe y estructura representaciones mentales a partir del mundo real y ello, no es ninguna inspiración ni creación alguna... ¡es construcción ontognosceológico del propio hombre”. Es nuestro acoplado.

_____(o)_____

²⁴⁶ Ibid. –ps. 33, 34 -punto IIIº (Il n`est pas de religion sans myte de la creation).

²⁴⁷ Ibid. –ps. 37, 38 (Théologie negative: a tujours été un actionnaire secret)

2-REFUTACION AL ABSURDO DE LA “CREACION”

“El pensamiento de la creación fundada en la creencia puede perder su fuerza dirigente en el saber del ente en totalidad... por ser una interpretación teológica del ente... la metafísica de ésta descansa en la estructura materia-forma acuñada en la Edad Media, pero ya son solo palabras lo que quedan de ello” (M. Heidegger).

“La creación es una ficción, es la mentira de creer, es una fantasía mental... si la idea de dios y su creación es un concepto ficticio inventado, entonces la “creación” en el arte es una mentira inventada” (G. Steiner).

“Las obras de arte son sedimentos de experiencias y, como todas las realizaciones culturales, se rigen por fines prácticos... el arte es tan rigurosamente realista como la ciencia, que tampoco es discrepante con la realidad empírica... los elementos de que se compone una obra de arte se originan en el mundo de la experiencia y no en el mundo de las ideas” (A. Hauser).

Refutación a las concepciones imperativas de la “creación”

Lo que hubimos de examinar –las ideas o pensamientos ubicados en lo moderno contemporáneo cabe retenerlos en su re-observación crítica, puesto que todos estos pensamientos no dejan de apartarse del concepto y concepción de la “creación”. Sobre todo, los pensamientos imperativos situados en lo más categórico es lo dado sobre la “creación del arte” en extraordinarias sistematizaciones teóricas.

Manifestaba Lionello Venturi -si los artistas del Renacimiento en adelante adoptaron una doble actitud con respecto a la ciencia y se aprovecharon de la ciencia para asignar al arte una base racional o como también se rebelaban contra de ella en nombre de los derechos de la fantasía...pues, era la necesidad de armarse de un cuerpo teórico ad-hoc ya que la estética era vaga e incierta...²⁴⁸.

²⁴⁸ Venturi L. « Historia de la Crítica del Arte » -La crítica acerca del arte del siglo XX. –p. 342

Es la refutación que hacemos, es a nuestro modo de pensar de manera crítica, sobre todo confrontado o contrastándolo con lo que tenemos en estudio teórico de las experimentaciones realizadas en la elaboración del arte y del teatro y también de los estudios de quienes nos anteceden como pensamientos filosóficos. Si bien es cierto que un pensamiento anterior o de la antigüedad amerita tomarlo en cuenta en su necesidad de saberlo y criticarlo es por las incoherencias que se afirman sobre la “creación”, ello está totalmente en contraposición con nuestro criterio de juicio con que admitimos la verdad real de la génesis del arte.

Pues, pensamos que no siendo una necesidad de estancar las aguas que se pueden enlodar o enturbiar, hay que dejarlo correr en lo que debe ser su continuidad, es la ley natural del movimiento o del cambio dialéctico. Es la realidad antes que la apariencia; *si es cierto que la realidad está más allá de la apariencia, la naturaleza y la historia, también la apariencia, la naturaleza e historia conforman nuestra experiencia y únicamente a través del análisis de ésta se podrá llegar a la intuición de la realidad que la trasciende*²⁴⁹. Es lo propio, no hay que dejar que los criterios y juicios incorrectos continúen estancados. La refutación tiene aquí su justificación:

- a) La “creación” es desde el **acto lúdico** –asi planteaba Gombrich: -el hombre siendo en principio un hombre *ludens* es activo del juego y en este libre albedrío del juego se produce la “creación” del arte. Si cualquier artista piensa que **el juego es el acto de su creación** –seguramente- le provocará una absurda y ridícula imaginación. En tanto, K. Fiedler, señala que la “imaginación” guía la mano en tanto es conducido por el “ojo”, el ojo no es sino como el “espíritu” la que impulsa la producción del arte. Es su teoría **de la pura visualización, lo dado por el espíritu** eliminando así la razón y el pensar, lo que no corresponde a la verdad-real de la producción del arte.

En cambio para K.Ph. Moritz, la obra de arte es más bien una *vivencia del alma*, de lo interior a lo exterior; *son los estados de: coherencia, de generación y de organización* comprendido como “ideas” –entonces- el **arte es una producción**

²⁴⁹ Ibid. -Reflexion crítica, -p.344

desde la idea, (inteligencia artística). La diferencia de este pensador, es que no utiliza el verbo “crear”.

Para los “Dada”, fue **la creación una creencia**, tenían razón, pero no se liberaron de **sentirse creadores** genuinos. Aun así denigraron y criticaron la creación tradicional sumisa a la creencia religiosa pero, inevitablemente se autotitaron como nuevos “creadores” del nuevo orden.

b) El planteo de Kant, -el arte es desde la facultad del **genio** (naturaleza de lo en sí) –si bien es ésta una facultad o una habilidad humana *genial* que origina el arte- ello es innato e inmanente al Ser. No obstante ello no es explicado en relación de la experiencia ni de la experimentación. Si el “genio” es dotado desde la *naturaleza* y ella incide en el arte como origen, tal versión no es sino *una fantástica imaginación estética*; entonces se pensará que lo **imaginario** como genialidad origina el arte y no la razón conciente.

G. Lebrun –logra una crítica radical a la metafísica de Kant sobre el asunto del genio, la naturaleza y la estética, señalando que todo cuanto Kant dice en nada tiene relación con el entendimiento ni con el conocimiento racional-lógico, *es puro estetismo* lo que plantea Kant, por ello **es lo absurdo**, es lo equivocado. La posición de Kant es imperativamente idealista y su “**teoría estética**” **lo conducido por una metafísica abstracta** sobre el origen del arte, un idealismo imaginario y todo ello, no es nada verificable.

Schelling y Croce no se hallan alejados entre ellos en sus subjetividades y espiritualidades intuitivas. Es el caso de Schelling, su concepción sobre arte lo trata desde un entendimiento entéramente **idealista espiritualista**, un trascendentalismo que deviene desde lo supremo divino, y Croce, no siendo tan divinista es su concepción tan intuitivo-sensible. Schelling dice: **el acto de crear proviene desde la “creación suprema”**, es como una autorevelación que se da en el sujeto artista y la *revelación* aparece en el Ser en cuanto obra creada; entonces, toda “creación artística” es una continuidad a partir de la creación de dios. Tanto Schelling como Croce se posecionan en un **idealismo espiritual intuitivo** y de aquí, la obra de arte es su nacimiento. De aquí nuestra refutación que deniega rotúdamente lo formulado por estos filósofos clásicos.

Es distinto lo que Collingwood –concibe la obra de arte desde lo intelectual humano, lo que pertenece propiamente al hombre, es lo notorio y positivo de Collingwood **en lo que varía el concepto de “creación” que antes pertenecía a la divinidad** y ahora lo sitúa desde lo **“creado por el hombre”** sin dejar de ser –por cierto- una ficción; empero hace prevalecer el término de “creación” en el arte como de lo **intelectivo-imaginario**, lo contrario a lo facultativo racional.

Las concepciones de Heidegger y Sartre, se diferencian largamente de las anteriores posiciones; resaltan sus teorías en mayor y mejor aproximación a la comprensión del arte desde un punto de vista intelectual racional y crítico; empero sus concepciones y criterios no dejan de estar dominados por el mismo lenguaje de la “creación”, en todo sentido, son sus análisis riguroso dentro de una fenomenología objetiva.

La noción de la verdad existencial sobre la obra de arte para Heidegger es como el ser-creado en el criterio de objetividad desde la esencia de la verdad. La obra, y su esencia (lo cósmico) –es una caracterización de la **creación**, esta creación es la verdad puesta en obra. Heidegger, cuando define su concepción: **la obra es el hecho de ser creada y la creación necesita de un medio de crear y en qué crear** es una situación teórica de lo reiterativo absurdo, luego, es el arte para él una “creación”. De aquí nuestra refutación abierta a Heidegger, empero no a su forma de sistematizarlo.

Sartre, intenta dotar una explicación de aquello que muchos plantean que la creación es de la “nada” ya que el fundamento de la doctrina del “creacionismo” data la “creación de la nada” y la “nada” es –como ya lo dijimos- un absurdo completo. El arte desde la Nada niega su origen de producción de elementos pre-existentes y otras razones ónticas y epistémicas más. La Nada –según él- no es ninguna nada, no es ex nihilo. Tanto la “nada” como la conciencia y el Ser son existente y son pre-existentes para el curso de la originación del arte.

Explicaba Sartre: -para producir o *crear un cuadro* hay que pensar que las facultades no son la Nada, son elementos preexistentes y son admisibles como objetividades reales en la tarea de hacer existir la obra de arte y ello no es la Nada. De Sartre –vale extraer- lo valioso de su consabido pensar en lo aproximativo a lo que intentamos llegar en el objetivo de nuestra proposición hipotética.

La refutación o crítica a la que concurrimos es como lo que Lionello Venturi interpretaba sobre los movimientos del pensamiento desde el punto de vista crítico; decía: -éstas (refutaciones) deberían ser acciones como los que se dan en el arte críticamente... debe procederse como en la crítica con imparcialidad, porque ello impide mirar hacia horizontes más amplios, al menos desde el punto de vista teórico, que también sería tomar partido por la eterna “creatividad” que se le asigna a la obra de arte, eso atañe tanto en lo retórico como en lo moral²⁵⁰. Y según nuestra opinión, la imaginación, la invención, la genialidad u cualquier otro neologismo se le toma siempre “creencia de creación” y ello no es lo lógico razonable críticamente.

Refutación al “creacionismo místico” impositivo

En los argumentos analizados críticamente sobre “la creación del arte como mimé시스 del creacionismo” y como así lo trata el pensamiento teológico y filosófico idealista es la presión que hubo de imponer la actitud religiosa desde su dogma principal **la “creencia de crear”**, es ello que inyectó en los pobres del espíritu (pensamiento), una presión que sobrevive más de 15 siglos como dominio mental.

Los discursos filosóficos racionales antes de ser armas liberadoras de este dominio ideológico religioso absoluto se perfilaron más bien airosos por las mismas sendas de tal retórica absoluta, debilitando así el espíritu humano-racional antes que rehabilitarlo a su cause de lo racional. La **presión mística** impuesta en el arte impidió el logro de auto-análisis crítico de cada artista, de cada filósofo. La mayoría de las mentalidades del mundo hubieron de fragilizarse en este dopaje mental-psíquico y emocional, aceptando ciegamente la idea absurda de la “creación” y sin poder corregirse o curarse de este mal universal.

Las pruebas bastan como manifestaciones que no dejan de observarse en las pinturas religiosas, en las esculturas divinizadas, en la arquitectura mística (Iglesias del mundo entero) y en la bastedad literaria religiosa, donde se protagonizan los personajes

²⁵⁰ Ibid. -p. 374, 375, 376

sempiternos-ficticios. Y el “arte moderno” abstracto, surrealista o conceptualista cualquiera que sea no se libera de este tentáculo místico creyendo ser “grandes creaciones”, espejismo del *ficticismo conceptual creacionista*.

Empero, hay una verdad. De no existir el arte **-el supuesto dios no hallaría su imagen. Sin el arte –ninguna imagen de ningún dios se conociera**. Es por el arte que se sabe de las imágenes divinas supuestadas o inventadas. Fue ese el fin de la religión, de presentar y representar a dios por cualquier forma o expresión que sea en tanto sea Arte. Todo es válido para la Iglesia en su objetividad de seguir dominando el espíritu de los hombres.

Este acuerdo –de presentar imágenes falsas de santos, de ángeles o de dioses y demonios- ya se había instituido desde las primeras décadas de nuestra era –tal como lo señalamos- desde los acuerdos del Concilio de Nice Iº (año 325 d.n.e.).

Ultimamente, el nuevo acuerdo de ratificaciones o modificaciones con afanes de no perder la “creencia” fue celebrado en el **Concilio: “Constitución de la Liturgia 1963-Vaticano IIº”**, -en el cual se establece un “nuevo principio” que es el de *dar libertad a las interpretaciones cristianas por medio de las imágenes que el arte puede ofrecerlos*, es la necesidad de continuar con la propagación de la fe cristiana por cualquiera de las formas y estilos artísticos, por ello se plantea: **ya no hay estilo único universal**. Bajo esta idea general, las demás religiones también podrán intercambiar sus concepciones entre ellas, con tal de lograr la prevalecencia de la religión en una comunión de “diálogo de las imágenes”²⁵¹.

En este sentido, la estrategia trata –primero: acrecentar y perceiverar en la mente de los creyentes una **colonización de la fantasía creencial en dios**, -segundo: lograr una nueva perspectiva de una posible **unificación de las religiones** (sean corderizados o extremisados) es con el fin de no perder a los fieles sumidos en los imperios dogmáticos de las religiones²⁵².

²⁵¹ Boespflug F. « Dieu et ses Images » -Une histoire de l'éternel dans l'art, -p.26

²⁵² Idem. – Des images de dieu. Dialogue des images, -p. 114

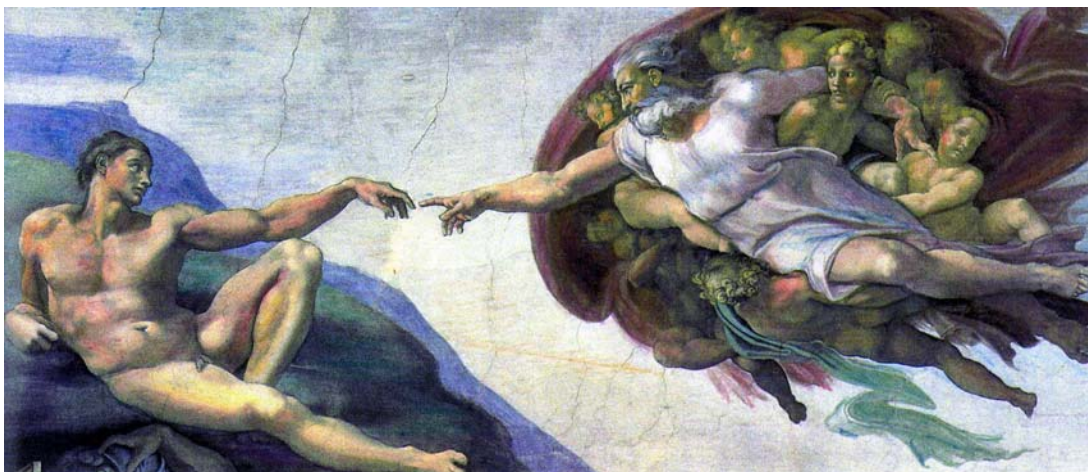
A nuestra opinión –estos nuevos acuerdos, parece ser la aplicación de una emergencia- por salvar la humanidad creyente debido a la acrecentación del ateísmo que es lo natural-racional y conciente y porque es la verdad real. Pues, la Iglesia mayor frente a la incredulidad (el temor más grávido de los religiosos) prepara desde ya la unificación de todas las “creencias”, de todas las religiones del mundo bajo el común denominador –el dogma más importante y principal: el “**creer**” (no dejar de creer), creer es lo más fundamental no importa en la piedra pero es imperioso la actitud de “creer” para no dar paso a la razón conciente y con ello al “saber”. Tal vez lo religiosos y creyentes tenga temor de que se descubra la inexistencia de cielos divinos y de dioses fantaseados.

Pero es el caso, en estos acuerdos efectuados en el **Concilio de la Liturgia 1963 – Vaticano IIº**, hubo de establecerse la libertad y el nuevo “estilo universal de un arte religioso que deberá ser de manera unificada como un intercambio de concepciones religiosas –un documento inscrito –referente al arte- como “Diálogo de inter-imágenes”.

Ejemplo:

La idea de “creación” en Miguel Angel

Obra: “**La Creación de Adán**”: Miguel Angel (Roma, 1475-1564), -mural al fresco: -cúpula de la Capilla Sixtina, uno de los nueve temas plasmados sobre la génesis del mundo -realizada entre 1508 y 1512, -El Vaticano, Italia.



a)- **El efecto de este arte plasmado es lo divinizado por la creencia general.** Esta obra, como primer comprendido –sin duda para los integrantes de la Iglesia- es ¡un arte extraordinario!, ¡una *obra extranatural!*, es claro, es por su razón principal que representa esta pintura desde la “creencia de la creación”. La imagen central en esta obra es la idea de dios situada como el “creador del hombre” (Adan), es *el hombre un ser creado por dios*. Para los religiosos es suficiente razón que la imagen de dios -el creador supremo- esté plasmada en el muro de la cúpula (lo que también puede ser en un lienzo) como para ser venerado o divinizado, puesto que así se cumple con los dictados del Concilio y con la doctrina del “creacionismo”.

En la mentalidad de los religiosos- el efecto o el fenómeno de la percepción de la obra es convertida en una dúctil significación del acto “creativo”. Todo arte que represente imágenes divinas según la doctrina religiosa-cristiana se le constituye o se le diviniza como lo representativo-divino, incluso, se le condiciona en un punto de ritualidad adorativa; es decir, la materia artística idealizada se le santifica y adorada.

b)- **Con respecto al significado contencial de la obra:** si dios se halla imaginada en la pintura, tal idea es dado sobre lo que la doctrina del “creacionismo” así lo señala (ley eclesiástica): *dios es el creador supremo de toda existencia* y, esta obra describe el acto o el momento en que “crea al hombre” (Adan).

“La representación de un dios padre flotando entre mantos resulta poco habitual en la representación de la creación de Adan. Ni el texto bíblico ni la tradición pictórica precedente apuntan en esta dirección. Miguel Angel hace una concesión a la niebla mencionada en las escrituras y lo representa en una cinta...y Adan queda simbolizada como alma insuflada por el dedo divino”²⁵³.

Es la observación de Benedikt Taschen, y que no dista en lo que referimos a las concesiones que el maestro renacentista hubo de plasmar –si bien es lo coherente lo que pensamos- en cuanto que como “creador” –Miguel angel en su autonomía de pensar emplea otros horizontes que no son precisamente los dirigidos por la biblia.

²⁵³ Taschen B. « Miguel Angel » -Obra completa, -p.127 -Creación de Adan.

Esta obra sobre la “creación universal”, hubo de ser intencionado en su representación no precisamente desde el dictado de la biblia sino de la propia *imaginación* de Miguel Angel, no obstante ello no deja de ser **“creación de la creación del hombre”**. No podríamos deducir aquí si el autor –en tal época, entre 1508 y 1512– en que trabajaba esta obra (nueve temas sobre la génesis del mundo) consideraba importante o no los preceptos religiosos sobre la “creación divina”, puesto que, lo que pintaba no era la falasia inventada por la Iglesia dogmática, era la idea distorcionada de Miguel Angel sobre la *creencia de la creación* y por ello su fe reflexionado.

Meditaba él: *“las fábulas del mundo me han robado el tiempo en que debía contemplar a dios y no solo he dejado su gracia en el olvido sino que con ella, incluso, me he dado a pecar... señor querido, dadme en esta mitad para ascender tu necesaria ayuda... para que antes de morir posea eterna vida”*²⁵⁴.

No obstante, éste autor, no plasmó “la creación” exactamente como indica la literatura religiosa (biblia), donde dios coge *el barro y modela al hombre, luego dándole un soplo divino y es convertido en un ser viviente*. La biblia refiere: *“entonces Yahvech dios formó al hombre con polvo del suelo, e insufló en sus narices aliento de vida, y resultó el hombre un ser viviente”*²⁵⁵ (Gen 2, 5-7).

Es la situación –que en lo pictórico la “creación del hombre” se presenta en contradicción a la biblia, es otra; la idea es del **propio autor, como así hubo de imaginarlo o inventarlo**, indudablemente serían aquí observadas dos “creaciones”. Sin embargo los padres de la Iglesia, tal desobediencia del autor, hubo de ser esculpada o bien, soslayada como para no producir problemas de críticas internas y externas. La magnitud de la obra pudo más, y hubo de silenciar las intenciones contradictorias; el hecho es que “dios” esté allí significada necesariamente, eso es basta para permitir que la idea del autor haya establecido otra idea de la “creación del hombre”, lo que sería otra “creación del artista como hombre”.

²⁵⁴ Ibid. –p. 165

²⁵⁵ Ibid. –p. 127

Miguel Angel al lograr una interpretación diferente: la figura de dios como el ser-divino y rodeado de un séquito de acompañantes y como el signo central de importancia –en cuanto los dedos de dios toca el del hombre- para quienes también lo piensan o estudian, es una demostración de la facilidad de la mente humana de producir fantasías y que ella puede lograr magnificencias ideales ficticias.

Aparte de ello, esta obra, para la mentalidad religiosa, en sus objetivos de propanganda permanente las letanias retóricas de los dogmas vale mucho más el efecto del arte (como es la pintura mural) por donde se puede comprender con toda amplitud la falasea de la “creación”.

c) Pues bien, -en esta representación que no interviene el “barro” o la materia prima o primera (lo que produce la idea) ¿acaso se habría considerado que con la transformación de la idea de “creación por el soplo” y cambiado por el “toque de los dedos” no se eliminaba la “materia barro” o la “causa primera” de existencia?; puesto que la *materia* es la contraposición de la espiritualidad divina o de la idea pura, entonces, la *materia barro* no podría ser la causa primera de la creación (el gran error de la idea creencial) y se da crédito categórico al toque de los dedos. Y así queda descartado el “barro-materia” que tanto temor cunde en los espíritus de los curas, papados y otros creyentes de otras religiones.

d) **¿Quién crea a quien?** -el tema de la “creación universal del hombre” (la creación de Adán) artísticamente y verdaderamente dicho -hubo de ser producido por Miguel Angel y se afirma como verdad por su evidencia. Pero es el caso de ubicar en esta obra: ¿quién hubo de crear a quien?, es decir, ¿es dios quien crea a Adán (personaje ficticio) como lo que sería al mismo Miguel Angel como hombre?, o bien, ¿es el artista-hombre quien crea a dios?

Alguien o muchos diran: dios es el creador del hombre y asimismo de todo cuanto existe en el mundo.

Otros diran: “el artista es el creador de la obra”. Si se afirma que Miguel Angel (“inspirándose” en la idea divina-cristiana) es el creador o el *inventor de dios como*

imagen (dios a la imagen del artista), pues, esta afirmación dará a pensar que es el artista o Miguel Angel es el auténtico creador de dios, puesto que es él quien le dió forma e imagen de dios.

En este sentido y como es de asimilarse bien este planteo, el resultado sale a la vista y a la razón: **es el hombre (artista) quien crea a dios y no dios al hombre o a Miguel Angel.** En esta consideración –y siendo acequibles a toda comprensión, logramos otros criterios más para otras exámenes mayores que se logren:

Primero, efecto de pensamiento racional: **de no existir el arte ningún dios existiría como imagen** –porque realmente y verdaderamente no existe ningún dios y menos que sea creador.

Segundo, efecto de conocimiento lógico: **ninguna creación como lo inventivo o imaginario podría darse u originarse si no es desde la única facultad suprema: el cerebro humano** sea del artista o de cualquier otro Ser.

Este análisis- sienta bases mayores o de mejor posibilidad para las probaciones de la falsedad de la “creación”. Y la obra “La Creación de Adan” –conforma a su presentación- no es sino desde la idea dogmática de la “creación divina”, segundo es la composición de la imaginación fantástica de Miguel Angel (seguramente sobre las bases de la doctrina del creacionismo). No se olvide: la obra efectuada fue concebida innegablemente por la facultad intelectual de Miguel Angel, y siendo un acontecimiento o un espectáculo de la fantasía imaginaria plasmada no dejará de ser jamás una capacidad de la “episteme artística” del autor, es lo real humano.

Aristóteles decía, si bien lo interpretamos: *“el fin de la representación (de la creación) es el de dar el espectáculo de la necesidad. Es claro, no se trata de un simple espectáculo –la poesía (arte) es más filosófico que una crónica- y ello no constituye un conocimiento veraz, es diferente a la acción que se produce conforme a la necesidad de una apariencia de la verdad... la representación poética (artística) es una tentativa que no satisface pero no desaprueba el valor de dar forma al supuesto”*²⁵⁶.

²⁵⁶ Lenoir B. « L'œuvre d'Art » -p. 97, 98 -cf. Aristóteles: La Poétique, Cap. VII, 50b, 21 -51b, 32, trad: R. Dupont-Roc et J. Lallo, ed. Seul 1980 -p. 59, 67, (los entreparéntesis son nuestros)

La representación de dios y su creación son motivos imperativos por demostrar por medio del arte la idea de la “creación del hombre”, una falsa idea que aparenta ser una *verdad*, es ello una imitación del pensamiento místico que trata la “creación del arte” como una “mimesis del creacionismo”, la misma que logra Miguel Angel, una imitación de la idea supuesta sobre un dios creador.

Platón también lo había manifestado: “*las artes imitativas desvían la verdad... la verdad es asimilada a lo que le es satisfactorio, y la razón no se emplea más que solo por justificar esta tesis. Si los artesanos imitan la idea es porque ellos están obligados por realizar su obraje*”²⁵⁷.

Con ello tenemos todo dicho sobre lo que podría ser en análisis –no de la forma estética de esta obra- sino en lo que –a nuestra opinión de valor- es la importancia del contenido o la significación representativa de esta obra.

De la examinación en refutación de “La Creación de Adan” es la síntesis:

- 1- *Género artístico*: “realismo místico-religioso”.
- 2- *Origen elaborativo*: **creación** desde la “creencia de la creación” o doctrina del “creacionismo.
- 3- *Razon de necesidad*: dar a conocer el principio universal de la existencia del hombre por la supuesta “creación”, asimismo, dar a conocer la imagen de dios como el creador supremo.
- 4- *Finalidad*: es con el fin de establecer en los contemplantes la “idea creencial” como valor de la creación divina (principal dogma).

Otro ejemplo:

La “idea creencial” en P.Pablo Rubens

Obra: “**El Gran Juicio Final**” (1615-16). Pedro Paulo Rubens (1577-1640, Anveres, Bélgica), (oleo sobre tela: 606 x 460 cm., Pinacoteca –alto de Munich).

²⁵⁷ Lenoir B. « L’œuvre d’Art » -p. 43 (cf. Platon: La République X, 595b -601c, ps. 359-365, Trad: R. Bacconi, -ed. Flammarion, Paris 1966)



De esta significación –una figuración de intenso estetismo simbólico, una composición llena de contenido alegórico que no es sino de la *fantasticidad ideal de lo divino*, son sus imágenes supuestadas, y es lo que se advierte en esta obra. No obstante, todo está soportado por una materialidad física y una materialización de la idea.

Lo físico o la materialidad, sería indiscutiblemente el primer elemento de presentación y en ella la representación. Todo cuanto se imagina o se inventa solo es posible presentarlo por medio de un soporte físico, sin este elemento principal, no es posible exponer la idea; la materialidad cimienta cualquier simbolisidad, cualquier idealidad de representación. La materia es indispensable e infaltable y no solo las pinturas, pinceles, bastidores o telas, es principalmente lo humano, con su cerebro-materia orgánica y biológica, es la que posibilita toda representación de imágenes supuestadas o bien copiadas de la realidad.

Según Svetlana Alpers (prof. de Historia del Arte, Univ. de Berkeley, California) manifiesta que la creación de Rubens es un gusto que se ve en sí mismo, concibe con su propia capacidad “creadora”, es así como se calificaba el arte rubenciano, como lo *femenino*, por sus representaciones feministas en la mayoría de sus alegorías pictóricas²⁵⁸. Rubens “creador” de grandes cuadros, artista erudito, pintor de cortes, era un preocupado por los problemas públicos y así también por la seducción de sus colores; son sus obras grandes temas históricos o amorosos, imágenes en alegorías mitológicas e incluso relacionados con la fe.

Alpers citando a **Roger de Piles**, decía éste: -Rubens, tal como otros pintores de la misma época, se esforzaba en lograr la “perfección de la representación real”. Sin embargo, “El Gran Juicio Final”, no es sino una contradicción entre la simbolicidad presentada como idea de una verdad a ocurrir que no corresponde a la propia realidad-verdad²⁵⁹.

Lo que habría que diferenciar es en cuanto a la técnica de la composición total de la obra que sí es una perfección, no es así en cuanto la representación simbólica, ello difiere con la realidad. Lo que Rubens hubo de buscar en este cuadro era aquello que los pintores –si no estaban comprometidos conscientemente con la fe religiosa (creyente confesos) solo buscaban impresionar en la contemplación y en los gustos de los clientes y de las cortes. En este afán, tal vez, podríase comprender este tema místico-religioso; como así era (en aquellos tiempos) los “encargos” por parte de la Iglesia por pintar este tipo de cuadros.

²⁵⁸ Alpers S. “La Creación de Rubens” –p. 79

²⁵⁹ Ibid. –p. 87 -cf. Roger de Piles: “Abrégé de la vie des peintres” -1690-

Roger de Piles (1635-1709), que estudió pintura y filosofía, era un conocedor erudito de la obra rubensiano. Pues, este autor, hablaba sobre el gusto de la pintura de Rubens a partir de las ideas del color, y preguntaba: ¿qué tiene que ver el color con el espectador?, es claro, el color está relacionada más con los sentidos que con la mente – el color es seducción de los sentidos, pero el valoración de la obra solo por el color es algo vulgar; la idea de color solo es persuasivo.

Aquí, existe una jerarquía de imponer los sentidos a la mente –“el objeto de un cuadro -por el color- no reside en convencer a la mente o juicio del espectador, sino en subyugarle mediante el engaño de la mirada -*puisque la fin de la peinture, n'est pas tant de convaincre l'esprit que de tromper les yeux*”²⁶⁰ (porque el fin de la pintura, no es tanto de convencer el espíritu sino el de hacer equivocar los ojos).

A nuestra opinión- es el efecto mimético e ilusionista del color que confiere y atrae la observación crítica porque es por ella que se representa una imagen, no importa aparentando una verdad de una falsedad. En esta obra de Rubens podemos constatarlo este efecto, –reflexionar- de cómo el arte de la pintura posee un poder de convencimiento, aun así sea una falsa idea expuesta, pero es el efecto de percibirlo como verdad. Es ello el de hacer equivocar la idea por medio de los colores y del ojo.

Empero es la necesidad de representar alegorías por medio de íconos e imágenes. En este caso de “El gran juicio final” es un simbolismo divino representado –una imperiosa necesidad para la Iglesia (siendo un encargo) y es el objetivo de lograr el convencimiento en la conciencia de los públicos o de los fieles sobre la supuesta verdad del dios justiciero.

En el **Concilio de Nice Iº, celebrado en el año 325**, a comienzos de nuestra era²⁶¹ ya hubieron de darse los acuerdos aprobados de esta necesidad, por medio de *teofanías* o misiones de propagación de las versiones bíblicas. Pero más importante de su divulgación es por medio de las *imágenes* que el arte posibilita; es su mejor vía para el

²⁶⁰ Ibid. – p. 90, 91

²⁶¹ Boespflug F. « Dieu et ses Images » -Une histoire de l'éternel dans l'art, -p. 17

convencimiento, para la introducción de los dogmas religiosos en el espíritu de los fieles y convertirlos en mejores creyentes.

Pues, como es cada vez más necesaria de simbolizar la *deidad* cristiana –para ello se propulsa otro Congreso organizado por la Iglesia católica, el: **Concilio de Nice IIIº**, producida en la segunda mitad del s. IV, aquí se establecen los puntos o las bases concretas de la **necesidad de íconos e imágenes como una santa didáctica propagativa**. En estos tiempos –la idea era diferente a la del **Concilio: Constitución de la Liturgia 1963 –Vaticano IIº**, que era su fin y en la necesidad de diferenciarse de las otras religiones y bíblias: judaica e islámica (que no llevan imágenes). Pero en este Concilio de Nice IIIº se plantea desarrollar ampliamente las misiones evangélicas por medio de las imágenes religiosas o divinas y de manera rigurosa²⁶².

Tal *rigurosidad religiosa en el arte* se da mucho más en la pintura (sea en lienzos o en muros y bóvedas), en esculturas como en la arquitectura religiosa, es lo que debe desarrollarse. Aquí en sucinto de tales encomendaciones:

a) El “sujeto de la obra” debe tratarse una imagen que designe el contenido ideal principal de la obra, ello sería la imagen de dios o de cristo o bien de la virgen; también pueden representarse otros sujetos pero que todo sean en relación de lo que la Iglesia propaga.

b) Debe pintarse un “motivo designante”, en lenguaje figurado del momento –ello debe ser el mensaje de la divinidad dado en la figuración artística, como es así la representación del ángel, de la paloma, el cordero o la propia natura creada por dios.

c) En todo tema -la composición debe poseer un esquema que encarne el “verbo de la creencia y la fe”.

d) El “tema trascendente” (bajo un título) deben ser una iconografía de sujetos divinos con significación trascendentales en los espíritus de los creyentes.

²⁶² Ibid. -p. 72

Es así como estos puntos o bases místicos se imponen y presionan el espíritu de los autores para ejecutar las obras de arte. Es el caso de “El Gran Juicio Final” de P.P. Rubens, tal como la obra de Miguel-Angel (“El Juicio Final” pintada en el frontis principal de la Capilla Sixtina) ambos cumplen o representan exactamente lo prescrito por la Iglesia.

En esta obra de Rubens -esta expuesta indudablemente- la imagen principal de *dios*, la figuración principal exaltada en su actitud de *justiciero divino*; lo acompañan otras imágenes que trascienden como figuras compositivas del tribunal divino.

La importancia de esta imagen pictórica para los religiosos –es por la simbolicidad de las imágenes “santas” o divinas en sus tonalidades espiritualizadas, misteriosas. La figuración principal del espíritu-dios está concebida en cromatismo ultradimensional transparente, lo que le confiere la espiritualidad celestial requerida, es la mistisidad o la idea misteriosa de la divinidad, una expresión de la idea de “justicia divina”. No hay duda, es obra basada en los principios del “creacionismo”.

De esta refutación analizada tenemos sus fines y razones de realización:

- 1- *Género artístico*: es un “realismo místico-religioso” (por sus figuraciones)
- 2-*Origen elaborativo*: **creación** desde el dogmatismo creencial.
- 3-*Razon de necesidad*: mostrar el ícono celestial del tribunal de dios como verdad del “acto justiciero-divino”, citada en la doctrina del “creacionismo”.
- 4-*Finalidad*: es con el objeto de introducir en la mente de los observantes la idea del poder de la “justicia divina” donde todos los seres de la tierra (supuestamente) habrán de ser sometidos al final de sus vidas.

Pero es el arte del color, del cromatismo, de los matices, de las formas lineales, de las expresiones intensas y de los simbolismos como realismos contruïdos y es la que logra el efecto de *confusión, a la vez, convencer* a la visión y con ello a la razón endeble del contemplador.

_____ (o) _____

3-EL ARTISTA: UN CREYENTE FANTASTICO DE SER UN CREADOR

-Por qué los artistas se dicen ser “creadores”?

-Es que existe algún estudio demostrativo que el Artista es siempre un creador?

-Existe en el mundo algún estudio y titulación como “Artista creador”?

El Artista “creador”: un ideal maniaco de creatividad

Previa nota- en la actualidad todo sujeto que ejecuta cualquier tipo de musicalidad no-académica (no racionalizada y sin contenido cognitivo) y se presenta en público así como cualquier otro sujeto que dibuja o pinta cualquier figuración y lo presenta en exposición, todos ellos se dicen ser “artistas”, es claro, porque así se les inyecta tal creencia.

Este tratamiento requiere de un estudio previo y minucioso, por lograr, -primero una “distinción importante”, de saber, entre lo que es “obra de arte” (lo categórico) y lo que son “actos u objetos artísticos” (carentes de la categoría de “Arte”). Luego –una segunda distinción -entre lo que es un verdadero “Artista” frente a los “artistas” a granel. Pero, no siendo por ahora el punto central de nuestro tema, no obstante, solo hablaremos del “Artista” (en mayúscula, por su condición académica y su titulación como tal) en diferencia con los “artistas” (en minúscula: aficionados).

Volviendo el concepto de “creador”. Si un Artista se dice ser un *creador* -¿es porque así se *siente* ser un creador o bien, es como así se le hace *saber* que es un creador?. Dos situaciones que determinan dos estados psíquicos: el de *sentirse* y el de *saberse*, lo *sentimental-sensorial* y lo *racional-conciencial*. El “sentirse” ser un “Artista-creador” es un sentimiento en condición de propia subjetividad sensible. El “saberse” un creador, es en cuanto se tiene conciencia de ser “creador”.

¿Es que, -el Artista sabe o tiene conciencia de ser siempre un “creador”?. De no ser un creador, entonces no podría decirse que las obras que produce son creaciones.

Por lo general por no decir en totalidad, los Artistas, que logran “grandes” obras tiene en mente que son “grandes creadores” (entendido como no imitadores ni re-creadores) y es por el efecto de portar en profundidad de sus sentimientos la “creencia de crear” –la idea más ruidosa impuesta por la mística-mítica y corroborada por las teorías idealistas y esteticistas. De aquí otra de las consecuencia de **creerse un “artista creador”**, un sentimiento que aflora como un super-ego, una idea fantástica sin duda alguna.

Anton Ehrenzweig (tratadista de psicología y arte) manifestaba: *“los artistas suelen ser capaces de resistir a sus propias dudas gracias al auxilio de su **super-ego** pacificado. Entonces es cuando las imágenes poemagógicas del dios se autocrea... ello ayuda al artista a mantenerse al **nivel maniaco de la creatividad**”*²⁶³.

Estos conceptos –que por cierto tiene basamento en lo científico psicológico, remarcan con claridad sobre lo que el Artista se autoconcibe como una mania de sentirse o creerse un “creador”, es el super-ego que lo faculta y le hace persistir en ese supuesto no dando lugar a ninguna duda. El autor citado, explica en mayor dimensión sobre el “creerse un creador” como un acto de *egocentrismo* aferrado en la psiquis y ello es precisamente lo que ataña el “ego superficial” arraigado en sí mismo.

Dice él: *-“la **creatividad** es apta para vincular el fondo último con los niveles más superficiales de la imaginación (o lo imaginario)... el ego superficial no resiste más el tirón del **super-ego** profundo... para admitir una solución abierta, es menester que la agresión del super-ego se debilite mucho”*²⁶⁴.

El absolutismo de lo mítico-místico de la “creación” que la teología y los teóricos filósofos hubieron de propagar –como algo extranatural o misterioso fue un acto de lo más negativo y sentido que acrecentó sin duda la “creencia de crear”, fue la fantasía impregnada en los sentimientos del mundo interior del sujeto Artista haciéndole “saber” que es un gran “creador”.

²⁶³ Ehrenzweig A. « El Orden Oculto del Arte » -El dios que se autocrea –p. 231

²⁶⁴ Ibid. –p. 231

En el modernismo, esta fantasía absolutista de “creador” se compara con la ficción de la “virtualidad creativa” que el capitalismo impone en sus fines de avaricia económica. Es lo que explicaba el profesor Simón Marchan, como un fenómeno que se produce en el absolutismo estético, algo si como un dopaje de “anasteciación estética” (estética anastésica) y que no es otro que el mismo fenómeno del “absolutismo estético”, es lo que se identifica con lo artificioso de la virtualidad, un predominio de la estetización que posterga al individuo en tal virtualidad haciéndolo *creer* que la máquina es la “creadora” de imágenes. Es lo característico de la tecnicidad industrial en esta modernidad, tal como lo referencia el profesor Marchan, como “formación de una estética artificial”²⁶⁵.

Lo que sería en el otro entendido una formación del “ego artificioso” y recreado como un sentimiento irrecuperable de la creencia en las máquinas creadoras.

¿Cómo y cuándo es posible la ruptura con la creencia de sentirse creadores?, ¿es que los Artistas continuarán en este lastre sempiterna de una falsa sensibilidad?. La formación de *sentimientos* artificiosos –por cierto- no pertenece a la razón conciente autoanalizado y liberado de tales emociones, entonces no sería una crisis o una decadencia del psiquismo humano. Siendo humano sería lo recuperable si solo si, las nuevas mentalidades filosóficas o las teorías concientes de lo errado corrijan y coayuben a la rectificación de la falsedad frente a la verdad. Esta tarea sería una de más altas acciones de quienes tiene la educación filosófica como fin de enriquecer el pensar y la cultura humana eliminando lo falso o lo fantasioso.

Configuración de la psicosis creencial de “crear”

El autor de “El orden oculto del arte” –decía– “*en el concepto psicoanalítico de una sublimación sobre la creación implica el más alto sentimiento que se vincula directamente con lo más íntimo y primitivo que existe en la persona*”²⁶⁶. Según el saber del desarrollo mental del hombre –primero fue la facultad emocional (lámico) o sensible aparecido, luego, lo inteligible o lo racional (cognitivo) lo formado en la

²⁶⁵ Marchan Fiz S. “La Estética en la Cultura Moderna” –p. 84

²⁶⁶ Ehrenzweig A. « El Orden Oculto del Arte » –p. 153

extensión del individuo desarrollado y progresado como hombre actual. Los artistas creyentes de “ser creadores” –comparativamente- parecen posecionarse en el primer nacimiento sensible de la facultad humana; de aquí la idea aun en sus bases sentimentales y no racionales; sea por ello que el *ego psíquico* se abstrae en lo superficial como sublimaciones fictivas.

Sin ser una división de la personalidad del Artista –entre su estado sensible y el estado inteligible pero se muestra una fracción divisible en cuanto la “creencia” o la idea de “sentirse”, y es totalmente opuesta a la “razón” racionalizada. Esta razón propone ante todo un “conocimiento” sobre el sentimiento en su real situación como para desdoblar el acto fragmentado entre “sentirse” o “saberse”.

Lo valioso de la examinación (que puede ser una autoexaminación) permite conocer estas dos fases de la psiquis del Artista: su “inteligibilidad” o lo racional, facultad única que puede otorgar -frente a la fantasía de sentirse- la posibilidad de conocer la verdad si uno es realmente “un creador” o es un “no-creador”.

Esta visión se sabe en un proceso re-introspectivo del “ego” del Artista (psicosis creencial) que Ehrenzweig- diferencia en ella -tres fases o tres estadios sobre la acción creadora que el Artista (creyendo ser un creador), es lo que se proyecta como tal: a)- una instancia “**esquizoide**” donde se divisa las partes o facultades fragmentadas pero son tenaces en lo que desean imperar en la obra; b)- una fase “**maniaca**” que es donde funciona la intuitividad en la captación inconciente y que es lo que integra la subestructura del arte; c)- la tercera sería la “**re-introyección**” o la parte oculta de la subestructura de la obra, que vuelve a entrar a un nivel mental más alto del “ego” del artista²⁶⁷.

A nuestro modo de comprender -estas tres instancias: esquizoide, maniaco y re-introyección, unificados en la estructura del ego o del “super ego” del Artista creyente es el efecto que produce el sentimiento de ser un creador. Puesto que la mania, el estado esquizoide vueltos en una reintroyección psíquica incitan a la idealización artificiosa y pensar que la obra es una “creación”; luego sería el otro momento, el del

²⁶⁷ Ibid. -p. 125 -Las tres fases de la creatividad.

exhibicionismo, otro “super-ego” del Artista. Y todo ello –de otro lado- son estados o instancias superficiales que también inciden o influyen en los contemplantes del arte –haciéndolos pensar emocionalmente que el Artista es un “gran creador”.

“Es curioso ver cómo los artistas, una vez concluida su obra, empiezan en algunos casos a estudiarla con gran detenimiento, cual si se tratase de la obra de otra persona... el artista al examinar su obra falsifica ciertamente la estructura objetiva de ésta del mismo modo que la falsifica también cualquier espectador al contemplarla”²⁶⁸.

Es esta la obsesiva tendencia egocéntrica del “creador”. Un Artista que contempla su propia obra es lo dable en cuanto requiere estudio minucioso de recuperación, de transformación y de saber lo que falta o no el tratamiento cuantificado o cualificado de su obra, pero si la re-observación es dirigida por lo artificioso del “sentimiento creador” y decirse ¡qué gran obra he creado! pues, ello es una vuelta y re-vuelta a la idealización fictiva, como la misma simbiosis de la “creación” desde el verbo mítico “crear, un eterno retorno a la fantasía sin límite.

Habría que eliminar todos los clichés tradicionales de falso saber, eliminar los esquemas comunicativos del logo sempiterno de “crear”, “creador” que son –sobre todo- coaccionados y magnificados por los *aparentes críticos de arte* sobre la “creación” del Artista. Lo que manifiesta este pensador y psicólogo inglés, es también nuestra crítica:

“los críticos del mundo moderno (actual) tampoco logran desmistificar, cambiar los clichés, la comunicación, los esquemas que tradicionalmente se impusieron y de ello, parece no haber capacidad de innovación o de finiquitar el círculo vicioso impuesto”²⁶⁹.

No solamente –la tarea sería- desvirtuar los criterios ficticios, sino el de reinvertir o subvertir el mundo inteligible malformado o erróneo que ha tergiversado la postura natural física, orgánica y psíquica del pensamiento y del conocimiento. Y ello, demostrando radicalmente la libertad de decir lo real-veraz; la condición humana

²⁶⁸ Ibid. –p. 128

²⁶⁹ Ibid. –p. 141

pensante y actuante nada aparente y no ser más manipulados por los imperios ideológicos místicos ni por la filosofía idealista absoluta. Mirando y remirando desde atrás podremos comprender la necesidad de la renovación para ver el nuevo horizonte, la nueva luz del siglo nuevo en que vivimos.

Lo imaginario absoluto en la “creación” de J.Bosch

Obra: **“El Jardín de las Delicias Terrestres”** (1504), Jerónimus Bosch (1450-1516, Bélgica) -óleo sobre panel -triptico: 389 x195 cm. (esta ilustración corresponde a la parte central: 220 x 195 cm. –Museo del Prado, Madrid).



De esta obra se dice ser un primer “surrealismo” aparecido o elaborado. Es una obra bajo la idea de: el “arte por creación”, un modo enteramente *imaginario fantástico*. En primera observación, este trabajo difiere en sus componentes argumentales a los argumentos de la *idea religiosa*. El tema expuesto al no contener ningún elemento simbólico de lo místico-espiritual se apartada totalmente de los simbolismos divinos, ningún trazo o signo es perteneciente a lo religioso.

Pues bien, ¿por qué Bosch hubo de concebir este trabajo de lo “imaginario puro”?, -pues, ninguna respuesta fidedigna podría saberse si no es desde la versión del propio autor (si existiera). Ninguna teoría, ni crítico alguno (si no es de apariencia) podría intentar una interpretación cabal y certera sobre esta producción; nadie podría ingresar a las neuronas profundas de quien concibe una obra y poder saber desde esa profundidad el -por qué, cómo y cuál- fue el motivo de la concepción y de la representación lograda.

No obstante, una observación a priori -el “jardin de las delicias” impresiona en toda su representación argumental como **figuración fantasmal idealizada y que deleita por sus cromatismos compartidos**. Es claro, no hay que suponer que el arte debe ser siempre algo real, algo hermoso o que llegue siempre al “gusto” y al “regocijo del espíritu”. Goethe decía- no solo las figuraciones bellas son el deleite de nuestra sensibilidad, también las cosas o las impresiones horribles causan admiración y atracción en cuanto es concebido o tratado bellamente, como aquello que los cadáveres muy bien logrados artísticamente se convierten en bellas figuraciones.

Carl Linferd (analista del arte) decía: “*el realismo de Bosch llama a un mundo nuevo de símbolos que (a la vez) deforma con rigor el lenguaje figurado y que funciona a partir de verdaderos fantasmas... así, Bosch elabora nuevos modelos iconográficos... Cada sujeto iconográfico corresponde a su contenido personal... Cada uno de sus monstruos es una fantasmagoría*”²⁷⁰.

Se trata de una construcción eminentemente producida desde lo **imaginativo y siendo solo desde lo imaginario es lo fantástico**, es decir, de la “intuitividad pura”, de la idea pura, el acto mental que inventa imágenes de cualquier contexto ficticio -tal

²⁷⁰ Linfert C. « Jerónimo Bosch » -p. 116, 117

como Bergson y Croce manifestaban que lo intuitivo es lo puro, y siendo lo puro es lo no distorcido-, tal distorsión, para nuestro punto de vista, es la idea que en pureza no está contaminada de lo real, es claro, para la filosofía idealista pura es lo confiable, pero para los que se posecionan en lo contrario a la ficción es siempre no real y sin correspondencia con la objetividad real.

Seria muy difícil –en estos tiempos- saber del propio Bosch sobre este su propio lenguaje de significados simbólicos; pero es el hecho, en este cuadro se distinguen abstracciones de seres en un lenguaje de fantasmas; *“se trata de una instauración, de una dispersión y de una destrucción del curso del mundo o del hombre –es la variedad del mundo como un inventario de la época”*²⁷¹.

En este cuadro no es posible encontrar ninguna idea o conocimiento que señale alguna proposición, carecer de finalidad y de “razón de necesidad” lo sustancial o principal de una obra que sea enfocada hacia una reflexión humana. No conteniendo ninguna representación significativa solo es una construcción de la pureza **imaginaria sin fin**.

El empleo solo de la intuición o la imaginación no es ningún conocimiento ni conduce a ningún descubrimiento cognitivo. La imaginación y la intuición como ideas puras solo conllevan a una dimensión metafísica del pensar en cuanto no es una operación de lo racional ni de la conciencia. En estos claustros se halla la obra de Bosch que no presenta ninguna visión del mundo real ni humano.

Jacobo Kogan, esclarece este comprendido: *“lo que nos proponemos destacar aquí es que la intuición y la imaginación funcionan de manera tan distinta en la filosofía y en el arte, la ausencia de una clara demarcación de sus esferas de acción a conducido a confundir el arte y el conocimiento, para el daño de ambos. Porque la filosofía sufre un grave desmedro cuando se le separa de su propósito esencial, que es un afán ilimitado de búsqueda y de esclarecimiento, y el arte resulta incomprendido en su finalidad propia cuando se le quiere poner al servicio del saber”*²⁷².

²⁷¹ Ibid. -p. 116

²⁷² Kogan J. « Arte y Metafísica » -p. 180 -Intuición e imaginación en la filosofía y el arte.

Con ello sabemos que la *intuición* y la *imaginación* –para muchos clásicos del pensar- siguen siendo dos maneras de observar las ideas; de ello no se obtiene ningún concepto dable de la realidad exterior, la imaginación como la intuición pura deforman la visión porque son **inventivas** de la actividad pensante, son visiones de *apariencia*, de ver lo que no existe, de predisponer imágenes que no se vieron jamás.

En este contexto fantástico esta expuesta la “creación” de Bosch, y de ello, se exclama: ¡qué gran imaginación!, ¡qué imaginación creadora!. La imaginación siendo escurrido, advenedizo o espontáneo no es nada fijo, por lo mismo que no ha sido planificado y conducido, entonces, no es ninguna razón concebida ni es concienal. De ello sería encarar críticamente la hipótesis de la intuición e imaginación creadora²⁷³.

*“Pues, en el mundo de la imaginación no ocurre nada nuevo: la conciencia de una imagen es un modo de poner un objeto como una nada... es ausencia de pensamiento”*²⁷⁴.

Siendo posible fantasiar la idea se puede fantasiar el mundo, se puede lograr arte fantasioso o imaginar fantasias compositivas, es la libertad de soñar despierto o vivir ciégamente. Y como bien decía Kogan, en el mundo de la imaginación ninguna razón ni conciencia de lo real existe. El arte enrumbado por esta línea sensual imaginario navega en este vacío.

De esta “creación imaginaria” refutada -tenemos en síntesis:

- 1- *Género artístico*: “surrealismo fantástico”
- 2- *Origen elaborativo*: **creación** desde lo “imaginario absoluto”
- 3- *Razon de necesidad*: ninguna razón de algo cognitivo, solo una impresión de la facultad libre-imaginaria.
- 4- *Finalidad*: tal vez por demostrar la capacidad “imaginativa-fantástica” que puede lograrse como creación diferencial presentando seres y objetos que no corresponden a la realidad.

²⁷³ Ibid. –p. 187

²⁷⁴ Ibid. –p. 187

La abstracción espontánea como “creación” en Kandinski

Obra: **“En el gris”** (1919), Vassily Kandinski (1866-1944, ruso-alemán), -óleo sobre tela: 176 x 129 -Museo Nacional de Arte Moderno, Paris.



Vassily Kandinski, descubre su abstractismo:

*“Cuando regresé por la tarde a mi casa, al ingresar, yo ví súbitamente un cuadro apoyado sobre un muro de costado, tenía una belleza indescriptible, y quedé enmudecido, sorprendido, y me dirigí rápidamente a ese cuadro misterioso y yo no ví más que, solamente formas y colores –el **sujeto** era incomprendible- era uno de mis pinturas. Al día siguiente yo ensaye de mirarlo a la luz del día por volver a sentir la impresión que yo había sentido un día antes en el atardecer y no pude comprenderlo totalmente –lo que faltaba era solamente una fina luz del crepúsculo. Luego, comprendí*

que el **objeto** (figura) tratado en ese cuadro perjudicaba el contexto de la **impresión total de ese cuadro**”²⁷⁵.

Luego de descubrir el efecto y causa del abstractismo, Kandinski suspende en definitivo el concepto de objetividad artística, todo lo que es figurativo o realismo no lo utiliza más y permanece firme en esta su nueva posición, ello constituye el *inicio del arte de abstracción o arte moderno abstracto*.

Bajo este cambio se inicia también el antagonismo con el arte figurativo, definiendo así una ruptura con lo teleológico de la mimésis que, para Kandinski es un arte del pasado, indicando, las imitaciones son del pasado, ahora, la ruptura es el repudio con las representaciones figurales como sujeto de la obra.

Kandinski manifiesta: las *impresiones formales* son libremente inspiradas por la natura en contrariedad de las *improvisaciones* que sobresalen claramente; así ellas estén vitalizados por la experiencia pero son obtenidas gracias a las **impresiones** que se concretizan en la composición de las formas. Es este un proceso de desencatamiento de la pintura entre concentración y su repliegue; eso afirma la contradicción entre figuración y abstracción y Kandinski reafirma su compromiso con lo exterior y no con el contenido. Es la abstracción de la forma: “*la forma es la expresión exterior del contenido interior*”²⁷⁶.

Para un artista productivo –no imitador- dice Kandinski, el medio expresivo es la forma, encarna la mejor manera de aquello que se presta a proclamar. Es lo espiritual del arte contemporáneo en su libertad de manifestarse entre la gran abstracción o el gran realismo. En estos dos polos opuestos existen muchas consonancias obtenibles de la combinación abstracta con lo real. Dos elementos que siempre han existido como arte como lo “púramente artístico”.

²⁷⁵ Riout D. « Qu'est-ce que l'Art moderne ? » -ps. 33-34 –cf. Kandinski: « Regards sur le passé » 1913 -1918 -la naissance de l'abstraction , ref. de Jean Paul Bouillon 1912-1922, ed. Hermann, Paris 1974 (-p. 109).

²⁷⁶ Gonzales A, Clavo F. y Marchan Fiz « Escritos de Arte de Vanguardia » -1900/1945 –p. 104.

*En la abstracción, el elemento “objetivo” reducido al mínimo le corresponde un máximo de eficacia de lo real. La máxima diversidad en el exterior deviene la máxima identidad en lo interior*²⁷⁷.

Kandinski, recalca -en la *forma* y *el color* se observa en sentido estricto y amplio el conducto apropiado de la *abstracción* de lo real, La superficie y espacio es en tanto color en relación a la forma, son estos dos elementos fundamentales que dan sentido a la obra. El color otorga la superficie y el espacio, la forma contextualiza al color, dos cuestiones formales que deben estudiarse teóricamente²⁷⁸ (*en Staalisches Bauhaus 1919-1923, p. 26*).

Guillaume Apollinaire decía: -no olvidemos que el *arte abstracto* deviene desde el “arte figurativo”, y que casi todos los artistas hubieron de pasar o practicarlo, es después el pase al “arte cubista” (Picasso, Braque, Gris), de aquí desemboca en lo que Kandinski encuentra el abstracto. No obstante, D. Riout manifiesta en su tratado, sobre el arte moderno que el abstractismo solo se expresa en el desarrollo de la pintura y la literatura.

*Ser “abstracto” o inobjetivo es solo en la pintura y en el drama y no en otra disciplina –Imagínense, por ejemplo un cazador que siendo abstracto ¿qué puede hacer si solo es un abstracto?... en todo caso, él no mata nada!*²⁷⁹. Es la crítica de Riout.

Casi en el mismo sentido Kazimir Malevitch -fundador o iniciador del “suprematismo” (primera exposición en Petrogrado –diciembre 1915, y junto a él Pougny y Tlatine), alegaba en su declaración -el *abstracto* como el *cubo-futurismo* ya están llenos de manchas y yo paso a un “suprematismo” –a un nuevo realismo pictural, a la creación no figurativa... el “suprematismo” es la revuelta de las fuerzas de la vida, es poderosa y es generatriz de la creación²⁸⁰.

Todas estas referencias de corrientes o tendencias practicadas –a nuestro criterio y demarcación con lo concreto de la originación del arte y tienen el mismo sentido y

²⁷⁷ Ibid. –ps. 106, 107 –Der Blauer Reiter –Munich-Pipper 1912 –p. 74-100.

²⁷⁸ Ibid. –ps. 374, 375 -Los elementos fundamentales de la forma -1923

²⁷⁹ Riout D. «Qu’est-ce que l’art moderne ?» –p. 38 -cf. G. Apollinaire «Méditations Esthetiques- les Pientres cubistes» -1913 (op.cit. ed. Hatmatann –Paris 1980 -p. 60)

²⁸⁰ Ibid. –p. 42 -cf. K. Malevitch « Du Cubisme et du Futurisme au Suprematisme –le nouveau réalisme pictural » -1915 (-p. 43).

concepto de la “creación”. Todo aabstractismo, suprematismo, cubismo, faubismo, impresionismo etc, son siempre actos novedosos denominados “creaciones nuevas”. Y el realismo mimético como el abstractismo improvisado o impensado, no dejan de llamarse y conceptuarse como “grandes creaciones”.

Fernad Léger, que trabajaba en su línea del *impresionismo* estructuralista distinguía la “cualidad imitativa” como el valor real de lo pictórico, –según él- en la obra *imitada* radica la importancia estética: “*todo cuadro como primer acaecimiento (creación) viene desde una cualitatividad imitativa, luego, adquiere su valor pictórico*”²⁸¹.

Y Robert Rey, señalaba: “*el arte que se dice abstracto abre la vía a todas las incapacidades técnicas, a todas las facilidades, a todas las presunciones, a todas las debilidades –puesto que este arte es devenida solo de los signos –asi sea garantizada como lo genial*”²⁸².

En estas referencias comparativas la obra de Kandinski: “En el gris”- denominada expresamente “**creación abstracta**”, es entonces un acto sin razonamiento, sin pensarlo, y siendo una idea pura es de lo espontáneo, es una bastracción sin contenido. De una actitud no planificada, solo así, puede obtenerse una *impresión improvisada*, algo que aparece al azar, y ello es cualificado como “nueva creación”.

Resumiendo- la obra abstracta de kandinski –nacida desde una “impresión” no esperada, ni imaginada es de la aparición súbita como efecto, de una pintura no concluida, es entonces lo sorprendente, lo “improvisado” que aparece ante los ojos como nueva impresión, lo que jamás había pensado. El propio Kandinski lo reafirma en sus escritos: -de aquella “impresión” sorprendente de un pintura no concluida que apareció ante mis ojos aquella tarde (entrada la noche) hube de sentir algo nuevo, una nueva sensación –esa fue la *idea de abstracción* de las líneas, de las formas y de los colores no terminadas y en desorden, hé ahí mi nueva visión.

²⁸¹ Ibid. –p. 44 –cf. F. Léger « Les origines de la peinture et sa valeur représentative » 1913 (re-editado en «Functions de la peinture» -ed. Gonthier, Paris, -p.11)

²⁸² Ibid. –p.112 –cf. R. Rey «Contre el Art abstrait » (ed. Flammarion, Paris 1957, p. 38, 39).

Pues, la creación abstracta –según versiones de muchos contrariantes- no es lo que requiere de exigencia mental –puesto que solo es un trabajo desde los pincelados *espontáneos*, tal como conduce la mano o el pincel. Es el caso “En el Gris” -como en las demás obras de Kandinski existe una elaboración no-pensada; tan solo son impresiones de manchas cromáticas y de líneas informales distribuidas en desorden y no simétricos. Es el “ego idealizado” de Kandinski, es su *improvisación de la casualidad imprecisa*; es entonces que lo sensible-imaginario y no lo inteligible-racional le impera en la mente y con ella la obra abstraída.

Y como dice Sartre, lo imaginario o abstracto solo es un trabajo de la espontaneidad, que la conciencia lo solicita fuertemente. Las imágenes inobjetuales (ausencia del hecho o de lo físico exterior) solo son atisbos de una “imaginación mental” y con ella cierra puertas a la razón. Solo tomando fantasía imaginativa como acto materializado se salvar la conciencia imaginante. Si la materia intuitiva es formada por la materia percibida del objeto –en este caso- las imágenes mentales adquirirán probabilidad de ser mejor comprendidas que las abstracciones incomprensibles²⁸³.

Finalmente diremos: el arte abstracto siendo de lo espontaneo subjetivo, de una intuición imaginada, no requiere de una “razón de necesidad” menos de una razón lógica pensada. Y este tipo de arte carece de toda finalidad, de toda objetividad. La única razón de este arte abstracto sería su teorización, y seguramente que también ha de serlo en teorización abstracta, sin inobjetividad.

Síntesis de la refutación crítica:

- 1- *Género artístico*: es “Abstracto absoluto”.
- 2-*Origen elaborativo*: **creación** desde un acto de “improviso”, no pensado, no planificado.
- 3-*Razon de necesidad*: probación de lograr “abstracciones” de las líneas, de las formas y de los colores (lo exterior).
- 4-*Finalidad*: contrariar al arte del “realismo figurativo” y al acto mimético, demostrando con ello la impresión de un “arte inobjetual”.

²⁸³ Sartre J.P. « L’Imaginaire » -VII° Du portrait á l’imagen mentale, -ps. 104, 107

El “super-ego creador” del Artista

Ensayamos aquí –nuestra comprensión analítica de lo que es sentirse y saberse un “creador” del Arte. Es de esta comprensión de la animidad sensible del psiquismo formado en los Artistas en cuanto que conllevan un pensar creencial latente, es tal este estado cualificado (por algunos psicólogos) como un estado psíquico incluso de un “super-egocentrismo”.

Primera instancia, de lo *sensitivo*: -el sujeto Artista sintiéndose un *creador* no es sino lo que siente algo así como una intuición de lo aparente, de ello está convencido, de sentirse un verdadero “creador”. Este sentimiento cual dínamo incita a la idea fantástica para hacerlo aflorar en *creencia*; es lo que está, entonces, aferrado en la profundidad de la psiquis y, desde esta interioridad no puede producirse duda alguna como para seguir sintiéndose un “Artista-creador”.

Segunda instancia, de lo *inteligible*: -el Artista creyéndose o sintiéndose un “creador” es trascendido en su modo de pensar y se convierte esta trascendencia en una razón aparente. En esta instancia ya no es el “crearse un creador” sino, el “reconocerse” ser un “creador” (apariencia de razón). Este reconocimiento vendría a ser el convencimiento en sí de “saberse un creador”, un estado inteligible que apoya a lo sensible anterior. Luego, el Artista seguirá pensando, con regularidad que todas sus acciones artísticas son en efecto “creaciones”.

Situándose en estas esferas lo sensible y lo inteligible el “Artista creador” no puede dejar de *crear* ni de *saber* que posee dotes de creador. Pero, podría ocurrir que puede asomársele alguna duda, y con ello pudiera poner en duda su sentir y su saber de ser un “creador” -de inmediato- todo su poder sensible-pensativo se derrumbaría; y ninguna obra que pudo producir habría de ser una “creación”. Por ello, no puede dejar de creer que es un creador, y continuará situándose como un Artista creyente de ser un creador.

Esta descripción, no es de ninguna manera otra imaginación; es más bien un discurrir por los abruptos pensamientos de lo inconciente, aquello que arrastra como una **corriente de psicosis creencial** en los Artistas que se creen ser creadores. En esta fatal

consecuencia la razón artística se halla enclavada o emprisionada en las redes de su propia creencia y que, estos barrotes presionantes no son sino lo inyectado o impuesto por la dictadura de la idea mística-religiosa y corroborada por las filosofías metafísicas espiritualistas.

Es la situación del “ego arraigado” (super-ego) acaso una enfermedad neuronal segado e incurable?; por cierto que es un extremismo de la subjetividad de lo sensible idealizado, de lo que está totalmente alejado de lo racional lógico. Sentirse un creador no es sino una fantasía enfermiza y contagiosa –es el virus del dogma religioso de la “creencia de la creación”.

Bien pues, -en el estudio del “psicoanálisis aplicado” al arte –en lo que estipula A. Ehrenzweig- manifiesta: este problema del “ego”, es un caso que hubo de hacer estallar y modificar notablemente a la originaria teoría del psicoanálisis clínico. Tal es que, se inició como una psicología psicoanalizadora del “ego” y este estudio del trabajo “creador” hubo de pertenecer al campo freudiano del sueño, que así se trataba de la mente semiparalizada porque se presentaba desde el lado oculto del sueño, desde esa fantasía se observaba la creatividad como “ego”²⁸⁴.

La visión inconciente de la “sublimación del ego” es visto también desde lo inconciente, porque una *creencia* como una imagen aparece en un momento no conciente, la diferencia sería en que una imagen imaginada puede desaparecer tan pronto como aparece y la pantalla (cerebro) queda vacía. En el caso de la creencia, como ha sido una presión estructura desde la infancia ello no es posible o no es fácil su desaparición²⁸⁵.

Es loable saber que una psicosis creencial en quienes así lo retienen e incluso lo subliman en su sentir de ser creadores no será fácil eliminarlo. Tendría que lograrse un autoexamen psíquico o un psicoanálisis de sí mismo en rigor y hallar con ello el conducto de erradicar el “ego creador” o el “sentimiento fantástico” de sentirse un creador del Arte.

²⁸⁴ Ehrenzweig A. “El orden oculto del Arte” –p. 19

²⁸⁵ Ibid. -La captación inconciente, -p. 21

Refiere Ehrenzweig: un pintor, había logrado entender, en primeras autoreflexiones (pero sin despojarse totalmente de la creencia de crear) que -un cuadro- es una estructura y es susceptible de análisis comparable objetivamente con la realidad. El pintor confiaba en que la estructura lógica del lenguaje artístico estaba relacionada de un modo preciso con la realidad²⁸⁶.

Esta versión del pintor pareciera contener una cierta verdad por lo que confiaba que el lenguaje artístico era como algo cognoscente como realidad de obra. Si tomamos –por ahora- la lógica del lenguaje en el arte ello sería saber que el arte tiene su propia realidad como estructura pictoral-simbólica, de ello es posible un lenguaje y un análisis de probación; con ello se esclarece y se descarta la obra desde la Nada, o desde la imaginación irracional, de toda fantasía inventada. Toda obra que se procesa bajo la realidad-verdad de contenido y de representación es posible su confrontación con los elementos con los que se origina ontológicamente y epistémicamente. En este caso, el “super-ego” no resistiría a su desvanecimiento y, la psicosis creencial se destruiría.

Según el autor del “orden oculto del arte” dice- la enfermedad que a menudo afecta la capacidad de *pensar en abstracto* tiende a la caída en la mera generalización (ideal) debido a la disociación de los niveles concientes de la personalidad con lo abstracto del pensar, y ello deriva de la subestructura de la fantasía inconciente²⁸⁷. Y la abstracción del “super-ego” es comprendida como ruptura de lo conciente por el inconciente.

*“La extrema desdiferenciación de la fantasía de niveles profundos puede ser superada por un nuevo surgir de conceptos e imágenes abstractos (pero) de capas hondas, o, si no, la tensión dentro de la psiquis se hará tal vez intolerable y culminará en una esterilizadora disociación entre el pensar conciente y el imaginar inconciente”*²⁸⁸.

Con tales conceptos de este maestro, es sumamente muy comprensibles en su acierto situacional y con ello, la posible curación del “ego deformado”, tal vez aun –no

²⁸⁶ Ibid. –p. 58

²⁸⁷ Ibid.-p. 311

²⁸⁸ Ibid. –La disociación del ego, -ps. 311, 312

desauiado, pero, lo que es intolerable por cuanto que lo íntimo de la personalidad hubo de ser mellada y abstraída en la “creencia”, es lo que arrastrón el sentimiento y la razón hácia niveles de incurabilidad. Habria que lograr una ruptura universal con toda aquella dictadura del espíritu, contra todo lo que oprime y que deforma y desborda el “ego natural” del hombre.

Las teorías filosóficas en lo absurdo de la “creación”

¿Qué especulación crítica existe por el pensar filosófico actual sobre la “creación” o deveniente desde el “creacionismo” el logo-patron impuesto por la realigión?; de otro modo, ¿existe alguna oposición racional frente a la fantasía de la “creación” o “creatividad”?; ¿existe algún intento de descodificar uno de los universales intocables (aparentemente) hasta la fecha?

Ehrenzweig, hablaba de una fantasía *poemagógica* –en revisión de una teoría corriente- lo que se entiende como fantasía demagógica del poema o del arte, la “demagogia creativa”. Este autor –señalaba- lo que esta situado en lo inconciente profundo **es un problema de la teorización**; puesto que el *trabajo creador* solo está referido en lo teórico. Las teorizaciones (corrientes) estan conllevadas o tratadas en lo actual como “**teorías de la imaginación**” y de manera indiferenciada, en ella se da mayor cabida a la “percepción”, una función importante en el “ego”²⁸⁹.

El pensamiento absoluto –si prosigue vivificante en su práctica teórica de lo “creativo”, es entonces un “ego” que no asume ningún compromiso con la necesidad de conjeturar o criticar al arte por creación, ni un ápice de confrontación con la verdad-real. Esta nuestra denuncia –que puede sentirse dura pero, asi sea aguda y dolorosa es de expresarlo –por cuanto tocan con la verdad.

“*Hay que decirlo*” –asi expresaba Foucault (en El orden del discurso), *hay que hablar y seguir hablando hasta que nos encuentren*. Lo mismo clamaba José Clemente Orozco: –*hay que levantar la voz en el momento necesario, ser temerario para decir la*

²⁸⁹ Ehrenzweig A. “El orden oculto del Arte” -Hacia una revisión de la teoría corriente, -p. 295

verdad.../. Es el problema, y no sin razones. Y aquí –en esta proposición- otorgamos razones concientes ontológicos y epistemológicos por encima de todo sofisma teológica, de todo pensar espiritualizado. Pues, a la filosofía idealista tradicional (metafísico-mítico) venida desde la teología oscura y confusa no le ha sido posible delucidar críticamente el problema del origen del arte.

a) Las teorías del arte en el supuesto de crear estan enclavadas en tres aspectos de irracionalidad teórica: a) marchan sin desvío por el callejón oscuro y confuso de la **creencia de crear**; b) cada teorización no se libera del retorismo y semanticismo universal de **la creación**, de lo creativo y lo creador; c) las teorías, de no estar ya ligado a lo religioso-místico pero son conceptos que devienen de ese mundo misterioso y son dirigidos a la estimulación del “ego creacionista”. Como ejemplo, exponemos aquí una confrontación de la **teoría única de la creación artística** y su oposición: teoría relativa de la originación del arte.

-Si existen 10 o cientos miles de obras de arte en el mundo –todos ellos fueron “creados” tal cual es la idea de la “creación” (teoría absoluta-universal). Contrariamente, -aplicando la lógica de la razón dialéctica –diremos: esos 10 o cientos miles de obras no fueron elaboradas u originadas por la sola idea creativa; puesto que todas esas obras fueron ideadas, pensadas y elaboradas por cientos miles de ideas simples y compuestas, de conocimientos integrales, de formas técnicas y estilos diferentes, todos, totalmente de modos diferenciados.

Dos posiciones totalmente en contraposición. La primera, un “absolutismo teórico”, basado en lo ideal tradicional de la “creación única”. Lo otro, en lo “racional pensando” en lo que corresponde en correspondencia con la realidad-verdad del cómo se procesa la obra. Pues, todas las obras existentes en el mundo jamás fueron ni serán desde el único patrón conceptual de la *creación*. Un solo Artista, si trabaja dos o mil obras jamás habrá de emplear una sola idea, un solo método, un solo pensar, una sola estructura formal en todas sus obras de su vida, ello es incongruente e impropio, no es lógico ni racional. *Una sola concepción* no produce los miles y miles de obras de un Artista.

Si hablamos de “teoría” y de “racionalidad”, es por lo mismo que una teoría no siendo eficaz y honesta, no conllevando la razón no es racional ni razonado. Por lo

tanto, una teoría no siendo racional carece de toda verdad; una teoría sin razón, sin racionalidad es como la misma creencia sin razón ni verdad.

Una “teoría general de la racionalidad” -es muy indispensable tenerlo y saberlo aplicar y tenerlo como teoría veraz; su aplicación no solo es una desconstrucción de la “creencia de crear” sino, es la acción que demuestran la capacidad predicativa de una teoría honesta y con veracidad; *“una teoría racional diagnostica y explica con precisión las razones y verdades; es el suceso de la teoría racional”*²⁹⁰.

No obstante prosiguen las grandilocuencias cualificadoras en cuanto aparecen novedades del arte: ¡qué gran creación!, ¡qué genial creación!, ¡es una creación maravillosa!, ¡una inspiración genial-creativa!, ¡es una imaginación creadora!, y ninguna otra posibilidad valuativa que no sea desde el “crear” o del “creacionismo”.

Retomando a E. Férrière –quien citaba a C. Bernard- éste decía –hay que asumir el valor de la verdad, sabiendo que la verdad se puede hallar desde el error reinante: *“cuando el hecho que descubrimos está en oposición con una teoría reinante, es necesario aceptar el hecho y abandonar la teoría (errada), aun cuando ésta sea defendida por hombres ilustres”*²⁹¹. Sin mayor explicación, el sentido de valor y verdad de una teórica racional es bien definida y bien comprendida.

b) **La filosofía en el absurdo de la “creencia de crear”** lo observamos – comparativamente- con lo que Albert Camus –definía el “absurdo” como una entidad representada por un *muro*- donde todo acto no procede, porque tiene rechazo, choca, es imposible traspasar al otro lado del muro. Así lo mismo se observa en el cantar libremente y se quiera trascender en los públicos lejanos (de otras fronteras), aquí lo imposible, porque no se tiene la fuerza necesaria para llegar más allá de uno mismo. Es un absurdo que un hombre quiera imponerse lo que no puede lograrlo, es un absurdo, este hombre es un absurdo.

²⁹⁰ Boudon R. « Essai sur la Théorie Générale de la Rationalité » - 26, 27

²⁹¹ Férrière E. “La Causa Primera” Iº tomo –p. 5 -cf. Claude Bernard: Introducción a la Medicina Experimental –p. 41

Un hombre o un filósofo no sería exactamente un absurdo si su pensar es coherente y conciente; lo absurdo se halla en lo que el hombre pensante estando conciente del error no lo corrige o no se corrige él mismo y luego prosigue en la *obstinación de crear* un acontecimiento desde la misma vertiente obstinada –es un principio absurdo.

En la metáfora de Camus –un hombre –intenta o es su deseo de subir portando una gigante roca sobre sus espaldas hacia la cima de una elevada montaña. Cada vez que lo intenta tan pronto se le derrumba la roca; pero vuelve a la faena y en lo mismo se repiten las caídas; cada vez se producen mayores imposibilidades. Dice Camus, es un absurdo querer repetir obstinadamente la misma actitud y no lograr lo deseado. Y así, cada vez que pareciera vencer la cuesta con la roca gigante llevada sobre las espaldas se derrumba y se vuelve al inicio de lo obstinado (Mito de Sisipo)²⁹².

La **obtinación** de lo **absurdo** en la repetición –en este caso de querer llegar a la cima portando una roca gigante sobre las espaldas es tan absurdo y obstinado a la vez, porque se plantea la sin-razón, lo antilógico. No obstante “Sisipo” parece llegar a la cúspide con la roca a costas, pero como hubo de iniciar (principio) desde un absurdo, acercándose a la cúspide la roca se derrumban tan fácilmente sin poder conterlo más; y el hombre no lo intenta más.

Es el absurdo de las filosofías de la “creación”. El absurdo de la creación está también reflejado en el “absurdo filosófico”, es este el principal motor-central –en la actualidad- donde acontece la idea o el pensamiento absurdo de la “creación”, es volver al mito antiguo. Camus decía: -pueden demostrarse tantos mitos que para la iglesia (o para las filosofías) será siempre algo herético porque no pueden dejar de creer en la creación, pues, siendo así una actitud absurda también demuestran una existencia absurda²⁹³.

La divulgación filosófica de la “creación en el arte” de no liberarse del “absurdo de la creencia” proseguirá en la misma teoría caótica irracional, volverá cuantas veces sea a caer en el mismo vacío del principio.

²⁹² A. Camus « Le Mythe de Sisiphe » -L’homme absurde, -p. 91

²⁹³ Ibid. -La Création sans lendemain (la creación sin mañana) -ps. 151, 152

Pues, para el pensar absoluto que emula la “creación” ya no es posible ningún mañana. Una nueva filosofía analítica racional del arte habrá de ser tan necesario como para replatarse este asunto con razones lógicas y racionales de transformación, es la gesta para un mañana más racional²⁹⁴.

De otro lado, tal vez sea cuestión de entender este problema desde lo interior de la razón conciente pero tomándolo desde las experiencias artísticas que siempre están en una eterna “búsqueda” de nuevas formas, nuevas simbologías. No obstante de ser éstas aficiones de búsquedas fantasiosas pero, las filosofías no pueden concurrir por estas sendas, no deben de fundar sus argumentos teóricos incluso críticos en las mismas prerrogativas “inspiracionistas” o “imaginarias”, en los mismos ensueños del “arte vacuo sensacionalista”.

La predicción de Anton Ehrenzweig nos hace revelar la idea de esa tendencia irresistible pero como *alienación*. Es el hecho de reorientar la conducta filosófica desde los dominios de la introspección hacia la realidad externa, sin ocuparse ya de estudiar solo las sensaciones íntimas del sujeto (artista), sino retrotraendo las relaciones del mundo objetual inteligible²⁹⁵. Es lo que afirma tácitamente.

Es lo que concierne a las opciones de las apariencias formales que se instauran subjetivamente –y éste autor lo dice: “*ya he explicado cómo el atender en exceso a la forma abstracta mientras miramos un objeto concreto es prueba de que emotivamente nos mantenemos alejados de ese objeto*”²⁹⁶. Pues con ello, tenemos entendido sobre la objetividad con la que debemos trabajar y pensar.

Pues bien, luego de algunos comprendidos sobre puntos que no solo son refutaciones sino, coayubantes e un mejor pensar y hacer de las teorías filosóficas –no obstante aquí presentamos –como en síntesis algunas concreciones del “absurdo de las filosofías” que tratan el Arte por “creación, es también un absurdo filosófico, pues bien veamos:

²⁹⁴ Ibid. –ps. 153, 155-156

²⁹⁵ Ehrenzweig A. « El orden Oculto del Arte » -p.170 (sobre el cultivo intelectual)

²⁹⁶ Ibid. –p. 170

> Es un absurdo filosófico -por conceptuar la “creación” como principio de veracidad única (lo universal absoluto).

> Es lo absurdo general de la filosofía del arte por optar y divulgar el concepto de “creación” desde la idea creencial: lo falso o ficticio.

> Es absurdo de la filosofía que acepta el principio de la “creación” del arte como mimesis del creacionismo, doctrina dogmática que carece de toda lógica racional; por lo tanto, la refutación y la crítica radical que se le ocasiona es lo dable y necesario.

Sin más aspectos por decir en este último punto; tan solo, como un previo adelanto recomendativo sería: la filosofía no solo debería ocuparse de teorizar y argumentar los asuntos y los nuevos hechos producidos en el arte, sino, debería además, y con razones de las que alcanzamos en este estudio, podría también dedicarse a ocasionar críticas reorientadoras del principal o más importante asunto del arte “el problema de la originación” –el por qué y el cómo- sin recurrir a la doctrina del “creacionismo” ni a todos sus deribantes consecuenciales. Pensamos que ello demostraría de una filosofía en su rango o categoría de real filosofía de la verdad y de la realidad.

_____ (o) _____

SEGUNDA PARTE

FRENTE A LA TESIS DE LA CREACIÓN UNA ANTITESIS DE LA OBRACIÓN

El concepto de “crear” que designa la “concepción de la creación”, lo absoluto tradicional y universal tiende a su desconstrucción teórica y práctica, por cuanto es contradecida críticamente por la proposición hipotética de la “concepción obracional”, un nuevo pensar de un nuevo saber experimentado en cuanto “génesis del arte como obra”. Es esta nueva concepción con probabilidad de su demostración como procesos de *epigénesis ideal* (lo ovulativo) y *morfogénesis constructual* (lo evolutivo), asimismo, de su re-evolución antecedente y consecuente; un saber-pensar de un saber-hacer desde el realismo ontológico y episteme artístico.

_____ (o) _____

Iº Capítulo

1- PRESENTACION DE NUESTRA HIPOTESIS:

“LA GÉNESIS DEL ARTE ES POR UN PROCESO DE OBRACION Y NO POR CREACION”

Desarrollo del contenido hipotético

En principio, la “concepción de la obración” se contrapone radicalmente a la concepción de la “creación en el arte. De aquí todo antagonismo conceptual como teoría y como praxis.

a) La “concepción de la obración en el arte” siendo un nuevo postulado hipotético, en principio, parte desde una experimentación pragmática y de un conocimiento epistémico-artístico, así lo mismo, es lo dado desde lo ontológico racional, lo político e histórico.

Este renovado pensamiento es desde un innovado conocimiento; de aquí su aportación propositiva en sus bases sustentativas que lo denominamos: “concepción obracional”, lo que se produce, lo que existe como producción del arte en sus facultades senso-intelectivas y en la aplicación de los *constructos estéticos*.

b) La “obración” en el arte, siendo una proposición hipotética de nueva afirmación *es recíproca con la verdad del hecho* por lo mismo que, siendo un nuevo conocimiento teórico ha sido antes reflexionado, pensado sobre lo *experimentado* y, sus afirmaciones fueron probadas y comprobadas antes de presentarse como planteo hipotético, puesto que ello ha sido evidenciado en sus experimentaciones singulares y concretas; solo así, tiende a ser una propuesta teórica con probabilidad demostrativa.

c) **La génesis del arte por “obración”** como proposición constituye un primer entendimiento ideal del proceso de producción original del arte; ella está comprendida en dos órdenes superiores y dos complementos: la **epigénesis ideal** o la idealidad de concepción (la ovulación conceptual), la **morfogénesis constructual** (la evolución estructural con los “constructos estéticos”).

Ambas órdenes están comprendidas como idealidad y realidad, como actitud y aptitud, como subjetividad y objetividad, como teoría y praxis. Estas instancias categóricas traducen la *ovulación* y la *evolución* o la actitud de concebir y la aptitud de efectuar la obra-arte. Y sus dos complementos importantes lo componen a) el *instrumento senso-intelectivo*; b) al *realismo ontológico* o lo existencial humano. Ambos participan activamente como medios facultativos entre el sujeto obrador y el mundo exterior de donde se aprehende toda idea, todo hecho, que sirven como argumentos de la obra.

d) **La “obración” como nuevo término** (no creado) –es lo que identifica y designa en concreción el proceso de génesis del arte como obra. Este lenguaje introducido no es precisamente de algo inventado o imaginado, sino, es lo que existe y le pertenece legítimamente al propio Arte, es un atributo de “ser-obra”.

El sustantivo “obración” que deviene del verbo “obrar” es lo que identifica en permanencia al Arte, desde todo tiempo de existencia. El arte fue siempre algo trabajado, **obrado** o elaborado, es ello que designa que, el arte es siempre un proceso planificado, trabajado, de ningún otro modo podría serlo.

e) **La “obración” como propuesta hipotética** –esclarece el arte como existencia y presencia desde un “**obraje intelectual**” actuado, es entonces un acto ideal materializado. La “obración” como posición hipotética tiene y contiene además, toda posibilidad de ser denegada o criticada, siempre en cuando se presenten mayores razones de los que la “obración” presenta. Ningún cambio de lo anterior a lo posterior o de lo viejo a lo nuevo se suscita sin contradicción y sin probación –por lo tanto- los conceptos y juicios de la “obración” conllevan toda probabilidad de ser criticados.

2- EL ARTE POR OBRACION Y NO POR CREACION

Genealogía y perspectiva de la proposición hipotética

a) La propuesta hipotética como **concepción obracional** del arte es su propósito de lograr una radical contradicción a la *concepción de la creación*, por cuanto ésta concepción absoluta (universalizada) parte desde la idea pura, una imaginación fantástica, es decir, desde la idea creencial (místico) demostrando ser una concepción mimética del “creacionismo” religioso.

b) La **“obración”**: como nueva lingüística sobre el origen del arte –no viene ser ningún snobismo lingüístico, no es ningún lenguaje inventado; es más bien una reconstrucción del propio término que yacía inapercibida junto al concepto de Arte. Su consideración valiosa es una reivindicación de lo que le corresponde históricamente, epistémicamente y legítimamente por el hecho de ser un *proceso de obrar* y no así una idea vacía; es lo tácita y concreto del significado de este término. En este sentido, la hipótesis expresa tal verdad del proceso que encausa la “obración”, lo que le corresponde al Arte en legítima propiedad conceptiva y ejecutiva.

c) **El término de “obración”** en su propósito extensivo no solo representa al proceso originario del arte pictórico o escultórico también es aplicable a la literatura, incluso a otras actividades humanas en sus procesos de innovaciones o de transformaciones. Como lo que ocurre en la ciencia, cuando procesa y produce nuevos hallazgos científicos a ellos se les llama “descubrimientos”; en lo social-político, en cuanto se suscitan cambios radicales revolucionarios se les denomina “saltos cualitativos”. Si un individuo que logra una transformación extraordinaria en lo tecnológico será reconocido como “innovador”. En tanto, en lo religioso, no se dejará jamás de nominar como “milagros” a lo que se mediatiza apariciones de santos o imágenes y ello, para acrecentar la creencia o lo ficticio.

La *obración*, está liberado de todo tipo de subjetividades incesarias o irracionalismos imaginativos o fantásticos, es porque su acción está dada desde la objetividad inteligible y acrecentada o incrementada desde la propia realidad obrada (no creada). Tal objetividad de realidad-verdad es causa y efecto de la “obración” del arte.

d) La “**obración**” como propuesta no pretende a una universalidad sino, es su **consolidación lo más importante**, es decir, no presume ninguna generalidad teórica ni lo absoluto único sobre la existencia del arte como origen. Su mantención es en lo genuino-singular de un *obraje teórico empero, extraído desde lo episteme-artístico*; ese es su principal posición, asimismo, es lo que demuestra como un conocimiento nuevo para un nuevo pensamiento.

Origen y significado del vocablo “obración”

1º La “obración” es del verbo “obrar” o trabajar. El trabajar u obrar representa el principio de todo acto de producir. La “obración” contiene significado de *trabajar*, el trabajar es *obrar*: una realidad de acción. El arte es “arte” en cuanto es “obra” y la obra es en cuanto lo *obrado*, *es ello la “obración por el artista-obrador*.

> Una obra –siendo algo trabajado es desde lo pensado o planificado para ser luego actuado; éste acto pensante es una labor de transformación, de una idea que se materializa en un hecho u objeto –es un resultado como producto obrado.

> La designación de “obrar” en el arte es su referente de ser un *obraje intelectual*, es la propia realidad manifiesta. El término de *obración* –por lo tanto- no es ningún invento nuestro- ni es de una idea vaga; lo retomamos y reconstruimos en su propio valor intrínseco, revalorizando así el acto de trabajar u obrar el arte. Si aparece como algo original no es sino por la valía de su propio concepto que designa **el Arte como lo obrado**; contrariamente, el Arte no tendría forma ni presencia menos existencia.

> La atribución terminológica de trabajar u “obrar” lo es también desde la visión de los primeros actos del hombre, en sus labores primitivas de subsistencias. Es del hombre nómada, luego sedentario-comunitario y en lo que desarrolla su labor cotidiano, de búsquedas de semillas y frutos para su sobrevivencia. Así también en cuanto necesidades de laborar o fabricar objetos artesanales o utensilios de necesidades primarias; todos esos actos no son sino “obrajes” efectuados. Y la “obración” data de ese obraje, desde esas dimensiones de trabajos sean de subsistencia o sean de estimulaciones espirituales.

En tales razones, afirmamos, que no es nada inventado, tan solo es lo reivindicado en su valor de “obrar” Arte.

2º La “obración” como significado lingüístico –reiterando- expresa en su sentido más amplio la actividad de: laborar, elaborar, efectuar, ejecutar, formar, conformar, construir, constituir, estructurar, principalmente “obrar intelectivamente” la obra de arte, y es en sus dos sentidos: de idear o “concebir”, luego en lo “efectuar” o acontecer.

- En su sentido de acontecer una subversión, la “concepción obracional” es un intento de deconstrucción del concepto tradicional-universal de la “creación” (lo absoluto universal), puesto que la “obración” se presenta como una nueva explicación de la realidad-verdad de “saber-hacer” Arte y, de ello el saber-pensar por efecto del nuevo conocimiento.
- La “obración” –en su otro acontecer- no siendo ninguna aparición espontánea fantástica o imaginaria se contrapone radicalmente a la *creencia de crear*; puesto que sus fundamentos **experimentacionales obradas** demuestran otra verdad-real de originar el arte-obra. De aquí, sus bases teóricas que intentan subvertir lo obsoleto-universal del pensar absoluto tradicional.

Resultado:

“**El arte es arte, en cuanto es obra y la obra es en cuanto lo obrado**” -es el resultado conciso y concreto, es el enunciado que defendemos y sostenemos como verdad singular-particular de lo experimentado –de ahí que- *el arte es obra por ser una obración por el artista-obrador*, es decir, un proceso de ordenes y complementos aplicados. Luego, su exposición teórica es en lo racional cognitivo y ontológico crítico.

Es su explicación en las evidencias de la “epigénesis ideal” (*ovulación conceptiva*), en la “morfogénesis constructual” (*evolución costructual*) y sus dos complementos: senso-intelectivos y realismo ontológico. En tales razones, la **concepción obracional del arte** no es ninguna mística imaginaria, ninguna idea metafísica abstracta; responde a una realidad, a una práctica experimental y a un pensar racional ontológico y dialéctico.

Fundación ideal y ejecutivo de la “obración”

Ante todo, cabría retomar una lectura a lo que anotamos en la primera parte de este tratado sobre la auscultación del vocablo “arte” que logra F. Fedier (Primera Parte: Cap. Iº, punto 2) por cuestión de conceptualizar el “arte como lo obrado”.

El arte no adquiere existencia si no está objetivada desde una evidencia de hecho, desde una materialidad acontecida, tal materialización solo es posible por un acto de obrar o por el proceso de una “obración”. El arte, como solo vocablo es concepto vacío, sin sentido. El Arte es concepto de algo en cuanto es inteligibilidad obrada; adquiere éste status conceptual en cuanto es un objeto *obrado*. La materialización es entonces el objeto de la causa y efecto del arte **obrado**, de aquí su existencia y presencia como “obra de arte”.

a) La “**obración**” como fundamento gnoseológico no solo es conocimiento de su lenguaje, es más bien el principio relacional del ser-humano con el proceso de obrar la obra-arte. Ello se explica como una *metamorfosis* que acontece de una idea inquietante hacia una acción procedente, de una idealidad a una realidad presencial.

Y como bien señalaba Ernest G. Schachtel: “*todo crece o se desarrolla de una “inquietud” –es como una tensión impulsiva creciente, luego es la satisfacción del impulso que después vendría la quietud viendo y sabiendo que tal impulsión cobra su satisfacción. Tal es la explicación psicología del proceso de creatividad que no es sino la expresión afectiva que procura el efecto*”²⁹⁷.

En este nuestro caso, ha sido el deseo de ejercitar o encaminar una acción a un fin y ello no es solo una simple conducta *emocional* o afectiva (como en los niños). Por ello decía Schachtel- es una actividad perseguida hacia una acción conciente, es claro, que no es lo frecuente, pero es lo que resalta desde una visión “autocéntrica” (ego), de lo individual interior que se dirige hacia una visión exterior, lo “alocéntrico” aquí se manifiesta mejor la relación entre sujeto y el mundo²⁹⁸.

²⁹⁷ Schachtel E.G. « Metamorfosis » -Afecto y acción, -p. 29

²⁹⁸ Ibid. –Dos formas de la percepción, -p. 88

También se explica la *labora artística* como un conocimiento histórico objetivo de una labor especial que deviene desde la simbolisidad interna, lo que representaba la interioridad de las ideas individuales y lo que se procura en la satisfacción de la colectividad social como contemplación. Es lo que también se presentaba desde la prehistoria. La historia universal del arte lo refiere como *obrajes* desarrollados desde los albores de las civilizaciones; pues, las actividades artísticas iniciadas desde el paleolítico intermedio y tardío (entre 40 y 20 mil años a.n.e.) fueron actos psíquicos y físicos cotidianos-activos, y eran tan necesarios como el lenguaje necesario para comunicarse.

José Pijoan decía al respecto: el repertorio de objetos y formas (trabajadas) es como un andamio de naturaleza que el artista permanentemente labraba... son como las palabras en el lenguaje absolutamente indispensables... el fenómeno artístico, además, estaba por encima de la razón espiritual²⁹⁹.

La acción del *trabajo* como actividad humana natural y como necesidad –tal como manifiesta Pijoan- fue una actitud necesaria y vital de realización; de aquí entendemos la relacionalidad inevitable entre el “ser” y su “necesidad” y el producto que se obtiene solo es por el acto de una *obración*. No hay razón aquí para observar o hacer fronteras entre ¿dónde comienza la realidad del hombre primitivo (con su obra primitiva) y dónde acaba su obraje civilizado?; en todo caso, toda civilización, toda raza, tienen un repertorio de imágenes y de ideas indeformables como el *lenguaje* que hubo de transmitirse de generación en generación³⁰⁰.

Es el caso del conocimiento etnológico de la actitud de “obrar” o trabajar (desde la antigüedad) y que no pierde su status significativo-necesario. De aquí la continuidad de la labor u obraje del hombre como primera actitud natural en la cual yace su identidad evolutiva como saber.

El acto de *trabajar* –que es la misma acción de “obrar” es la primera acción vital del sustento bio-orgánico del Ser, así lo mismo es en el ideal artístico; aun así el arte no sea lo vital de existencia pero se da como producto cultural en el proceso de

²⁹⁹ Pijoan J. « Historia general del Arte » -Concepto de naturaleza y arte, -p. 4

³⁰⁰ Ibid. –ps. 17,18

enriquecimiento del espíritu o de lo intelectual. La lingüística aplicada de “trabajar” u “obrar” que da el sentido activo de la producción es otro de los conocimientos que acompaña a la actividad de *obrar* puesto que por ella se logra saber lo que significa tales obras. Si *obrar* es un acto natural de hacer algo bello, útil y bueno, es también una utilidad necesaria en el Ser, sea como subsistencia biológica, sea como subsistencia espiritual.

b) El obrar u originar arte –lo establecemos- en dos órdenes: “**epigénesis ideal**” y “**morfogénesis constructual**”: “epi” = punto central, donde se reúnen y se ovulan las primeras ideas primarias; “morfo” = proceso o movimiento dialéctico, donde se construye realmente y verdaderamente la obra. La “génesis” no es otro que el nacimiento u origen. Todos estos procesos se suceden como un solo movimiento de transformación planificado y conducido necesariamente.

Todo sucede como lo manifestado por Schachtel, comparando los estados del párvulo que pasa a ser niño, y evoluciona en lo adulto, lo desarrollado en un centro de afectos y acciones psíquicos y físicos, -todo ello es observado como una percepción “autocéntrica” (de lo interior psíquico) y de lo “alocéntrico” (lo objetual físico exterior). En ésta última instancia –explica el autor- se halla toda “objetivación” de lo que produce el hombre... que es lo que cuenta con las leyes de la causalidad³⁰¹.

Invirtiendo lo planteado por Schachtel –en adaptación de nuestro asunto de la producción- los replanteamos y decimos que es: -recogiendo de lo exterior-objetivo y luego lo centramos en el interior del sujeto y éstas se convierten en ideas primarias y primeras, de ahí lo *epigenético* de la idea, luego lo *morfogénico* de la obra. Es un saber tomando elementos y argumentos de la realidad exterior y formalizada idealmente en la “epigénesis” u ovulación de ideas, la que luego se evidencia en la “morfogénesis” o evolución de la estructura de la obra.

c) La concepción obracional del arte –en otros términos, está instituida desde sus dos instancias de “realidad interior” y “realidad exterior”. Lo interior comprende todo el *contexto facultativo individual* del sujeto-artista, sus dotes sensibles e inteligibles,

³⁰¹ Schachtel E. « Metamorfosis » -p. 89

comprendida la conciencia moral. Lo exterior está dado por el *contexto ontológico* o “realismo óptico”, en todas sus situaciones históricas, políticas e ideológicas, asimismo de la episteme-artística, son ellos el panorama amplio e infinito de donde se toman o recopilan todo cuanto es servible para la temática formal de la obra. Sobre todo es el principio de *causa y efecto* de la concepción y construcción efectuada desde la “razón de necesidad” con finalidad.

La obra de arte por “obración” no siendo ningún placer, ningún gusto no se produce de no existir una “razón de necesidad”, es éste el principio que incita e impulsa la *finalidad* intencionada del objeto de la obra.

Acojiédonos nuevamente a las explicaciones de Schachtel, sabremos que- “*los sentidos “alocéntricos” (superiores) transmiten al hombre toda la información esencial sobre la realidad que éste necesita para orientarse dentro de ella... en diferencia del sentido “autocéntrico” que solo representa la esfera de la percepción de acuerdo con el principio del placer*”³⁰².

En tal situación –lo que constituye la “obración” como dos órdenes y dos instancias complementarias es desde la realidad óptica o **realismo existencial humano**, asimismo del mundo interno del sujeto-obrador en sus facultades que concita la “razón de necesidad” o necesidad de una razón; es así la concepción y construcción de la obra de arte en su representación axio-ontológica y epistémica.

Son estos los principios conceptuales y cognitivos de la “concepción obracional del arte” y, ella no es ninguna fantasía inspirativa, ninguna imaginación inventada, ni creación alguna; tampoco sucumbimos ni transitamos en ningún placer, en ninguna sublimidad artística; es solo ontognosceología de nuestra concepción conforma a lo estudiado, experimentado e investigado.

_____ (o) _____

³⁰² Ibid. -p. 121

3-LA “OBRACIÓN” DEL ARTE: NUESTRA EXPERIMENTACION

“Todo pensar renovado es desde un hacer y un saber innovado”

La diferencia entre “experiencia” y “experimentación”, son en sus aspectos conceptuales, en sus procedimientos metodológicos, a la vez, en su resultados diferentes.

La experimentación: lo imperioso de la investigación

Ante todo, la **experiencia** –desde la filosofía sensacionalista- explica de un acto sensorial, el efecto sentido del mundo exterior y percibido en lo interior del Ser (percepción a priori). Las cosas existen en la conciencia del hombre solo como estados psíquicos. La experiencia, es un resultado de la sensación pasiva del mundo, lo externo considerado en lo interior del sujeto como un saber a priori, una faceta superficial de los fenómenos del mundo objetivo en las formas apriorísticas de la conciencia.

En el asunto del arte- la **experiencia** mejor lo tomamos como “**experiencia estética**”, y de ello, es Mikel Dufrenne, quien mejor nos explica de la experiencia estética como *objeto estético*: “*en efecto, hay algo en la experiencia estética que apela a la noción de a priori: es el poder que tiene el objeto estético, por su expresividad de abrir un mundo*”³⁰³.

Este acto *a priori*, se sucita como un entendimiento en su naturaleza racional porque se inscriben en la experiencia de la conciencia del sujeto y, el sujeto es una estructura del conocimiento -señala Dufrenne en referencia a Kant. La experiencia: “*es el espacio que está en nuestro espíritu el que hace posible el espacio físico, no es una propiedad de las cosas en sí mismas sino simplemente una forma de nuestra experiencia sensible*”³⁰⁴.

³⁰³ Dufrenne M «Fenomenología de la Experiencia Estética » -Vol. II, p. 125

³⁰⁴ Ibid. -p. 131

La experiencia, es situada como solo acto a priori, como lo afectivo (subjetivo), puesto que solo se halla en el espíritu, éste hace posible la propiedad de las cosas o del mundo observado. A nuestro entender, aquí suplanta la objetividad de las cosas en su realidad y lo posiciona dentro de la mente –es esa la experiencia para Dufrenne. En tal sentido, la experiencia no es lo que optamos como explicación en el proceso de la obra de arte, sino la experimentación un otro conocimiento y otra explicación. La experiencia estética está privilegiada de todos los fenómenos posibles y todos pertenecen a la conciencia de sí mismo³⁰⁵.

Siendo la experiencia solo lo concienical no lo consideramos esta “experiencia” como una realidad del proceso del arte, porque es solo un acto *a priori* de lo visual, de lo sensual, simplemente de lo percibido o sentido, y ello no amerita lo que intentamos explicar de una “experimentación” a la manera científica. La experiencia pertenece al aspecto filosófico subjetivo sensual y la **experimentación** pertenece al campo de las probaciones y comprobaciones verificadas.

La **experimentación** –como operación puesta en praxi, sus datos o resultados son también operaciones probadas y confirmadas; solo así se puede presentar enunciados también con fundamentos, con bases extraídas no a priori sino de lo que se halla en lo posteriori.

Una investigación debe tender necesariamente a una experimentación y lo experimentado debe ser investigado, es decir probado; contrariamente, los frutos obtenidos no serán verdades acreditadas. Ambas actividades unificadas son veracidades comprobadas, lo que será planteada como nuevo conocimiento. La experimentación sobre el proceso de construir una obra de arte –nosotros- lo procedimos desde las auscultaciones u reobservaciones, confrontándolos con los trabajos anteriores que parecían ser creaciones.

Ehernzweig, hablaba de la búsqueda creadora en el arte –es lo que podríamos considerarlo como la investigación necesaria bajo la prueba experimentada. Es el tránsito del proceso de probar y verificar lo que se trata de plantear con veracidad.

³⁰⁵ Ibid. –p. 143

*“La búsqueda creadora procede por pasos y por etapas, cada uno de los cuales representa un resultado provisional que no puede conectarse aun con la solución definitiva. Aun cuando la solución propuesta sea algo ya dado, como sucede en la busca de la prueba de una proposición exploradora, el camino para llegar a ella es desconocido”*³⁰⁶.

Aun así, no estando de acuerdo con el término “creadora” que emplea Ehrenzweig, pero ello se refiere a la examinación experimentada como búsqueda de su verdad, ello es –paso a paso, tal como se procede en la obración del arte. Este *proceso* como entendimiento es por lo **investigado** de lo **experimentado**.

De este proceso de experimentación hubimos de comprender que lo que obrábamos en anterioridad –no eran verdades. Saberlo en ciencia y en conciencia requiere también de otro proceso de autoanálisis de la conciencia y de la razón y comprobadas en confrontaciones. **Solo de la comprobación experimentada** se suscitan teorías con bases fundadas como verdades; no siendo así, no es tampoco difícil abandonar la teoría errada. Es lo que nos induce a manifestar a ciencia cierta la experimentación lograda y lo que exclamamos convicto y confeso de los resultados en veracidad:

“Nada de lo que hubimos de realizar como novedad u originalidad de arte-obra, no ha sido jamás una creación, sino de un proceso de ovulación, evolución y de una re-evolución consecencial”.

Esta síntesis no es solo una libertad que nos otorga la razón del conocimiento con conciencia moral para enunciarlo y anunciarlo, es sobre todo de lo experimentado en el tiempo y espacio de obras concebidas y construidas; es del cúmulo de conocimientos académicos y epistémicos-artísticos, como así de la confrontación y demarcación entre el “saber obrar” y el “creer que se crea”; de los autoanálisis psíquico e intelectual propios, de la conciencia moral que nos retorna –de las fantasías creenciales- a la realidad reflexiva y cognoscible.

³⁰⁶ Ehrenzweig A. « El Orden oculto del Arte » -El conflicto creativo, -p. 67

Nuestros procesos –sea de lo personal, sea de las obras los procesamos y los confrontamos con los métodos procedidos que Emile Férrière en su obra: “La causa primera” (1910) lo denota como importancia vital de toda investigación metódica. Aquí lo interpretamos a un modo comprensible y sintético por ser de importancia necesaria en lo que se desea aplicar:

- Si observamos o examinamos la causa primera (tesis anterior, o el pensar absoluto universal) vemos el efecto o resultado existente como primera verdad.
- Suprimiendo esa causa primera, descartamos el efecto de verdad primera.
- Si especulamos (críticamente) y variamos la causa primera (no siendo verdad) modificamos o corregimos el efecto falso (de aquí la nueva hipótesis en nueva veracidad)³⁰⁷.

Con esta intrumentalidad racional procesal-experimental tan importante fue lo concizo y concreto de nuestra producción práctica y asimismo de la producción teórica propositiva para efectos de otras prácticas puestas en experimentación. Aquí el cimiento de nuestra hipótesis como resultado.

El autoanálisis facultativo: otro experimento necesario

a) Todo se debió a la inquietud de saber si en efecto la labor que lográbamos en praxis de la literatura teatral (obras de teatro), como de obras pictóricas (telas y murales) eran o no “creaciones”; de aquí las reflexiones primarias que nos conducían a repensar sobre el efecto de la “creación”; entonces eran las primeras dudas que se nos presentaron desde la recóndita conciencia.

Era la necesidad de saberlo y, para ello era necesario inducir o mejor conducir a un autoanálisis riguroso de nuestra conciencia, bajo **la duda abierta sobre la creación de nuestras obras**. Estas dudas, luego de ser *dudas determinadas* pasaron a ser *dudas rotundas*.

³⁰⁷ Férrière E. “La Causa Primera” –Iº Tomo -Según los datos experimentales, -p. 51

Este primer momento de autoproceso psíquico y racional se constituyó en una ruptura con la “ambigüedad” y la “apariencia” de ser o no ser. La razón siempre alerta nos dió el primer sacudon del “ego” extralimitado sentido. El sentirnos “creadores” o el “egocentrismo” oculto tuvo –de pronto- una otra visión inteligible, era la llegada del “alocentrismo” en sus condiciones factibles de “mayor interés” en el conocimiento de nuestra interioridad sentimental, pero en horizontes exteriorizados. Es aquí que se nos aparecen nuevas razones, nuevas visiones.

Era tal como lo refería Schachtel: *“la percepción alocéntrica se caracteriza por una cualidad inagotable e inefable por el más profundo interés del objeto y por el efecto enriquecedor, refrescante y vitalizador”*³⁰⁸.

Pues, la fase enigmática –de sentirnos “creadores”- hubo de ingresar a una nueva luz. Lo interior del cerebro distribuye su irradiación original –es la distinción de la verdad frente a la duda y esta duda frente a la no-verdad. Es nuestra conciencia moral que se manifiesta en nueva dimensión racional: -primero, decidida reconoce la falsedad por donde marchaba antes nuestro sentir, -segundo, reconoce la rectificación lograda; tercero, -reconduce las facultades senso-intelectivas en el nuevo orden racional conciente.

b) Explicando un tanto minucioso: -toda la cadena de reflexiones fue -por cierto- avivada por nuestra **conciencia moral** como *propio tribunal crítico* –es la que nos sometió a la rigurosa delucidación entre la falsedad y la verdad, entre la creencia y la razón sobre la “producción artística”. Este mismo tribunal crítico nos enjuició el error concebido por décadas de años. Todo ello nos hubo de recordar a Descartes en lo que manifestaba:

“Hace ya mucho tiempo que me he dado cuenta de que, desde mi niñez, he admitido como verdaderas una porción de opiniones falsas, y que todo lo que después he sido edificado sobre tan endeblés principios no puede ser sino muy dudoso e incierto; desde entonces he juzgado que era preciso acometer seriamente, una vez en mi vida, la

³⁰⁸ Schachtel E. « Metamorfosis » -p. 182

empresa de deshacerme de todas las opiniones a que había dado crédito, y empezar de nuevo, desde los fundamentos”³⁰⁹.

El mismo hecho de conversión era lo que nos demostraba la diferencia entre lo racional y lo irracional, entre lo caduco-errado y lo correcto-nuevo. El auto-imponerse un análisis social y psíquico en referencia de lo intelectual consciente y del acto emocional: **autoanálisis de las facultades racionales-sensibles fue tan importante como para** resolver nuestro problema y erradicar la “creencia de crear”. Lo que creíamos ser un *creador* se derrumbaba por los suelos, la idea fantástica o ficticia de “crear” se evaporaba.

El proceso riguroso imperioso aplicado de lo sensorial-sentimental como de lo intelectual racional tuvo su resultado en un nuevo conocimiento; es ello que nos demostró lo erróneo en que estábamos encerrados; y ahora, son nuevos los juicios que se nos presenta y con ello conocer realmente la diferencia radical entre el “creer” y “saber”. Y vuelta a Descartes cuando él señalaba:

“aun cuando la utilidad de una duda tan general no se vea al principio, es sin embargo muy grande, pues nos libera de toda suerte de prejuicios y nos prepara un camino muy fácil para acostumbrar nuestro espíritu a desligarse de los sentidos; por último, es causa de que no es posible que dudemos nunca de las cosas que descubrimos que son verdaderas”³¹⁰. Es decir, después de haber recobrado la realidad y la verdad ya no se podrá dudar de lo que descubrimos.

c) La conciencia intelectual-racional y moral inmunizada luego de la enfermedad contaminante, tiene ahora su antídoto contundente contra **la creencia de la creación**, es ello: **¡no existe sentimiento y razón más sublime que el saberse y sentirse liberado de la opresión más brutal: el dogma de la creencia que se nos impone!**. Es el triunfo de la razón lógica, de la razón crítica, de la razón dialéctica y epistémica.

El veredicto de nuestro tribunal autoconciencial y moral hubo de dictarlo: **ninguna producción de arte como obra es ninguna creación**. Hallar esta verdad es un

³⁰⁹ Descartes R. « Discurso del Método- Meditación Metafísicas » -p. 93

³¹⁰ Ibid. -De las cosas que se pueden poner en duda, -p. 89

privilegio; es un *salto cualitativo del sentir errado hácia el pensar rectificado, del creer al saber, de creer que se crea al saber que no se crea*. Es entonces todo un conocimiento y reconocimiento del saber: **no sintiéndose ningún creador es saberse un constructor o mejor un “obrador del arte”**. Es lo honesto y lo conciente consigo mismo y con los demás y es la valentía de proclamarlo.

A partir de aquí, comprendemos y reconocemos: **el arte es ante todo conocimiento, sensible y racional, es un proceso dialéctico de transformaciones, de consecuciones, de saberes integrales-activos**. –de lo anterior a lo actual y de actual a lo futuro, todo es una consecuencia de re-evoluciones, de mayores conocimientos y razones técnicas, de estilos, de maestrias y novedades. Nada comienza de la Nada, nada se inicia de un solo golpe, ni por efecto de una instantaneidad (como así lo señalan Steiner y Lebrun y artísticamente Paul Klee).

La forma de este reconocimiento podemos hallarla también en el sentido que señala el autor del “El orden oculto del Arte” que dice, la producción (artística como obración) se suscita (o se inicia) como en una fábrica interior, de lo subjetivo puro, de las facultades internas hácia las “razones de necesidad” que nos viene de lo exterior como “causa primera”, ese es el movimiento y ese es el motivo mayor para conducir lo ideal interior a la materialización de la obra, lo exterior. No obstante, este autor reordenando su criterio señala:

“La indiferenciada fábrica interior del arte nunca puede ser apreciada del todo. En el mismo acto de percibirla la transformamos en algo más sólido y definido. Esta dificultad equivale a la del problema epistemológico que plantea nuestra incapacidad para observar simultáneamente el movimiento... la estructura oculta del arte es creada a unos niveles más bajos que los de la conciencia y más próximos a las indiferencias técnicas del proceso primario (de originar arte)”³¹¹.

El proceso aplicado de autoanálisis -como en la fábrica oculta- tuvo sus efectos positivos, es esa la transformación de lo más definido pero siendo desde lo activo conciente (de lo interior) de los instrumentos senso-intelectivo del pensar, de dudar, de

³¹¹ Ehrenzweig A. « El Orden Oculto del Arte » -La fábrica interior, -p. 98

desear los cambios ya no serían estructuras ocultas, serían adquisiciones cognoscentes puesto que una epistemología sugiere siempre una objetividad probada, una técnica del movimiento activo-práctico.

Solo así se determina el cambio o la transformación de la conciencia, y ahora, una conciencia materializada en un nuevo saber, y tal vez repercutida en los demás como nuevo saber sobre la concepción de la “obración”. Y como señala Ehrenzweig, -ello se puede verificar en realidad mediante introspecciones, examinando nuestras experiencias personales, de aquí las hipótesis a proponerse³¹².

No solo ser investigador, ser además experimentador

No es ningún adagio ni es una orden impositiva, es ante todo, un anuncio recomendativo de Claude Bernard, en su medicina experimental que Emile Férriér lo refiere. Según, el tal médico aducía sobre la búsqueda de la verdad pero no por una idea fijada o como lo absoluto:

“el experimentador debe mantenerse exento de todo prejuicio, ello no quiere decir que el experimentador deba aprender sin tener ninguna idea directriz, una idea preconcebida, pero es una cosa una hipótesis inspiradora y otra una idea fija –aquí el gran peligro- los hombres de ideas fijas piden a la experiencia la confirmación de su idea fija, experimentan no para investigar, sino para demostrar; entonces, sus conclusiones serán anteriores al trabajo”³¹³.

La investigación no tendría su efecto si no interviene la acción de la experimentación –es una clara noción y razón- es lo que señala tanto Bernard como Férriére. La idea directriz no es sino aquella idea de antemano propuesta mentalmente y ello conduce al laboratorio de la experimentación; de sus resultados será la hipótesis que luego se formula en proposición de nuevo conocimiento.

³¹² Ibid. -p. 104

³¹³ Férriére E. « El Alma es la Función del Cerebro » -tomo IIº, -p. 53, -cf. C. Bernard «El método », «El experimentador » (Introd. a la medicina experimental).

En este rumbo y en estas cláusulas habíamos encausado nuestra idea primaria sobre la no-creación, luego fue convertida en hipótesis de la “obración”. No obstante, Férière decía: bien se sabe que existen investigadores que hacen o producen sistemas falases con apariencia de verdad –son los hombres de ideas absolutas o fijas- se valen de preguntas y respuestas, no investigan, es decir no experimentan, no dudan, no buscan la causa. De estas verdades optamos las recomendaciones como pasos de una real investigación y experimentación:

a) La duda, o toda duda provoca una experiencia, eso es hallar la diferencia entre la idea fija o absoluta y la idea preconcebida o propositiva, es también esta idea siempre interrogativa (hipotética).

b) No es posible fundar nada sin una idea preconcebida, de ahí que, hay que saber abandonar o desechar las ideas cuando no tienen razón de ser. Tampoco hay que hacer experiencias solo para combinar ideas, sino, para contrastarlas y después aceptarlas como resultados de tal experimentación con todos sus imprevistos y sus accidentes.

b) c) El punto de apoyo es en la realidad observada o experimentada. La hipótesis debe fundarse siempre en una observación anterior, como en otras hipótesis o en otras teorías, pero sus condiciones debe ser siempre con probabilidades de demostración.

d) No hay que caer en la creencia ciega, ese es un hecho bruto que pretende hacer callar a la razón, la razón es soberana, es una unión con los hechos³¹⁴.

En estas esquemáticas nociones –recordamos- que la “creencia de crear” no son de ninguna manera un pensar racional, menos parte de una experimentación epistémica investigada. Solo las experimentaciones investigadas nos conducen luego a proclamar la verdad. Así lo mismo, la auto-reflexión y el autoanálisis nos conducen a descubrir las ficciones o fantasías mentales impregnadas en nosotros mismos, las reflexiones y autoreflexiones son tan importantes como para desechar los prejuicios no fundados. Es lo que manifestaba también el profesor Marchan Fiz:

³¹⁴ Ibid. –p.55, 62

“la reflexión artística, denominada también –reflexión práctica del artista- propugna un análisis de los medios y posibilidades expresivos sobre lo que dispone el artista en cada uno de las artes. Tiene que ver tanto con el uso arbitrario, activo, productivo, de nuestros órganos y facultades psíquicas, es decir con la creación artística como vida auto-formativa”³¹⁵.

Y Paul Klee (1879-1940), señalaba de sus experimentaciones del arte –comparando los contenidos formales y objetivos de la obra desde la metáfora topográfica de la natura, como en un viaje, decía: -es el punto muerto de donde se inicia el camino trazado y se extiende en una línea móvil, se para, se toma aire, es un descanso, es línea interrumpida. Luego un río se interpone, usamos un bote para pasar, es movimiento ondulante. Más arriba, un puente, son los arcos, son expresiones dinámicas psíquicas de la línea³¹⁶. Para Klee son las fuerzas y movimientos de la creación. La creación lo toma como “configuración de la natura”, es su experimentación.

Klee, no se aleja de lo real. La realidad le sirve como dialogo de la configuración – por ello sus trabajos no se exponen a la deformación o a la abstracción, es la necesidad – para él- llegar a los contenidos formales y objetivos como en lo natural.

“Las diversas líneas, las manchas, toques, superficies lisas, suaves, estriadas, movimientos ondulantes, movimientos amortiguados, articulados, movimientos contrarios, trenzados, tejidos, amurallados, escamosos, monodia, polifonía, líneas que se pierden o se fortalecen son la dinámica, la alegre armonía de los trechos, caricias de brisas, cargadas de esperanzas, antes de la tormenta el ataque del tébano... lo bueno como hilo conductor, en la espesura y en la penumbra...”³¹⁷.

Sin embargo Hofmann –dice- *“los contenidos objetivos no son presupuestos como magnitudes fijas que el artista tiene que disponer, quebrantar y trasponer a sistemas artificiales, sino que se llega a ellos paso a paso junto con los contenidos formales, es*

³¹⁵ Marchan Fiz S. «La Estética en la Cultura Moderna» -p. 97

³¹⁶ Hofmann W. « Los Fundamentos del Arte Moderno » -pgs. 353, 354 -cf. P. Klee: posición Configurativa.

³¹⁷ Ibid. -p. 354 -Exposición de Klee, 1920.

*el poder de los medios y, Klee elimina el conflicto con los contenidos perceptibles y de la “elaboración” imitativa habitual”*³¹⁸.

Para la opinión de Hofmann, Klee coincide con las definiciones de Fiedler, según la cual el arte es ampliación de la experiencia, más allá de la imitación y de la idealización de la realidad. La idea de Klee de la “creación” como génesis son de las fuerzas conformantes que en las formas finales se dan.

Esta dialéctica deja de funcionar si se deja el mundo de la experiencia como patrón de medida de la acción formal. Por ello la obra no es ley, está por encima de la ley, como es lo que algunos intentan elaborar la obra como realidad a partir de leyes de construcción³¹⁹.

En estos acápites descriptivos de Klee como en lo que Hofmann señala podemos comparar la concepción de la “obración” en su parte segunda: **morfogénesis constructual**, que no es sino el proceso en que se efectúa la obra-arte.

La diferencia con la teoría de Klee es, lo que él denomina “creación” física del arte nosotros lo llamamos *morfogénesis del arte* en lo que proponemos como “**obración**” concreta. Así también, Klee denomina “composición” a los elementos formales de la obra y, nosotros preferimos llamarlo “construcción”, por el empleo de los “constructos estéticos”. Son los experimentos asumidos.

Resultados concretos de lo experimentado:

1° Es el **conocimiento y reconocimiento diferencial y evidencial -entre el “creer que se crea” y el “saber que no se crea”** -un entendimiento clave con la que se descarta decidido la “**creencia de la creación**”, el lastre místico que como sentimiento y pensamiento se había enraizado en nuestro psiquismo. Y ahora una transformación o re-evolución del sentir y del conocer -desde lo investigado y experimentado.

³¹⁸ Ibid. -p. 355

³¹⁹ Ibid. -p. 355, 356, 357

2° Todo cuanto uno cree ser un “creador” -es tan solo una apariencia. La verdad se descubre o mejor se conoce en cuanto se autoprocesa a voluntad el sentir y el pensar desde la profundidad del **autoanálisis** en confrontación con lo que se ejecuta la obra; solo así se sabe que la “creación” es realmente una falsedad.

3° En el autoanálisis intelectual y concienal aplicado es porque hubo de aparecer una primera *duda*, puede ser inconciente; de no aparecer, uno debe provocarse o incitarse a ingresar a una *duda necesaria* (lo conciente). La duda aun no siendo metódica (contraria a Descartes) es la puerta principal e importante para dar paso a las luchas internas psíquicas intelectivas de las neuronas concientes. De aquí: ideas que se eliminan y concepciones que se receptionan, es el desvelo de la verdad frente a la falsedad y, la “creación” no es lo que produce el arte, sino es un proceso de “obración”, lo ovulativo y evolutivo en su principio de “razón de necesidad” es la origina el arte como obra.

4° La **creencia de ser creadores no tiene justificación ni demostración alguna**, carece de condición para ser probada; siendo una idea ficticia, lo transmitido y transplantado desde lo místico-religioso glorificado y secularizado por el idealismo filosófico es un pensamiento retrógada, aun siendo erudito no libera, no corrige menos innova el pensar filosófico; sí más bien parece continuar en las ideas oscurantistas y confusas, proseguir en las letania de “creer en la creación”.

5°- La concepción de la “obración” –en su saber, en su concreticidad es un obraje del **cerebro humano**, es éste el órgano bio-fisoneuronal suprema que comanda todo procedimiento cognitivo y sensitivo de toda obra de arte. *El cerebro humano es el único obrador supremo de todo pensar, de todo conocer, desear y hacer.*

Esta valoración del quehacer del cerebro humano deviene del estudio y de las experimentaciones valiosas que logran los científicos de la neurociencia y tratada por la nueva “neurofilosofía”. Es este la fuente del saber sobre el desarrollo cognitivo en cuanto intelectual-racional, la que se presenta como una *ontología de lo mental* sobre

toda cognición; de aquí son las teoría sobre el *acrecentamiento cognitivo*, tanto de la conciencia, de la moral y del propio pensamiento³²⁰.

En este aprendizaje -el nuevo rumbo de la filosofía del arte deberá ser un obraje filosófico o “filosofía obrada”, lo que sería: obra filosófica pero jamás una “creación filosófica”, ello no tiende a ninguna racionalidad lógica.

Retomando a G. Steiner, decía él: -nada de lo que se concibe como creación en el arte es una verdad, porque el mismo vocablo de “crear” carece de toda demostración estructural, significativa, y aun más de veracidad. Confrontando la noción de “creación” con la epistemología científica sabremos de la gran equivocación³²¹. En este sentido, reafirmamos: ninguna obra por más excelente y original que sea no es jamás una creación.

_____(o)_____

4-LA “OBRACIÓN” DEL ARTE: DOS ÓRDENES SUPERIORES Y DOS COMPLEMENTOS

La génesis del arte concebida por el proceso de la “obración” –tal como lo señalamos- está comprendida específicamente por sus dos órdenes superiores y dos instancias complementarias:

- > **“Epigénesis ideal”** -u ovulación conceptiva de las ideas (actitud).
- > **“Morfogénesis constructual”** -o evolución efectual de la obra (aptitud).

Sus complementos:

- > **“Instrumento senso-intelectivo”** –la capacidad facultativa integral del sujeto artista.
- > **“Realismo ontológico”** –o el panorama general y particular existencial que inciden como instancias mediatas o inmediatas en los argumentos de la “obración”.

³²⁰ Poirier P., Faucher L. « Des Neurosciences á la Philosophie » -p. 207

³²¹ Steiner G. « Grammaires de la Creation » –p. 402

La “Epigénesis Ideal” u ovulación conceptual

La Idealidad obracional o el momento de concebir una idea sobre la formación de una obra-arte –es parte de la causa primera de la obración; es la *actitud ideal* categórica que se desarrolla en la mente en cuanto necesidad de concepción.

En esta primera instancia se inscribe el *por qué* la intenciona y la suscitación del arte. Es la “razón de necesidad” el principio o la causa primera que intenta o concibe la representación de algún significado. Aquí se condiciona el ambiente mental de ideas primarias seguida por las ideas encausadas que son las que definen la “intención” y la “finalidad” de la obra. Es estos primeros instantes se prepara la convención de la “concepción obracional del arte contencial-representativo” bajo una “razón necesaria”.

El proceso de **ovulación** se refiere a la conjunción de ideas que asumen desde una motivación o estímulo real provocativo, incitativo, es la actitud de “desear” una respuesta por medio de la representación artística. En este proceso se gesta la “razón de necesidad” perfilada como “finalidad intencionada”, todo ello es con la ovulación de ideas, de razones, todos ello es una encubación mental; es el germen ovulativo integrado de ideas primarias y de ideas definidas. Diremos, es este el “**epicentro génico**” de la concepción que a su vez es impulsada o dinamizada por la “razón de necesidad”.

a)- la **razón de necesidad** o la razón necesaria –vendría a ser la causa primera, o el principio de causa- con ello el *encause* ideal del tema o argumento que conformará la representación de la obra. Es la “representación contencial”, el significante y significación intencionada como fin específico. La “razón necesaria” se advierte –por ello- como la *causa* del efecto o del fin, lo que aviva la concepción contencial del significado de la obra de arte.

En este comprendido – de facto queda desechada- aquello que se dice que la existencia es de “una causa de sí mismo” o de una “causa primera-divina” eso es un perfecto absurdo; pues, de ello no es nuestro sustento. Richard Taylor (Univ. de Brown) decía: “*lo que se entiende propiamente por -causa primera-, es el apelativo que se ha*

aplicado a menudo a dios por parte de los teólogos, y que muchas personas han considerado constituirlo como un absurdo”³²².

La *causa primera* en la “obración” consiste en su “razón necesaria”, una causa de fin. El sentido de la “razón de necesidad” no es ningún **absurdo**, es más bien lo “causado” contrario a lo espontáneo aparecido; es una acción dialéctica de ideas y de acciones unidas en lo que se va a obrar Arte. De las causas decía Taylor: “*las causas únicamente operan hacia delante y no hacia atrás...las relaciones causales tienen una dirección inalterable en el tiempo lo que constituye un postulado...*”³²³. Con ella queda entendida la “razón de necesidad” como principio encausado, un postulado de la “obración”.

b)- La **finalidad intencionada** es otra condición del momento de la “epigénesis ideal”; ésta finalidad se perfila como el objetivo de destinación de la obra, es lo *intencionado* en el destino de la razón o causa necesaria, es el sentido del objeto de la obra. Y como decía Schachtel, la percepción (de realidad óptica) que se proyecta o se apertura hacia el objeto (finalidad) y se abre con todos sus sentidos y su sensibilidad³²⁴.

En estos dos aspectos: la “razón de necesidad” y la “finalidad intencionada” sustentan la **epigénesis ideal**. Toda ovulación o gestación de las ideas luego habrá de desembocar en lo pre-existente, en la “morfogénesis constructual”.

La “Morfogénesis Constructual” o evolución efectual

La “morfogénesis” no es otro que el proceso concreto de construcción de la obración. Es este momento la segunda fase conformada por la *aptitud de obrar Arte*. Aquí se instala el proceso del *saber-hacer* o la capacidad epistémica-técnica del arte puesta en práctica; es decir, es la gestación de la **evolución** entre las ideas aportadas desde la “epigénesis ideal” y combinadas laboralmente con la **inteligencia artística en acción**.

³²² Taylor R. “Metafísica” -Causa primera, -p. 156

³²³ Ibid. -Causación, -p. 107

³²⁴ Schachtel E. G « Metamorfosis », -p. 184

Es también en lo que consiste el *cómo* construir la forma de la obra; lo que sería la presencia y existencia del objeto artístico. Es el momento del nacimiento físico del arte; de lo amorfo a su forma, desde las estructuras básicas hasta su armazón conformativo. Es el proceso propiamente dicho de la “obración del arte”. Es la materialización de la “epigéneis ideal” por el párbulo que suscita la “morfogénesis constructual” como obra.

a) En este proceso –está comprendida la praxis *epistémica artística* dada por la **capacidad elaborativa** o el saber-hacer. Es la identificación unificada de la idealidad y la materialidad, la ovulación ideal con la evolución constructual; de ello también el “saber-pensar” por conocer el “saber-hacer” (τέχνην y τέχνη: saber y técnica, en griego antiguo).

En esta *morfogénesis* se sabe y se comprende todo el planteamiento de las imágenes figuradas y configuradas, signos y simbologías, textos y contextos, líneas direccionales, estilo, armonías, y toda figuración que habrá de argumentar la “representación contencial” de la obra. Todo este proceso elaborativo no pueden ser sino con la aplicación de los “constructos estéticos intelectivos”, con ellos se tendrá la **presencia o presentación de la obra** en su *forma intencionada* obrada; ella es en concreto la manifestación existencial y presencial del objeto físico cultural llamada “obra de arte”.

b) En este contexto estructural se concitan y se sitúan en importancia los **constructos estéticos** intelectivos; un sistema de proposiciones conceptuales de elementos que componen la obra; son como categorías dimensionales de la composición o construcción objetual. En la concepción *obracional* están principalmente advertidas estas bases estructurales que los llamamos “constructos estéticos”, con ellos se sostiene el edificio obracional del arte, que en otros términos puede ser entendido como lo armónico bello de la obra.

Los *constructos estéticos* son como las estructuras sólidas del soporte o armazón de la obra, son los cimientos de columnas y vigas del andamiaje estructural del edificio arquitectural-pictórico, lo es en conformidad con lo planificado y es aplicado por las células selectivas de orientación del cerebro.

-Nota, este conocimiento de los “constructos estéticos-intelectivos” lo presentaremos - luego de dos puntos posteriores.

El “instrumento senso-intelectivo” –primer complemento

Es la instancia complementaria o auxiliar de mucha importancia en las funciones del **pensamiento**, del deseo, del conocer y del hacer. El instrumento *senso-intelectivo* (facultad sensible e intelegible, lo sensorial emocional y lo racional cognitivo) es ineludible o infaltable en toda concepción y en toda construcción efectual. La **facultad intelectual sensible** activa la percepción, la sensibilidad, el sentimiento, la emocionalidad, dinamiza el acto del pensar, de concebir y de ejecutar con acierto la obra, empero, con la vigilancia de la conciencia (moral).

La facultad senso-intelectiva actúa con mayor grado en la concepción y construcción de la obra-arte y es dirigido por el órgano supremo: el **cerebro**. De esta primacía facultativa-cerebral es permisible el procesamiento de las ideas primarias y de la ideación concreta e inteligente con la que se concibe lo intencionado de representación como contenido de la obra. Merece retrotraer aquí lo que Jean Piaget señalaba sobre la inteligencia como conducta inteligente:

“En pocas palabras, la explicación de la inteligencia se reduce a poner las operaciones superiores en continuidad con todo el desarrollo, concebido éste como una evolución dirigida por necesidades... puede representarse la jerarquía de las conductas, del reflejo y de las percepciones globales del comienzo, como una extensión progresiva de los trayectos que caracterizan los intercambios entre el organismo (sujeto) y el medio (objeto)”³²⁵.

Tratándose de la “obración”, del objeto artístico y no cualquier otro objeto, es la elaboración inteligente desde el obraje de las facultades senso-intelectivas. Es también un conocimiento biológico y fisiológico de la función facultativa del hombre, que,

³²⁵ Piaget P. “Psicología de la Inteligencia” -p. 61 -Cap. 2, “Psicología del pensamiento” y la naturaleza psicológica de las operaciones lógicas.

según Piaget- se trata de emplear o de poner en obra lo que opera la estructura superior (cerebro) como lo loable evolutivo y dirigida a “necesidades”.

“Además, (es) de una buena forma, ello es susceptible de ser transpuesta como una melodía de la cual cambian todas las notas... son las relaciones entre los elementos nuevos”³²⁶.

Comprendido tal importancia del cerebro como inteligencia por medio de su instrumento senso-intelectivo es lo imprescindible de su participación en el proceso del trabajo de la “obración”, tan necesaria como tan ineludibles; contrariamente –se supondría el trabajo artístico como algo brutal impensado, al azar, improvisado, sin conducción inteligente o simplemente imaginado o fantasiado.

El “realismo ontológico” –segundo complemento

La natura real y la natura humana -no es otro que la misma realidad del mundo externo (naturaleza, situaciones sociales, económicas, políticas e ideológicas) y así también del mundo interior, lo que es la propia situación psicosocial emotiva del sujeto-artista o bien lo que el artista-obrador capta otras situaciones internas de los seres en general o en particular. El **realismo ontológico**, siendo la realidad humana y la natura latente son los “constantes” existentes o los referentes reales de donde se opta o se toma argumentos para tematizar la “representación contencial” de la obra.

El “realismo”, en principio- como dimensión temporal del mundo real se entiende como la posición espacial-temporal dialéctico de la existencia, es la situación ontología del hombre, es principio de valores particulares y peculiares de los hechos existentes que se producen.

Según Nicolai Hartmann –el entendimiento de la realidad es como lo existencial no solo de lo vivencial del ser humano, sino es también del tiempo ideal y del ser-ideal. La realidad y la existencia son la misma cosa, son relaciones que se dan en el ente, en el

³²⁶ Ibid. –p. 69

Ser; en todo caso es la materialidad de hechos y problemas que acontecen como lo existente en todo orden, asimismo son diferenciados; es el mundo fundado como principio material-real y comprendido –es la explicación ontológica ideal, un principio del cual es lo ideal del ser³²⁷.

Para el caso de la obración- la existencia o el “realismo situacional” u ontológico no es posible obviarlo, puesto que de la realidad histórica se optan los motivos y los hechos para el contenido de la obra, y ello no es un comprendido apriorístico, sino es de lo que se palpa, se siente, se vive, se experimenta. Las grandes obras de Delacroix, de Goya, de Siqueiros, de Orozco y Rivera –como ejemplos- no son sino argumentos recogidos de la realidad-verdad acontecida, y su grandeza de obra es viviente y contencial; son obras superiorizados y diferenciados de los demás.

“Siempre que en el mundo se trata de la realidad de las cosas materiales se trata justamente de la realidad de las humanas relaciones, situaciones, conflictos, destinos incluso del curso de la historia... eso descansa en el peso del problema de la realidad, eso afecta directamente al ser de las cosas y al ser del hombre, al ser del mundo material y al de la espiritualidad”³²⁸.

De modo que el “realismo ontológico” nos permite no solo situarnos en el mismo escenario universal de donde los hechos se suceden, sino, desde donde la obra de arte – en su categoría real de veracidad- tiene su nacimiento y evolución. Siendo el arte una representación de lo existencial-humano vuelve –luego de ser significada como nuevo conocimiento- en el mismo escenario humano para su confrontación de realidad y saber que es una obra no fantasiada, no imaginada, menos creada.

La “obración” tiene aquí sus principios y sus *razones de necesidad*, lo que está consabida desde su estructura como “epigénesis ideal” (ovulación) y como “morfogénesis constructual” (evolución).

_____ (o) _____

³²⁷ Hartmann N. “Ontología I” -p. 101, 102 -Cap. II de La Realidad y la Existencia.

³²⁸ Ibid. –Los grados de experimentar y la unidad de la realidad, -p. 213

5- EL SISTEMA DE LOS “CONSTRUCTOS ESTETICOS”

Nada parte de la nada, nada es de por-sí, nada es creación; todo es por la inteligencia de las células selectivas de orientación, por los “constructos estéticos intelectivos”, es decir, por el proceso de la “obración” constructual la que hace posible la génesis de la obra de arte.

a) Einstein decía o propugnaba: “un sistema científico es un *constructo* a priori, el cual debe descender a la experiencia para verificar su hipótesis”.

-Nosotros lo procesamos de modo contrario: “los *constructos* estéticos” los ascendimos a la hipótesis desde *la experimentación de la obración* verificados en evidencias.

b) Mario Bunge, manifestaba: “la noción de *constructo* son procesos de abstracciones de ideas concretas, los constructos pertenecen al dominio de las *ficciones*. Los constructos son conceptos en predicados particulares, proposiciones y cuerpo de proposiciones, un constructo es según una clase de equivalencia de procesos cerebrales, no es una entidad concreta ni una idea platónica, puede pretenderse pero solo por razones pragmáticas” (Epistemología).

-Para nosotros –lo constructos no son *ficciones*- muy por el contrario, son netamente funciones reales, primero como predicados proposicionales luego como razones determinantes que evidencia la praxis obrática del arte.

Los “constructos estéticos”: predicados proposicionales

a) Los *constructos estéticos intelectivos* –en principio son conceptos que representan los procesos *categoricos del proceso de la obración*. Son predicados propositivos que designan la formatividad estructural-general y específica del objeto arte. Los “constructos” lo sistematizamos en categorías lingüísticas que constituyen las

dimensiones pragmáticas de la obra; ellos sustentan y conforman la praxis estructural de la obra aplicados por el *saber-hacer* (episteme).

b) Los “constructos”, en su sentido funcional práctico caracterizan la posición y oposición, la acción y reacción, la contrastación y determinación, puesto que –para nuestro saber (luego de las experimentaciones) en la construcción las proposiciones requieren de su adjunto opuesto para optar por una selección. El saber o conocer del color rojo no es posible en tanto no se tiene a lado el color verde (su contraste), solo así se puede saber que el rojo es siempre rojo; con ello es posible la aplicación de los constructos en sus distinciones definidas, tan igual que el dialecto dual-necesario en la construcción de la obra.

c) Estos “constructos estéticos” como conocimiento y aplicación funcional se ubican especialmente y específicamente en el proceso de *morfogenesis constructual*, en la *construcción* propiamente de la obra. Sus unidades proposicionales agrupadas constituyen las muchas posibilidades de la construcción estructural de las base de la obra; desde los estados amorfos (ausencia de formas), pasando por un movimiento morfogenésico de líneas y cromatismos, de superficies y espacios, de figuraciones y configuraciones se llega a la formalidad que se intenciona o se requiere. Todo depende del sujeto-artista en la selección que opta (si bien habrá de conocer este sistema).

d) No hay que considerar que los “constructos estéticos” son absolutas o totalisadoras del trabajo artístico, no obstante son necesarios pero *no imperativos absolutos; son más bien contingentes necesarios* en cuanto son dependientes del saber-hacer y del querer-hacer. Si algún Artista, alguna vez haya echado de menos ésta verdad bien sabrá que es lo que se da como necesidad y como verdad en la praxis pictórica, escultórica o literaria. Por ello, es la expresión con conocimiento de causa y de causa experimentada.

e) Los “constructos” siendo una dualidad dialéctica de proposición y oposición a optarse con ello se desecha la *ambigüedad* que se presenta y, se selecciona lo que se requiere o lo que conviene en la necesidad de efectuar la obra en perspectiva de su “perfectividad”. En una construcción obrática, se pueden emplear todos los constructos existentes o bien solo algunos, se pueden usar de lo propuesto como también de lo

opuesto, –todo es según la necesidad de su requerimiento para la “representación significativa” de la obra. Por ello, decíamos que los constructos son *contingentes* y necesarios a la vez.

El carácter de proposición y de oposición, de posición y contrastación, de acción y reacción de los “constructos” lo concretamos así:

1º Son contingentes: necesarios y no necesarios pero son reductibles y convertibles según sea la necesidad en lo que se requiere para la estructura de la obra; también, es según lo intencionado por el sujeto obrador en cuanto es finalidad de presencia y representación que desea comunicar a los públicos.

2º Son los “constructos” conceptos que designan el sentido nómada, viajante y cambiante en el planteo de la forma de la obra. Lo que se propone a priori, puede ser modificado a posteriori por la aplicación de la contrastación necesaria.

3º Son de carácter no determinantes ni rigurosos, no son imperativos absolutos, esto es, no son reglas ni normas estrictas de sometimientos. Como proposiciones son libres y autónomas de formar una posición y/o una contraposición (ley del contraste), son de entera libertad en su empleo.

4º Son de naturaleza alterables; puesto que un constructo puede alterar a otro en cuanto se mezcla o se contrasta; la alteralidad de los constructos se procede según la necesidad de lograr algún efecto o alguna configuración importante.

Cézanne, decía: –“*el dibujo (boceto) es una relación de contrastes o simplemente una correlación de dos tonos, el blanco y el negro... la forma y el contorno de los objetos nos son dados por las oposiciones y los contrastes que resultan de su coloración particular*”³²⁹.

Entendemos que el mismo Cézanne predicaba la “oposición”, la “contrastación”, la “relación”, etc, como los medios por donde se llega a la construcción de la obra, y no así

³²⁹ Fédier F. « L’Art en Liberté » -p. 177 cf. Cézanne : Ça parlé.

como una simple acción de lo espontáneo o lo no razonado. La construcción obrática es una lucha de contrarios, para lograr la formatividad como tal, sea armónica bella o no, pero es lo efectuado con el saber de los “constructos estéticos” intelectivos.

Tal decía Cézanne: tal vez aquí esté todo el secreto de la obra en su cabalidad pensada y efectuada, contrastes o relaciones de contrarios, proposiciones y oposiciones luego determinaciones:

-“contrastos y relaciones de tonos, eso es el secreto del dibujo (o pintura) o del modelo... la atmósfera forma el fondo inmutable sobre el ecran de donde vienen a descomponerse todas las oposiciones del color, todos los accidentes de la luz, es lo que constituye el desarrollo del cuadro como una contribución de su síntesis y de su armonía general”³³⁰.

Estas versiones, se oponen totalmente a los conceptos de “genialidad”, de “espiritualidad”, de “intuición”, de “imaginación” (Kant, Schelling, Croce, Collingwood) quienes afirmaban sus concepciones subjetivos-vacios o espirituales, lo que no confirma ninguna objetividad comprobada.

Los “constructos” en la inteligencia obradora

Todo es conocimiento -toda acción obrática tiene una finalidad, es el objetivo de llegar a **establecer un buen resultado del mensaje**. En toda obra de arte el Artista, con su actitud y aptitud precisa lo *mejor o la excelencia* artística, empero nada de ello podrá serlo si no interviene la “inteligencia artística”. La *excelencia o la perfectibilidad de la obra* por la inteligencia artística debe comprenderse como relación del trabajo entre el saber-pensar con el saber-hacer (empleo los constructos). El rol importante aquí es el conocimiento del saber-hacer a través de las facultades intelectivas dirigidas por las **células selectivas de orientación** del *cerebro* en su función “inteligible neuronal” en la producción del arte.

³³⁰ Ibid. -p.178, 179

a) Para llegar a lo bueno o a lo excelente o bien simplemente de una obra artística cualquiera es un trabajo encausado por la **inteligencia obrativa**, es ello un movimiento dialéctico que gestan las neuronas desde lo abstracto a lo concreto, de lo amorfo a la forma, de lo inactivo al movimiento; es el proceso morfogenésico de toda estructura lineal-formal, direccional-intencional, todo lo que se induce y conduce a la conformación del arte como “obración”.

Todos los “constructos” que comprende la **armonidad o la belleza de la obra** no es sino por la “inteligencia artística” que trabaja o elabora el proceso de la morfogénesis en su perspectiva de “formatividad” y “perfectibilidad” (coherencia y armonidad) y ello, solo por el efecto de los “constructos estéticos” dada por la **supremacia cerebral** y sus “células selectivas de orientación”.

De conocer mejor y profundamente sobre la **Inteligencia artística** (cerebro), habría que recurrir al saber científico antes que a una filosofía espiritual. El conocimiento desde las neurociencias nos proporciona el valor del saber sobre la estructura y función del *cerebro* como el órgano supremo del quehacer de toda obra.

Jennifer Mundale, manifiesta que, el conocimiento del cerebro como función mental (inteligencia) solo es posible desde un contexto neurocientífico y es lo heurístico –es decir, lo discutible; es lo sofístico o lo dialéctico de lo psíquico mental. De aquí la controversia que se suscita entre los filósofos empíricos o espirituales y los que basan sus juicios en conformidad con las neurociencias³³¹.

El conocimiento inteligente no se debe a simplezas de genialidad ni de grandes imaginaciones, sino, a la aplicación heurística en el conocimiento neuronal del pensar y su acrecentación cognitiva. De Brodmann (otro científico) decía de su método: “citoarquitectónico” que es la búsqueda por localizar el principio biológico que hace posible la función de éste órgano supremo que no es sino en correlación con sus estructuras histológicas elementales: –*la función del órgano es a partir de su*

³³¹ Poirier P., Faucher L. « Des Neurosciences á la Philosophie –Neurophilosophie et philosophie des Neurosciences –p. 119, 120

estructura y sus componentes a partir de su composición histológicas generales e individuales –es una diferenciación estructural intrínseca”³³².

b) La inteligencia que se sabe desde la neurofisiología lo aplicamos en el conocimiento del cerebro en cuanto es su trabajo **armónico** en relación con la obra de arte; ello esta constituido equitativamente por los “constructos” y la “células selectivas” en **coherencia armónica** determinada por el cerebro. Toda la “justeza armónica” se sabe tanto de la práctica efectuada como de lo teórico aprendido como cuestión inteligible e inteligente-perfectible del cerebro.

c) En estos avances, el asunto tradicional de la “belleza” ya no es el tema de discusión importante. Ninguna belleza en el arte no podría darse si no se conoce la aplicación de este sistema de “constructos estéticos-intelectivos” que no son expresamente ninguna belleza a obtenerse, sino, en lo más importante de la obra: su “representación contencial”, y así, la belleza absoluta no es ninguna determinación cualitativa del arte, antes bien, es el significante de la representación que amerita la obra en su importancia principal.

Presentación del “sistema constructual”

En principio –anotamos que para el logro de este sistema constructual de “constructos estéticos intelectivos” hubimos de ubicarlos también de las experimentaciones realizadas a lo largo de nuestras *jornadas obráticas*. Es así que lo organizamos o constituimos como unidades constructuales de proposiciones y acompañados inmediatamente con sus opuestos de antinomia.

Los “constructos estéticos” –en otro aspecto de organización- estan también basadas en lo que se sabía en la antigüedad como “categorías” estructurales de los hechos artísticos. Ahora, -como lo dijimos- están estructuradas según las experimentaciones por su razón de significados en cuanto proponen las dimensiones racionales en el *obraje artístico*.

³³² Ibid. –p. 123 (cf. Brodmann)

-Primera Unidad Constructual:

La **Generalidad** y su contrario: **la Particularidad**

a) **Generalizar**: es una proposición primera que indica “globalizar elementos de composición como una manera de “conjuncionar” o unificar en colectividad los elementos y con ello lograr una relación de continuidad secuencial de los componentes de la obra.

b) **Particularizar**: como tendencia contraria a lo general; es para “fragmentar” o desmembrar los elementos; con ella se puede intencionar la “partición” de los elementos comprendida como una necesidad de “separación” en el efecto de distinción que se quiera lograr.

-Segunda Unidad Constructual:

De la **Diversidad** y su contrario lo **Influctuable**

a) **Diversificar**: es buscar la “variabilidad” y con ello lo diferencial de los elementos compositivos, es una manera de “matizar” (mezclar) los elementos y conseguir una multiformidad de la obra.

b) El **influjo**: es el efecto de lo “estático” o de la quietud, de lo “inmovil”. De otro modo, se comprende de lograr un efecto de “repetición” o un efecto de mismidad de los elementos, para darle un “monotonismo” o uniformidad indiferenciada, si es así lo que se desee.

-Tercera Unidad Constructual:

La **Formalidad** y su contrario **la Distorcionalidad**

a) **Formalizar**: en la “obración” es buscar las “proporcionalidades” en las bases estructurales de formas o bien en las dimensiones de lo acostumbrado clásico, es decir, buscar las “formas puras” y proporcionadas, la clasiformidad tradicional con sentido de “precisiones”.

b) **Distorción:** es “desproporcionar” o exagerar los elementos de composición formal. Su resultado se conoce como lo “grotesco” (nosotros: grotismo) por lo que las líneas o expresiones están deformadas o “abuzadas” o bien, “minimizadas” en sus formas.

-Cuarta Unidad constructual:

La **Equilibración** y su contrario la **Asimetría**

a) **Equilibrar:** es una manera de “nivelar” o lograr una “compensación” o compartición de los elementos; es también lo “equitativo” o lo balanceado en cuanto de lograr un efecto de “estabilidad” conformada u ordenada.

b) Lo **Asimétrico:** es contrariamente “desbalancear” lo que se establece-parejo, ello es “perturbar” las nivelaciones con el fin de encontrar lo “variado” o lo no-monótono.

-Quinta Unidad constructual:

La **Ampulosidad** y su contrario la **Reticencia**

a) **Ampulosar:** es otorgar una “profusión” de la estructura, con ello se busca la “opulencia” de los elementos como magnificando la complejidad desmesurada. Es un constructo de “detallismos” o manierismos, y una “ornamentación” decorativa si es así la necesidad del fin.

b) **Reticencia:** es buscar la “sinteticidad” o la prudencia en la obra; es también conseguir la “sobriedad” o la moderación (lo mesurado) si es así lo que se quiere lograr. Sin pensar que sea un simplismo o un minimalismo insignificante es lo “suficiente significativo”, lo implícito.

-Sexta Unidad Constructual:

La **Aguzación** y su contrario la **Dispersidad**

a) **Aguzar:** es en cuanto “concentrar” los elementos en un centro como para lograr cierta importancia de algún elemento; es también una manera de “profusión” acentuativa o una “remarcación” de los elementos o del alguno de ellos, con el fin de buscar lo “convergente” de lo que se desea.

b) **Dispersar**: es una necesidad de intensionar los elementos compositivos como en una “fluctuación”, es decir, de lograr efectos en pleno movimiento o “exparcidos”, y ello, alterando divergentemente los elementos en sentido regados.

-Septima Unidad Constructual:

La **Expresividad** y su contrario la **Estatividad**

a) La **Expresividad**: no es otro que la “Intensidad” remarcada. Con ello se consigue generar en la obra la “vivacidad” enfatizada de los elementos; se logra la “profundidad”, la dinámica. La expresividad es el “movimiento” que se da en los elementos compositivos, este constructo es contrario a lo estático.

b) **Estatizar**: no siendo tanto como lo influjo es lo concreto “inanimado”, lo “inexpresivo”, lo “inerte” o lo “inmovilizado”. Con este constructo opositivo se logra lo “pasivo” o llano de la obra, lo no agresivo. El estatismo es lo que más yace en las obras comunes y corrientes del realismo clasicista. Si se desea lograr fuerza, intensidad y movimiento en la obra no se seleccionará este constructo.

Esta exposición de los constructos en la “obración” –reiteramos- data desde el **conocimiento** adquirido y, su utilización no indica que sea una mecanización repetitiva en su aplicación. Pero, en el proceso “obracional del arte” todo es libre de concebirse y de aplicarse; es como lo sensible emocional que se expresa libremente y espontáneamente y luego, lo racional crítico que lo frena oponiéndose como un conocimiento necesario de su por qué.

_____ (o) _____

IIº Capítulo

1-LA “OBRACIÓN” DEL ARTE Y SU BASE CIENTÍFICA

Todo acto de pensar, de sentir, de desear, de hacer, como de estructurar ideas, imágenes, conceptos y juicios solo es posible por el órgano supremo: el cerebro humano. La propia existencia axio-ontológica del hombre se explica por la función del cerebro.

El “**cerebro**” siendo una constitución orgánica motriz-material del sistema neuronal intelectual y emocional así como del sistema nervioso central dota al hombre de vida psíquica, de pensamiento, de razonamiento, de juicio y de lenguaje. Por este órgano central el hombre puede saber de su propio estado interno en relación con el mundo exterior.

Solo en el cerebro se organiza la actividad consciente de concebir y sentir; su naturaleza abstracta es de su materialidad nerviosa como cuerpo funcional neurofisiológico. Por el cerebro razonante-consciente es posible saber de la diferencia entre lo ideal y lo material.

La misión de lo ideal es representar el objeto o la materia que el cerebro como materia emana como pensamientos. Aclarando, -el cerebro no produce su propio objeto ideal y material, sino, procura una imagen del objeto material como idea³³³.

³³³ Kopnin P.V. “Lógica dialéctica” -p. 130

La “obración” desde el cerebro abstracto y concreto

El “cerebro” en su actividad de pensar es una propiedad fisiológica de función, esa es su esencialidad intelectual o su forma de existencia material; de aquí –se reafirma– que el pensamiento no existe como algo fuera de la materia o como un principio espiritual ajeno, sino, es una propiedad de la misma materia cerebral, pero, es ésta una materia organizada de forma especial, y cuando no hay esta forma de materia, tampoco hay la propiedad³³⁴.

No solo las facultades de lo intelegible y lo sensible son los instrumentos senso-intelectivos que procuran las “obraciones” del arte, ello depende directamente del organo principal el *cerebro*. No existiendo el cerebro no hay ninguna otra instancia de *materia suprema* que pueda remplazar a este órgano humano principal. De ésta supremacía orgánica depende todo cuanto es como facultades y capacidades de ofrecer concepciones racionales, conocimientos verificados, es la labor suprema como existencia evidente.

Lo abstracto del cerebro –generalmente es tratado por filosofías metafísicas o espirituales –no obstante no es lo constituido como materialidad orgánica, sino como propiedad que produce como pensamiento razonado y juicioso. El pensar, sea concreto, absoluto o relativo es la presencia abstracta del cerebro. Si el pensamiento procura una relación teórica entre el sujeto y el objeto (una acción práctica) es por el cerebro objetivo y material, de ello toda idea, todo pensamiento³³⁵.

El proceso de producción de la “obración” esta situada o centralizada su producción como lo ideal y lo constructual desde lo sensorial y racional del cerebro; tal relación material-ideal es una objetividad observada en la génesis del arte. Lo abstracto cerebral emite una declaración conceptual teórico sobre el objeto de proposición hipotética por medio del pensamiento, del razonamiento y del juicio porque el cerebro es la propiedad que lo representa en la objetividad práctica.

³³⁴ Ibid. –p 134

³³⁵ Ibid. –p. 135

Siendo el cerebro el único órgano que produce imágenes ideales como reflejo de una realidad (mundo exterior) no es sino una reproducción desde su propiedad de idealización constituida como pensamiento o concepción, tal es la función de abstracción del cerebro.

El aspecto concreto del cerebro, es siempre tratado por el lado científico en sus principios cognitivos. Un -primer aspecto de entenderlo es desde su misma materialidad estructural como una *red sistemática de neuronas* que se hallan interconectadas con el *sistema de células selectivas de orientación* y cada quien con sus funciones específicas, todo ello compartidas en sus dos áreas o ámbitos facultativos de sensibilidad (lo pasivo-receptivo) y de inteligibilidad o entendimiento (lo racional-activo, lo más importante). Es así como se puede saber de la estructura intelectual o inteligencia obradora del cerebro tal cual J. Piaget, lo señalaba:

*“las estructuras intelectuales, son notoriamente los agrupamientos operacionales que caracterizan el equilibrio final del desenvolvimiento de la inteligencia, preexistente en todo o en parte de los principios (inicios), sobre la forma de organización común a la percepción y al pensamiento”*³³⁶.

En segundo aspecto –lo ejemplarizamos con el acto de obrar Arte- en cuanto los actos de concepción o pensamiento se aplican en la *obración* en una composición de sus partes re-observadas y conceptuadas en lo preciso-específico de la idea general; ésta re-observación es lo dado como resultados de la práctica experimentada. Y el conocimiento teórico como parte de la praxis se presenta como una proposición también concreta (hipótesis). Tal es la función cerebral que procede desde lo abstracto.

El cerebro teórico-abstracto no produce las particularidades de la materia; es la materialidad de la realidad que se reflejan en el cerebro de manera concreta o de manera relativa, pero es la que se instala en el órgano supremo y éste los organiza en ciertas formas para su comunicación o enseñanza.

³³⁶ Piaget J. « La Psychologie de l'Intelligence » –p. 65

“Los sistemas mentales no son jamás constituidas por una síntesis u organización de elementos dados a un estado solitario (cerebro) sí más bien, son siempre totalidades organizadas que, desde sus inicios son una forma o estructura de conjuntos (de elementos)”³³⁷.

Por ejemplo, una filosofía espiritual del arte se da en la puridad de la idea, sin el contacto con la realidad (como en la creación). En tanto, una filosofía realista-existencialista (como en la obración) antepone la realidad, lo humano existente y por lo tanto, su saber filosófico será una axio-ontología en su base científica investigada. El acto del cerebro que opera solo de lo abstracto se considera “intelectivo-subjetivo” y, lo que opera en lo concreto real es lo “racional-objetivo”; de ello se deduce una ascensión categórica de lo concreto a lo abstracto.

La “obración” en el sustento científico cerebral

El arte visto desde lo científico y no estético Semir Zeki manifiesta: *“El cerebro, es un órgano muy bello, cuyo funcionamiento y formidable hazaña son, sin duda, uno de los grandes logros del lento proceso de la evolución”³³⁸.*

El arte siendo un proceso también ovulativo y evolutivo, es una consumación en lo substancial obrativo. Esta función –según los alcances de Zeki, son una extensión de la función mayor del cerebro –dice: *“el arte posee una función total muy similar a la de la parte visual del cerebro y, de hecho, es una extensión de ésta, ya que al desarrollar sus funciones obedece ciegamente a las leyes de la parte visual del cerebro”³³⁹.*

En lo moderno actual, en cuanto el avance de los pensamientos y descubrimientos científicos se intensifican con los desarrollos progresivos en bien del conocimiento de la humanidad y las investigaciones de la neurología, la neurobiología y de la neurofisiología dan a conocer con mayor acierto sobre la función del cerebro. Todo lo fisiológico como lo psíquico es función o resultado del cerebro; como así lo espiritual y

³³⁷ Ibid. –p. 69

³³⁸ Zeki S. «Visión Interior» -p 235 -Degradando la experiencia estética, (S. Zeki es investigador y Prof. Univ. College London)

³³⁹ Ibid. –El arte y la búsqueda de lo esencial, -p. 25

lo orgánico son activaciones de las células nerviosas (neuronas) que el cerebro contiene y genera como funciones. Esta enseñanza no es de una metafísica idealista o espiritualista, es de lo físico-científico. De aquí todo el saber de lo intelectual-sensitivo promotora y generadora del pensar y del hacer a ciencia cierta.

Emile Férrière –señalaba- **lo que se conoce del cerebro no es lo que las nociones religiosas o místicas hubieron de falsear** desde la antigüedad haciéndonos saber que es un don o un atributo que dios otorgó a los hombres. Muy contrariamente, es lo que la ciencia nos alcanza su saber y de todo cuanto es y cómo funciona.

Ferrière continúa su referencia: Tomas de Aquino decía: *el cerebro humano es la voluntad de dios* y, Spinoza respondía: *la voluntad de dios es el asilo de la ignorancia* (en *Ética*); en tanto que de la teoría de Bussuet se sabe que el alma y el cerebro constituyen una unidad de lo psíquico y lo físico, de materia biológica y orgánica³⁴⁰.

En lo actual, cabe conocer y estudiar el tratado que logra Semir Zeki, científico neurobiológico que expone todos sus resultados experimentativos en su “visión interior del cerebro” es un tratamiento sobre la función relacional con el Arte. Dice él– **es el cerebro quien finalmente logra la producción del arte**. Veamos aquí un tanto de sus investigaciones y lo que aplica al arte. Nosotros, en este estudio hubimos de correlacionar tales funciones del cerebro con la proposición de los “constructos estéticos intelectivos” en la construcción o la obración del arte.

Tomando el estudio de la biología neuronal, como así de la fisioneurología de las investigaciones de Zeki, no es sino un tratado de *neuro-estética (neuro-arte)* desarrollado y donde se observa la novedad descubierta del cerebro con la actividad del arte (imágenes, formas, líneas, colores, movimientos, superficies). Esta disciplina científica ubica también el saber de las células especializadas de orientación las que activan en el quehacer y observar el arte. Es un saber sobre la “visión interior del cerebro” –bajo su premisa: *la adquisición de conocimiento es la función principal de la parte visual del cerebro*³⁴¹.

³⁴⁰ Férrière E. “El alma es la función del cerebro” Tomo IIº, -p. 226 -Cap. XI.

³⁴¹ Zeki S. “Vision interior” –Una investigación sobre Arte y el cerebro, -p. 77

El asunto del cerebro siendo una búsqueda de lo esencial del cómo y por qué el arte se origina, asimismo, el arte se halla en la búsqueda de lo esencial de saber cómo y por qué se construye Arte. Y Zeki responde:

“Explicarlo tentativamente por una teoría-estética no es lo correcto porque su base funcional es biológico. El arte es un proceso activo... de hecho es un proceso creativo cuya función constituye una extensión de la función del cerebro”³⁴².

Tal versión nos invita a la reflexión o a repensar sobre lo que las teorías estéticas son insuficientes en cuanto falsean algunos conceptos por presentar teorías no probadas, y Zeki señala su advertencia: *“cualquier teoría estética que no se base sustancialmente en la actividad del cerebro será una teoría incompleta y superficial”³⁴³*. Un enunciado que amerita tomarlo muy en cuenta.

En principio la “obración del arte” –desde el inicio- tiene sus bases en las fuentes intelectivas-sensitivas del cerebro –de ello estamos muy convencidos- ésta primera coincidencia con lo que hubo de investigar Zeki, nosotros, hubimos de racionalizarlo desde las experimentaciones de obraciones artísticas. Es la “obración” dada por el cerebro (a través de su instrumento sen-intelectivo y de las células selectivas) es lo concreto y es una evidencia, en cuanto función fisiológica cerebral en relación a la aplicación de los “constructos estéticos”. De todo ello extraímos una comprensión relacional-racional:

a) Existe un nexo inobjetable entre el funcionamiento del cerebro y la producción del arte (por obración) por cuanto lo artístico es producto del cerebro. Zeki, en su teoría sobre la vinculación de la función visual del cerebro lo relaciona con las intenciones del arte –dice: -*“la función del arte es muy similar a la función del cerebro... el arte es reflejo propio del cerebro, representar los elementos constantes, eternos y duraderos de objetos, superficies, rostros, situaciones, etc, permite que adquiramos conocimiento”³⁴⁴*.

³⁴² Ibid. -El arte originado como lo *creativo*, -p. 24

³⁴³ Ibid. -Cómo y dónde surge la experiencia estética que produce una obra? -p. 19

³⁴⁴ Ibid. -Función del arte, función del cerebro, -p. 27

Por nuestro lado, indicamos que el sustento de la *concepción obracional del arte* coincide con las visiones cerebrales que explica Zeki, una explicación objetiva y racional tal como se da la génesis artística por obración.

b) Existen procesos como leyes de la parte visual del cerebro que gobierna la producción del arte, ello es posible saberlo: ¿cómo y -por qué se activan estas leyes cerebrales?; -explicando, las acciones artísticas como lo fisio-biológico del cerebro se expresa por sus leyes neuronales de lo intelectual-emocional, éstas se dan mediante la activación de las **células selectivas de orientación** (neuronas), éstas son las especializadas con las que el cerebro constituye su visión gobernante y generadora: Premisa de adquisición del conocimiento por la función del cerebro³⁴⁵.

c) El cerebro, a través de sus *células selectivas* hace posible los cambios o la selección, así también desecha o descarta lo inservible físico o sensorial; es la función selectiva normal y necesaria; es ello una categoría de lo indispensable del trabajo cerebral. Dice Zeki: así, el artista descarta muchas de ellas (constructos) y solo selecciona las esenciales³⁴⁶.

En cuanto la “obración”: son los **constructos estéticos** que se seleccionan, *en coordinación con las células selectivas del cerebro*. Es el artista quien deside o intenciona, según la necesidad de construcción de la obra. Es este el trabajo de proposición y oposición, de contraste y determinación, es todo lo que se requiere, descartando lo no necesario y optando lo indispensable.

d) Según la neurofisiología de Zeki en relación a la actividad artística, señala: *-el mejor arte es en cuanto demuestra mayores facetas de la realidad no fantasiosa, no de apariencias, solo así el mundo visible se hace real a través de la operación de la mente,*³⁴⁷.

Y desde la obración –nosotros decimos- para representar el mundo real o el mundo subjetivo (arte contencional-representativo) solo es posible por la *inteligencia cerebral* del

³⁴⁵ Ibid. -p. 77

³⁴⁶ Ibid. -Búsqueda de caracteres esenciales, -p. 41

³⁴⁷ Ibid. -p. 41

Artista, la cual considera como función decivo y objetivo de la obra en cuanto es lo valido inteligible y la obración es su práctica.

Por tanto, es desde el cerebro que se estructura o se establece proposiciones hipotéticas o teóricas particulares y generales. Como así, tales proposiciones pueden tambien deformarse o degenerarse no siendo veraces. Tales modificaciones no dejan de procederse como necesarios y otros como nulos que no corresponde a una realidad ni verdad del hecho.

Las “células selectivas”: operadoras concretas del cerebro

El cerebro, corteza material -según Zeki- está compuesta por sectores especializados en sus funciones neuronales emocionales e intelectivas-cognitivas, ellas estan representados –en la función laboral- dado por las “celulas selectivas de orientación” que tienen funciones especializadas de recoger datos sensibles puros y luego de otorgar entendimientos y razonamientos sobre los atributos o propiedades del objeto, sean de imágenes, de formas, de movimientos, etc, y son aquellos que se toman del mundo exterior.

Estas celulas selectivas, son dotadas de fuertes estímulos por las “líneas de orientación apropiadas”, estos son a la vez activaciones sanguíneas como descargas eléctricas, con ello los campos receptivos finitos precisan la información del mundo visual (lo que el artista ve e intenciona en el objeto artístico), es un proceso fragmentado –pero eso crea el problema en la comprensión (lo que debe analizarse), pero es también la comprensión de la percepción de la obra de arte (en cuanto se origina). Ahora bien, seguramente la pregunta es: –cómo sabe el cerebro qué elementos van unidos y cuales no? ³⁴⁸.

El problema es desarrollado o solucionado por **las células selectivas de orientación del cerebro**, denominadas como “areas” o “visiones”: Visión 1, V2, V3,

³⁴⁸ Ibid. –Problemas perceptuales creados por los campos receptivos. –p. 145

V4, V5 y son especializadas en las recepciones de proposiciones que –en este caso- el “sistema constructual” los plantea como optación, selección y descartación.

Las áreas de especialización funcional del cerebro o líneas de orientación apropiada en conjunto componen la **vision cerebral**. Pues, ahora los presentamos –según el estudio de “Visión Interior” de Semir Zeki en un comprendido sistematizado para su mejor entendimiento:

Visión 1: Esta área es la puerta de ingreso de todas las informaciones que llega del exterior. *Su función es pasiva y es primaria* en comparación con las demás áreas o visiones. Esta visión cerebral es la que se contacta directo con el mundo exterior general y total; está conectada desde los ojos (pupila) y se conecta con la retina cerebral a través del conducto del nervio óptico. Su función es de captar o recibir todas las impresiones o imágenes que llegan del exterior (colores, formas, movimientos, superficies, cuerpos, imágenes). Cada impresión que recibe los distribuye a las otras áreas o visiones en la necesidad de procesarlas para su verificación y entendimiento³⁴⁹.

En otro estudio, esta área es conocido como la facultad de lo *sensible*, lo sensorial-emocional, aquí el sentimiento, el sentir y la sensación. Esta primera entrada (visión 1° o lo sensible) se le conoce también como “cerebro límbico o emocional” (Servan-Schreiber). Según, es la primera facultad que hubo de desarrollarse en el hombre primitivo; de ahí que el Ser solo respondía a sensaciones o instintos puesto que la razón o la racionalidad aun no había aparecido y por ello la falta de conocimiento.

Visión 2: Esta área (que rodea a la visión 1) es de asociación visual y está especializada en “reconocer”, “entender” y “analizar” las informaciones que recibe de la visión 1. Esta visión es conocida y representada por la facultad de lo *inteligible* o cognitiva, lo activo (distinto a lo sensorial o emocional, lo pasivo)³⁵⁰.

Visión 3: Es el área especializada en observar y analizar las “direcciones lineales” así también de los detalles o atributos de sus formas complejas, por ella, su función es la más amplia que las demás y opera sobre todo en los problemas de las percepciones de

³⁴⁹ Ibid. –ps. 90, 91, 92 -Visión general que alimenta a las otras áreas o células.

³⁵⁰ Ibid. –p. 89 -El cerebro entre *ver* y *entender*, afianza la visión filosófica entre lo pasivo y lo activo.

las líneas. Su trabajo es procesar en paralelismo con la visión 1 y visión 2, y por ello *intelectivo-cognitivo*³⁵¹.

Visión 4: Este sector o área es especializado en observar y producir el “color”, así como saber de las ondas de luz en las superficies donde refleja la claridad y/u oscuridad. De igual razón es *intelectivo-cognitivo*³⁵².

Visión 5: Es la especializada en todo lo que es “movimiento” de una sola dirección (no va en retroceso); neurológicamente, es la que se percibe en el área cortical de la visión interior. El movimiento captado por éstas células son de manera directa –del exterior hacia el interior- sin pasar por el área 1, pero luego puede comunicar al área o visión 1. Esta función es también *cognitiva-intelectiva*³⁵³.

De acuerdo a las investigaciones sobre éstas funciones del cerebro a través de sus células selectivas cada movimiento o proceso de recepción y distribución de las informaciones no se suceden de manera juntas a la vez. Todas (con excepción de V-5) se dan en fases desde el ingreso de las percepciones del área o visión 1 (sensibilidad); luego son transmitidas o repartidas a cada visión según lo que requiere de su entendimiento y de su reconocimiento como razón inteligible.

De acuerdo a las experimentaciones (ejemplo) -el “color” que percibe o trata la V2, es lo primero que se percibe antes que la “forma” V1, y éste antes que el “movimiento” V5, y ello en tiempos relativos, indicando con ello que existe una jerarquía temporal de la función de las visiones; son operaciones en tiempos relativos comparados como fracciones de segundos por el hecho de su “especialización” funcional³⁵⁴.

Finalmente –explica- muchas de las células de la corteza visual están determinadas de forma genética, tan solo precisan alimentarse visualmente o intencionalmente (captación y acción) para convertirse en elementos activos de la función visual del cerebro. Pero, ello no indica que, toda obra necesariamente se debe estructurar desde el

³⁵¹ Ibid. –p. 132 (*La morale des Lignes, 1908*).

³⁵² Ibid. –ps. 101, 104 (Quien no detecta el “color” tiene síndrome de “acromatopsia” cerebral).

³⁵³ Ibid. –ps. 97 y 105 –cf. George Riddac: “Arte “cinético” -efecto estético en movimiento, -p. 106 (Experimento de este neurólogo inglés).

³⁵⁴ Ibid. –p. 85 -Experimentos más recientes: el tiempo superior del “color” sobre el “movimiento” es percibido en 60 y 80 milésimos de segundo.

conocimiento almacenado en el cerebro; puédesse también optar nuevos constantes o referentes del mundo exterior.

Ninguna persona privada de ésta *visión cerebral* desde su nacimiento sería capaz de elaborar líneas, formas, cromatismos, etc. si carece del privilegio de la facultad cognitiva del cerebro y sus células selectivas funcionales; menos tendría conocimiento del mundo existente ni de sí mismo³⁵⁵.

Reiterando lo comprendido, todo cuanto se concibe y se logra como trabajo objetivo real y evidente de la obra de arte siendo una visión y construcción del cerebro son las “células selectivas” y los “constructos estéticos” los elementos **pre-existentes** de la idea y de la acción, con ellos podemos hacer existir todo cuanto intencionamos como finalidad –es lo que señala Zeki sobre los preexistentes que existen dentro de nosotros y de manera genética³⁵⁶. Luego no es de la Nada.

Tal vez, lo único que aun no se puede conocer con acierto verificado es -cómo el cerebro opera- sea el pensar o la obra, sin embargo, las ciencias neurológicas cada vez nos aproximan a su credibilidad en tanto las evidencias vayan demostrándonos –con mayor amplitud y profundidad lo que la investigación neurocientífica logra hallar y de ello explicar sobre el valor intelectual de lo cognitivo que tanto influye en la racionalidad y la moral del hombre –manifiesta Zeki.

Es importante, finalmente, tener muy en cuenta –lo que Semir Zeki indica de todo cuanto saber del arte es vista y observada desde las acciones del cerebro. Sobre todo saber que, frente a la cultura científica una experiencia estética no llega a cubrir en nada con sus argumentos sobre arte y es, porque la base estética –según Zeki- sigue siendo opaca y misteriosa, no puede ser la demostración de la sutileza del arte o una explicación de ella. Es cierto –dice éste científico- que apenas sabemos nada del cerebro y, desde luego, no lo suficiente como para analizar en términos neurológicos la experiencia estética, tal como tampoco podemos utilizar una sola fórmula para analizar y explicar un estilo pictórico³⁵⁷.

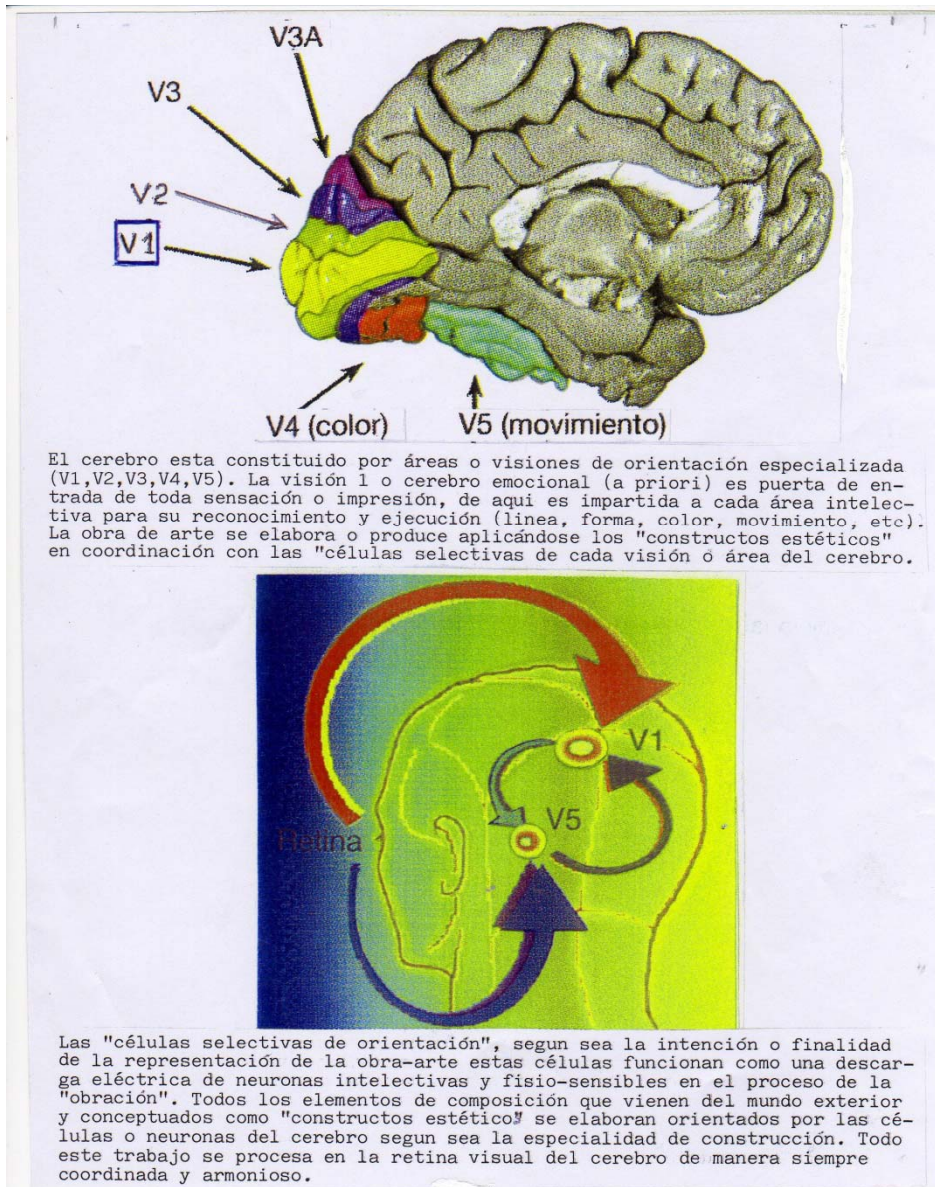
³⁵⁵ Ibid. –p. 114

³⁵⁶ Ibid. –p. 14 -Condiciones afines que discernimos con los que preexisten dentro de nosotros.

³⁵⁷ Ibid, -p. 233

Grafico:

“EL CEREBRO Y LAS CÉLULAS SELECTIVAS DE ORIENTACIÓN”



2-RAZONES ONTOLÓGICAS E HISTÓRICAS DE LA “OBRACIÓN”

-De cómo lo político e histórico se constituyen también en lo contencional ontológico de la “concepción obracional del arte” como realidad y verdad.

(Previos enunciados)

-“La forma más elevada del Arte- es en su condición de mensaje indispensable el contenido social, de lo contrario carecerá de valor y de sentido” (Harnol Hauser –filósofo-historiador y sociólogo alemán)

-“El arte no debe ser postre de los banquetes de las élites, el arte debe conducir a los hombres a la rebelión contra todo aquello que lo explota y oprime... el arte no debe estar controlado, condicionado ni oprimido” (Francisco Cossio del Pomar –escritor mexicano)

-“Lo que vale es el valor de pensar en voz alta, decir las cosas tal como se sienten en el momento en que se vive, ser suficientemente temerario para proclamar lo que uno cree que es la verdad sin importar las consecuencias y caiga quien cayera”. (José Clemente Orozco –pintor-muralista mexicano)

-“El Artista que no siente las agitaciones, las inquietudes, las ansias de su pueblo y de su época es un artista de sensibilidad mediocre, de comprensión anémica” (José Carlos Mariategui –pensador y escritor peruano)

-“El arte como realidad social responde a un momento histórico cultural, es una conformidad con lo material-social. Es una visión total del mundo de manera crítica” (George Simmel –sociólogo alemán)

-“El Arte (social-político) representa la potencialidad de la creatividad humana en distinción del sistema capitalista de poder. El arte, se da por este conflicto entre creatividad humana y la posición del poder. De aquí un arte que representa al sistema capitalista y el otro que es crítico del sistema”. (John Berger –artista, novelista y crítico de arte inglés)

-“El arte de lo racional ideológico-crítico no es solo un lenguaje visual –es un diálogo metódico de lo histórico en la práctica y en lo mental-teórico... con ello se aparta de todo formalismo, simbolismo, psicologismo y fenomenalismo estético, que siempre procuran alienaciones ideológicas. El arte es ante todo lo crítico ideológico y de mensaje social” (Meyer Schapiro –historiador del arte, norteamericano).

Dos formas de conciencia: dos conductas artísticas

Según nuestro entendimiento y nuestra experiencia –podemos afirmar que –en la amplitud universal del quehacer artístico, cualquiera sean sus formas manifestativas de corrientes o estilos se desarrollan dos grandes líneas o tendencias artísticas definidas y diferenciadas. Estas dos tendencias son dadas a su vez –según nuestro criterio- por la presión de **dos posiciones ideológicas** (realismo e idealismo); de aquí dos tipos de presentación del Arte; lo uno con significación humano-político o realismo ontológico y, lo otro, sin contenido significativo, de la sola intuitividad o sola imaginación, sin razón ni racionalidad. Son estas dos líneas artísticas, tal es así como lo distinguimos:

a) Un **“arte vacío-sensualista”** (idealizado) –la que se manifiesta por una simple acción emocional-sensible, lo subjetivo o esteticista. Su importancia está depositada solo en la exterioridad de la obra, en la presentación o presencia como “forma”. Esta acción artística parece expresarse desde un egocentrismo artístico, de lo espontáneo del azar; es un sintetismo estético dada por líneas o cromatismos en primacía de solo formas.

En esta tendencia –las obras carecen de “razón necesaria” de significación y finalidad, *no importa para nada el contenido o la representación significativa*, es un arte de puridad formal, arte por el arte (vacío, vanal, recreacional, decorativo y comercial). El exhibicionismo es el consecuente requerido como un snobismo fantástico de la “creatividad”, mostrando el “ego” de “gran creador”. Dentro de esta conducta podemos ubicar también las producciones “kitsch” (creaciones kitschistas) que Clemet Greemberg (1909-1994) así calificaba a todo arte snobista, de mal gusto.

Greemberg decía: -en la cultura de masas, en lo moderno y capitalista el arte se vuelve “kitsch”, como el abstractismo, el painting, el pop-art, el conceptualismo, son manipuleos, choroteos (chisgueteos), manchas, espontaneidades sin sentido ni reflexiones; son los peores momentos de la historia del arte, extrapolaciones de automatismos sin razonamientos, sin conciencia³⁵⁸.

George Simmel (1858-1918), en su teoría de “**el arte por el arte**” –también explicaba: este arte (sin representación) es como una ficción del *idealismo estético* que se da en el sistema social actual; un arte como solo objeto de consumo y reducido a su mínima expresión del *sin sentido* ni significación. Y aconsejando, remarcaba: “el arte (de contenido) no debe estar aislado de la visión del mundo, es una crítica de la realidad social³⁵⁹”.

Arnold Hauser, también propinaba sus críticas a éste tipo de arte del sin-sentido ni contenido: -“*el IIº imperio marcó la hora de nacimiento del kitsch... el desecho elegante y la bagatela inartística reelaborados con destreza y con alarde de habilidad... la mera apariencia de calidad se convierte en regla general... el disfrute del arte lo más fácil y agradable posible, quitar de él toda dificultad y complicación, toda la problemática torturante, en suma, reducir lo artístico a lo agradable y lo placentero*”³⁶⁰.

Según Sandro Bocola (artista y psicólogo) refiere: la visión ideal del conceptualismo artístico que aparece con una tendencia del absurdo –tal es así los *ready-made* de Marcel Duchamp (1887-1968) no siendo ningún kitschismo es más bien la irrupción del *absurdismo* en los inicios de la segunda modernidad artística que –según André Breton– decía ser el artista más inteligente del s.XX. Era claro, un artista-creador de “buen gusto” pero que sus producciones novedosas eran sin sentido y sin contenido.

De Duchamp: “la novia”, “desnudo descendiendo las escaleras” (1912) o “la novia puesta al desnudo por sus solteros”, fueron conocidos como creaciones de lo absurdo.

³⁵⁸ Murray C. «Pensadores Clave sobre Arte s. XX» -p. 167 -cf. C. Greemberg “Avant Garde and Kitsch” -1939, (trad: Paul Barlow).

³⁵⁹ Ibid. -p. 266 -cf. G. Simmel «Zur Philosophie der Kunst» -1922 -metaphysik des todes (trad: Willi Goetschel).

³⁶⁰ Hauser A, «Historia Social del Arte» -p. 105, Vol. IIº

Empero, este *absurdismo* no son creaciones suyas -hubo de aprehenderlo de Raymond Roussel (escritor teatral) en cuanto éste presentaba un espectáculo teatral “Impressions d’Afrique” en el teatro Antoine, y Duchamp había concurrido junto con Apollinaire y de Picabia para presenciar el espectáculo. Era una série de impresiones de maquinas y mecanismos sofisticados escenográficos y de actores en una confusión absurda, pues de ésta impresión Duchamp hubo de concitar su nueva concepción y con ello salir de lo clásico anterior donde se encontraba como en un callejón sin salida. Ese fue su nuevo horizonte creador³⁶¹.

El propio Duchamp hubo de manifestarlo: “*Impressions d’Afrique, fueron las que me indicaron a grandes rasgos la línea que debía adoptar. Esta obra que vi en compañía de Apollinaire, me ayudo enormemente en uno de los aspectos de mi expresión, vi que podía sentir la influencia de Roussel. Pensé que como pintor, valía más que me influyera un escritor antes que otro pintor. Y Roussel me enseñó el camino*”³⁶².

Los trabajos de Duchamp muestran –en principio- la autonomía de su libertad de fantasiar, una libertad absoluta de lo absurdo o de lo pseudo creador, es el poder del azar, de estar contra la razón –él mismo Duchamp decía: “*todo yo soy un pseudo, este es mi principal característica (...) la idea de juicio debería desaparecer*”³⁶³.

Con ello comprendemos que este pintor no le interesaba para nada el juicio como razón ni el contenido significativo de la obra –solo era para él la presentación fantástica de las formas o pseudo-formas y lo que los teóricos absurdos le denominaron *conceptualismo*. Los postulados o principios (contra de lo racional) de Duchamp eran algunos de ellos:

- > El *azar* se convierte en el factor determinante de la configuración artística.
- > La arbitriedad personal sustituye el cánón artístico.
- > El centro de gravedad del *proceso creativo* se desplaza de la ejecución de la obra

³⁶¹ Bocola S. « El Arte en la Modernidad » -p. 291 -cf. M. Duchamp: El arte como enigma y la irrupción del absurdo.

³⁶² Ibid. -p. 291, 292

³⁶³ Ibid. -p. 297 -cf. Jouffroy (1964 -p. 111).

a su concepción (seudo arte).

> El mensaje artístico queda oculto, la obra se convierte en un enigma³⁶⁴. Queda bien comprendida este tipo de arte vacío sensualista de pseudo y lo absurdo.

Tampoco el *suprematismo* de Malevich no escapa de esta tendencia sensualista o conceptualista de sola formalidad pura. Manifiesta Bocola, -este arte es de la mística intuitiva e irracional una **aspiración a lo absoluto de lo puro** –un arte de “la superficie pictórica llana y pura y liberada de la presión de los objetos” como su obra “*el cuadrado negro sobre fondo blanco*” o las verticales y horizontales que no establecen ninguna relación dialéctica con nada, es solo una presencia autónoma. En lo mismo expresaba Stella: “es lo no relacional”³⁶⁵. Es decir, ninguna correspondencia con alguna representación, “*es (solamente) la supremacía de la sensación pura*”, por ello, un arte mítico dogmático, recalca Bocola.

Finalmente –nosotros- agregamos: este “arte vacío sensualista” (vacío) en su única objetividad solo sirve para la contemplación, para ser admirado, sobre todo en la objetividad de la *estética experimental* o “experiencia estética de la recepción” (estética unificada) sirve para sus deleites perceptivos; asimismo, para las decoraciones sin sentido ni significación. Es un arte sempiterna en búsquedas de fantasías fenoménicas.

b) El “**arte contencional-representativo**” (realista), totalmente contrario a la tendencia y conducta del “arte vacío-sensualista”; es su importancia en significar alguna “representación” como contenido de la obra, dignificar la temática como finalidad destinada e intencionada. Basa su conducción ideal en el principio de la “razón de necesidad” y en su “finalidad intencionada”, razones elementales y fundamentales para preconizar un arte de concepción conciente y racional.

En esta línea artística con tendencia ideológica definida y convicta no es tanto el interés de mostrar “estilos”, “bellezas”, “genialidades” o “sublimidades”, es su importancia de comunicar enseñanzas, reflexiones, crítica o cuestionamientos sobre problemas humanos particulares y universales, es generar acción y reacción; es generar

³⁶⁴ Ibid. –ps. 295, 296

³⁶⁵ Ibid. –p. 323 –cf. Malevich y Stella.

críticas y mayores entendimientos significativos del realismo humano, de lo que acontece como progreso mental-cultural de la humanidad.

Lo *contencial-representativo* –de este arte- se observa en principio y de principio en cuanto es **arte procesada desde la “concepción obracional”**, en ella se inscribe su tendencia ideológica realista. Su realismo no es precisamente por lo figurativo de su presentación, sino por lo que representa la propia realidad situacional-social en cualquier forma de presentación. En esta tendencia peculiar además está prevista la imprescindible conducta moral distinguida, por ello es su carácter ideológico de lo artístico como lo **ontopolítico crítico**, por lo mismo que sus contenidos están significados concientemente desde el **realismo ontológico humano**.

Pues, lo político (que no es partidarismo político), es la realidad de coexistencia política permanente e inevitable del Ser social. Tal es así como lo que se puede comparar en la actualidad donde el antagonismo trasciende feaciente en la política de nuestra actualidad.

En un estudio que logra Antonio Denegri (filósofo italiano) junto al americano Michael Hardt, en la obra “Imperio” una filosofía política referente a este siglo XXI sobre la globalización pero retomando los causes desde los clásicos de Spinoza y Marx. Se refiere a la “pluralidad humana” que trasciende frente a las redes secretas del imperio dominador, de aquí el cuestionamiento al “poder absoluto” del capitalismo imperialista –es entonces la multitud de las multiplicidades de individuos que contrarestarán a la dominación internacional del capitalismo global³⁶⁶. En este ritmo crítico lo comparamos el arte contencial-representativo.

Meyer Schapiro (1904-1996) analizaba este tipo de arte señalaba que -no es un compromiso político– sino es el punto de vista de “crítica ideológica” que en ella está implícita como vivencia del trabajo artístico; sobre todo, lo que se da en el seno del capitalismo como crítica, una crítica también a las posiciones (artísticas) psicoanalistas freudianas, de las solas emociones o intencionalidades de lo subjetivo. Schapiro, aboga

³⁶⁶ Corcuff Ph. “Los Grandes Pensadores de la Política » -Imperio y multitud, -p. 166, 167

por una lógica estructural del objeto (arte) como lo necesario tanto en lo físico como en lo intelectual³⁶⁷.

Richard Wollheim (1923-) en su “tesis sobre la creación del arte” rechaza y critica el arte como experiencia de ilusión, -decía- ello es tramposo (tramposo) “creer” que una alegoría (sin sentido) es una realidad. La obra de arte debe ser una crítica de acción y reacción, debe ser una hipótesis confirmada y verificada de las “ideas” porque en el interior (contenido) se halla el significado de la obra³⁶⁸.

Estas consideraciones marcan con acierto precisado la diferencia entre el “arte vacío y vanal” en distancia con el arte de significado representativo, lo “contencial representacional”, concebidos por el proceso de la “obración”.

Los ejemplos de esta distinción se observan rápidamente en los trabajos de Delacroix, Picasso (solo Guernica), Siqueiros, Orozco, Rivera, Tamayo, Portinari, Grayasamin. Como es así las obras de Francisco de Goya: “Corral de locos” (1795), “matanza del 2 de mayo (Puerta del sol), “los fusilamientos del 3 de mayo” (Moncloa 1814), la serie: “Los desastres de la guerra” (1810-23); indudablemente –a nuestra opinión- todas éstas obras pertenece al “arte contencial-representativo”.

Bocola señalaba de Goya (1746-1828) *“en su casa de campo, Quinta del sordo están pintadas el horror de los “desastres de la guerra” y “los proverbios” como protesta social... Goya reclamado como el precursor de los simbolistas es más bien un romántico que presenta la realidad en su obra...lo defiende y lo representa de manera nueva de acuerdo con la verdad”*³⁶⁹.

Goya, había iniciado en lo moderno un arte que representaba la realidad-verdad social y política; un tratamiento temático que inducía en su obras la “presencia negativa”, que no es sino la representación de lo negativo social existente, presentar y representar imágenes de los poderes opresores: reyes, curas, capitalismo, militares que

³⁶⁷ Murray C. «Pensadores Clave sobre el Arte s. XX» -p. 262 -cf. M. Schapiro “Theory and Philosophie of Art” -1994, Vol. IVº (por: David Craven).

³⁶⁸ Wollheim R. “Art and its Objects: iIntroducción of Esthetic” -1968 (trad: Carlos Trias).

³⁶⁹ Bocola S. “El arte de la Modernidad” -ps. 77, 78 -cf. F.Goya: los desastres de las guerras.

se enquistan en los poderes políticos y someter a los pueblos a una vida de miserias, sin libertad ni seguridad de vida.

Paul Klee (1879-1940), un pintor-teórico –según Geelhaar- que trabajaba en la interioridad de su mundo de fantasías no se perdió sin embargo en las profundidades del inconciente- y no renunció a su arte figurativo, sí más bien, enrumbó su pintura por una forma *arquitectónica* y *poética* aprovechando los trabajos cubistas, faubistas, como así de los trabajos de tradiciones de James Ensor y también de las expresiones infantiles.

Su figurativismo es extraída sobre todo de la realidad o del contexto natural, signos, motivos, elementos formales no figurativos, con todo ello genera la configuración insólita, es una visión objetiva, una estructura idealizada de la “dignidad perdurable”. Klee decía- “*lo formal debe confundirse con la concepción del mundo*”³⁷⁰.

Son tres dimensiones del realismo conceptual con la que trabajaba este artista –lo que sería la arquitectónica presentación de sus obras como contexto natural, luego, sería lo poético o la interioridad de las intuiciones como herramienta de la voluntad perdurable; finalmente, su dimensión realista del mundo lo presenta en lo formal; y lo dice él -*lo formal debe confundirse con la concepción del mundo*; es decir, debe existir una correspondencia entre la forma de la obra y la concepción del contenido, lo primordial de la significación representada.

La expresión del “arte contencial-representativo” (de naturaleza realista y de carácter político crítico) –dista mucho del “arte vacuo sensualista”; tal diferencia es lo que manifiesta Georg Schmuch en su artículo “Realismo y naturalismo” (1959), del cual extraimos lo correspondiente al realismo e idealismo -que de otro lado, es también lo que venimos sosteniendo y logrando tal distinción entre lo ideológico crítico y realista y, lo filosófico idealista absoluto:

*“la antítesis del realismo es el idealismo. La pintura **realista** es una pintura que se intereza sobre todo en su más amplio sentido por el conocimiento de la realidad y no solo de la realidad exterior y visible, sino también de la realidad interior e invisible. En*

³⁷⁰ Ibid. –p. 340, 341 -cf. P. Klee, 1928 (por Geelhaar -1974, p. 65).

*cambio la pintura **idealista** es la que no se interesa por conocer la realidad sino por elevarla... la distinción entre realismo e idealismo es en cualquier caso una cuestión de mentalidad, y no del medio artístico empleado. En principio, el arte de orientación realista o idealista puede darse en cualquier época e incluso simultáneamente en un mismo artista*³⁷¹.

Si, el arte (vacuo-sensualista) es como lo que decía Sol Le Witt: -“lo más importante de la obra es que un artista emplee una forma conceptual del arte... y que su ejecución se produce de manera casi mecánica. La idea se convierte en la máquina que hace la obra”³⁷². Lo contrario del “arte contencial-representativo”.

Resumiendo en lo que manifestaba Bocola, dos son los aspectos remarcados del arte puro o subjetivo: lo *irreal* y lo *ficticio*, esto es, lo **artificial** y lo **exhibicionista** (idealista). Y, en la posición contraria, en lo que abogamos de un “arte contencial representativo”, expresada como “concepción obracional” existe aquí un pensamiento y un conocimiento optado de la realidad ontológica, epistémica e ideológica. Son las diferencias bien remarcadas entre las dos grandes conductas del arte “arte vacuo-sensualista” y “arte contencial-representativo”.

Agregando- El arte por el proceso de la “obración” es también de utilidad para el estudio crítico de lo que significa o representa, es como una filosofía del Ser, de la razón, de los hechos humanos, -por ello tan útil como el perfectivismo que se desea alcanzar -en este caso- no de la propia estética del arte (forma y presencia), sino en lo más importante, en la de sus enunciados expuestos en *su contenido representacional*, lo que se expresa como hechos del momento en que se construye la obra como del que se vive como ente social. Este tipo de arte es parte de las ciencias humanas.

En este sentido, de producirse una obra artística (cualquiera que sea su “ismo”, por cierto sin contar con las artididades o arte kitsch), se sabrá según su contenido significativo, a cual de las líneas universales del arte ha de pertenecer.

³⁷¹ Ibid. -p. 415 -cf. Schmidt: Realismo y naturalismo, 1976 -p. 29

³⁷² Ibid. =p. 483.

Lo político y lo histórico: una realidad actual manifiesta

Lo político e histórico en el arte se observa en la misma categoría de lo ideal y lo ideológico, trasunta su sentido de realidad en el significado del *contenido representativo* de la obra. Es una convicción de su condición de obra representativa y así lo mismo del ente-Artista que asume su construcción, por cierto, bajo su “razón de necesidad”. En ella se enfoca fundamentalmente el “realismo ontológico” y dialéctico por lo mismo que sus significantes son los hechos históricos. Lo político e histórico son contextos universales y particulares que existen indudablemente en la realidad, son aconteceres de verdades inevitables y, todo ello se convierte comunicativo en la sociedad ciudadana.

a) Según Platón –en su República- consideraba la política o el pensamiento político entremezclada con una forma antropológica del individuo; estas son capacidades “naturales” de los diferentes individuos que se conciben en una vivencia de ciudad ideal. Tal convivencia se jerarquizaba en tres estamentos: **jerarquía cognitiva** –lo que son las capacidades intelectuales, propias de la naturaleza; **jerarquía social**: comprendidas las tres clases sociales de los ciudadanos y **jerarquía política**: que lo constituyen los filósofos quienes “naturalmente” tenían que dirigir el gobierno de la ciudad³⁷³.

Por su parte Aristóteles, partiendo de que “*el hombre es por naturaleza un animal cívico*” es entonces la ciudadanía lo propiamente humano y diferente a las demás especies animales y ello, en una interrelación de todos los hombres. Estas relaciones son consideraciones “**políticas**” puesto que están unidas a la ciudad y la ciudad es una de las cosas naturales existentes, es la ciudad o “**polis**” una necesidad impuesta a los individuos. En esta “**naturaleza política**” se enraízan las propiedades “naturales” del ser humano. Y en tanto que el hombre tiene la palabra, es su potencia, es el logos que expone la razón:

³⁷³ Corcuff Ph. “Los Grandes Pensadores de la Política” –p. 25, 27 -cf. Platon: República, Libro III, (p. 224, 225, Antropología y filosofía política).

“solo el hombre, entre los animales, posee la palabra. La palabra constituye el único vínculo político; es entonces la palabra que se encarga de enunciar las categorías morales y políticas³⁷⁴ .

Tal como muchos filósofos manifiestan –tal vez sea Aristóteles quien haya pensado con mayor acierto el carácter de la política como filosofía –por ello- no es posible no relacionar el arte de “contención representativa” procesada y originada por “obración” con la política y con lo histórico, por cuanto su concepción no deja de situarse desde estos acontecimientos ontológicos políticos, es ello una naturaleza de ser, de expresarse y de comunicar; tanto la obra como el sujeto-Artista pertenecen y están inmersos en la existencia de la civilidad (civis o polis), es así como se ha constituido históricamente desde la antigüedad hasta nuestros días.

Lo histórico y lo político son categorías no solo ontológicas sino dialécticas puesto que pertenecen a los hechos humanos. De aquí, el carácter del “arte por obración” que no deja de participar de estas realidades por estar inmersa desde sus profundidades en la civilidad ciudadana, en sus historias, en sus acciones, en sus reflexiones y en sus críticas de lo político e histórico.

En este comprendido entre Platon y Aristóteles, sobre la política; el primer filósofo proponía una *ciudad ideal* y ello debería ser gobernada por la “sabiduría” del “filósofo rey” porque éste accede al dominio superior de las “ideas” (o de las esencias).

En cambio Aristóteles –que intenta una *ciencia política* tiene en cuenta los “hechos” y no solo las ideas. Es el asunto de buscar lo que sería el más perfecto -dentro de la categoría de las “ciencias de la política”- una normativa con mejor sistema y más analíticas para el ejercicio de gobernar. Aristóteles decía: esta ciencia política permite –entre otras cosas- la necesidad de la deliberación, de la conjetura (hipótesis), es el dominio de la acción política, es su orden de necesidad natural y no caer en lo injusto.

Y recalca: “...practicando la justicia nos hacemos justos; practicando la moderación, moderados, y practicando la virilidad, viriles”³⁷⁵ (Libro II).

³⁷⁴ Ibid. –p. 25, 26 -cf. Aristóteles: Política, Libro I, (-p, 47, 48)

³⁷⁵ Ibid. =p. 27, 29 =Idem. Libro IV, =p. 158, 159, Libro II, Cap. 1

De este modo asistimos a los comprendidos sobre la importancia de la política, lo que es una deliberación en cuanto las políticas gubernamentales que se constituyen en sus naturales autoritarismo o bien en sus categorías racionales de lo justo. Las políticas de poder (que es otra cosa) generalmente se muestran asolapadas de su irrepresentatividad ciudadana, incluso son tiranos; pues, con ello, desesperan y esfuman los anhelos de los pueblos o ciudadanos que buscan su bienestar.

Esta realidad histórica, donde es parte la “concepción de la obración” es vista también como razones antropológicas racionales, de una *política* social del hombre en su relación de convivencia y de ideales, ideales que cada quien tiene como su principal faro luminoso en la perspectiva de vida –esa es una verdad- de los pueblos íntegros, es más, no solo es una verdad que se habla, es una realidad que se manifiesta y se comunica como hechos.

Alaint Renault en su “Philosophie” decía de Hegel (Lecciones sobre Estética, 1835) en relación de la *verdad*: -debería expresarse las verdades del espíritu (conciencia) la más vasta en tanto que es Arte y que tiene por objeto presentar la verdad. Y si el arte debe presentar una “verdad” ello es lo histórico de lo que acontece y no de lo imaginado. El acceso a la verdad es el modo de arribar a una forma superior de la conciencia en su propia verdad.

Explica Hegel- no es lo más necesario que el arte presente a nuestra conciencia su verdad sino, lo que la verdad debe ser una conciencia que presenta al arte, aquí estaría depositada la identidad de lo racional y de lo real, por lo tanto, es la aprehensión de la verdad por la razón constituyente³⁷⁶.

La *verdad* designa la cualidad de ser como lo veraz; las palabras se emplean también por designar sus enunciados verdaderos, las proposiciones debe ser veraces como los conocimientos de verdades, todo constituyen verdades cognitivas-teóricas. Y la verdad en cuanto arte es el hecho u objeto, es el planteo de veracidades de lo que acontece como obra, una condición de conducta moral y de necesidad representacional.

³⁷⁶ Renault A. « La Philosophie » -p. 157, Cap. 8 -cf. Hegel. Le raison et lo reel.

b) La **verdad como realidad**, en los supuestos apriorísticos es lo simple o lo ilusorio, –ello puede conducir a un entendimiento dogmático o bien a un escepticismo; aunque el escepticismo es también una crítica al dogmatismo. De ello Pyron (filósofo griego del s. IVº a.e. -en su “pyrronismo”) -enunciaba: “el acceso a toda forma de verdad podría ser una ilusión, es necesario poner en duda toda pretensión de la verdad”. Todo puede ser tolerado dentro del escepticismo.

En esta observación, la *verdad* lo expone en un problema contradictorio: “*todo puede ser verdad como nada es verdad*”, entonces, no podremos tener por verdadero lo que nada es verdad” –en este postulado- **no existe una verdad absoluta**, el mismo escepticismo se niega, así como lo que se tiene como propia verdad, o bien, cada quien con su verdad o todo es incierto. El escepticismo obra un relativismo virtualmente más acogedor que un dogmatismo que no tiene valor de nada³⁷⁷. Por lo dicho, la verdad se constituye en un problema de incertidumbre sobre la propia verdad, así, todo parece ser solo una apariencia de verdad.

La “obración” procura salvar su verdad en la realidad de la obra que es elaborada desde la propia realidad vivida y, su evidencia expuesta en lo *contencional representativo*. Todo ello no podría ser no-verdad, porque es un realismo sentido y palpado, es razón y conciencia vivida. En este caso, la conciencia como representativo de lo moral es la que aconseja y reconoce los actos verdaderos como conducta moral y política en la obra. Lo histórico asumido es una verdad, una verdad hasta donde no tenga contraposición.

c) Lo **histórico**, como acontecimientos o hechos que se experimentan se viven en lo general no son diferenciados de los hechos individuales o de los mínimos grupos sociales, es todo ello una consonancia de formas políticas y económicas que también se manifiestan como actos ideológicos contra los actos políticos de dominación. Pues, lo histórico no son estas acciones que lo proceden los hombres de modo particular y de modo general en cuanto ciudadanía, lo comunitario general. En estos contextos el arte por “obración” y su representación contencional se inscribe definido en su status de arte significativo.

³⁷⁷ Ibid. –Cap. 17 -La vérité: le problème de la vérité: faut-il être sceptique ? -ps. 330, 331

Así también lo que manifiesta el profesor Sanchez Vazquez: “*históricamente lo constituyen las clases y las capas sociales que crean con su actividad los principales valores materiales y espirituales, y que con su lucha contra la opresión y la explotación aseguran frente a las clases dominantes la continuidad del desenvolvimiento histórico progresivo*”³⁷⁸.

La historia de los hombres y de los pueblos (distinta a la historia oficial de los sistemas y gobiernos de dominación), éstos traducen los hechos tergiversados –de aquí se sabe y se siente el poder de las fuerzas gubernamentales contra las fuerzas fundamentales del pueblo, las clases trabajadoras e intelectuales progresistas quienes forman y forjan la historia real social de lo humano.

“*El pueblo es a lo largo del devenir lo histórico, es el fermento creador. Visto en esta perspectiva universal él es, en definitiva, quien asegura, por medio de un duro y complejo proceso de luchas en las que alternan victorias y reveses, ascensos y caídas, (pero) es una afirmación sucesiva de lo humano*”³⁷⁹.

Estos términos indudablemente son como testimonios de verdades acontecidas y el arte *contencional-representativo* los toma en sus representaciones significativas, en cualquiera de sus expresiones y modalidades. Las imágenes y las letras elaboradas son comunicantes sensibles que ingresan con tacto inteligible y directo a la conciencia de ser-social, mostrando así los hechos históricos sociales como obración humana y, de ello lo que se representa en la obra de arte.

Persistimos en decir y afirmar que la línea de *arte contencional-representativo* no siendo un arte vacío ni vanal es lo histórico político, porque no elabora fantasías mística ni imaginativas inventivas, ni es imitación mecanicista de la realidad, -es una captación reflexiva y racional, es **obración contencional** sensible e inteligible, por ello humana. Son sus dos instancias: la obra que presenta y representa la realidad histórica y, realidad-verdad del Ser que ejecuta la obra. Todo un **realismo humano existencial**.

³⁷⁸ Sanchez Vazquez A. « Las ideas Estéticas de Marx » -p. 270

³⁷⁹ Ibid. -p. 270

Hegel señalaba en su filosofía de la razón histórica: “*es la idea una razon, la razón es aquella que toma la forma de una inteligencia, lo que podemos decir una “racionalidad”, y la historia presenta un tipo de racionalidad si no es idéntica es al menos comparable a lo que permite de unificar la diversidad de los fenómenos naturales bajo sus leyes... es la idea de la razón, la idea que la razón gobierna el mundo y, por consecuencia la historia universal se desarrolla racionalmente*”, de otro modo decía: “*en la historia como en la natura, se trata de plantear que nada es sin la razon*”³⁸⁰.

La *razon histórica* lo situamos en la “*obración*” como la razón histórica; de aquí la estructura de la “*razon de necesidad*”. No es precisamente como “la razón que gobierna el mundo” pero, lo es para el arte.

La “obración” y su representación ideológica

Lo ideológico representativo de la obración radica en su grado de conciencia social-político: sentir, pensar y obrar, ello se da como reflejo de la realidad sensible-inteligible, sobre todo de lo humano racional.

a) Lo ideológico –en principio- se dice ser un sistema de ideas, por tanto, la ideología sería un conjunto de ideas; estas ideas a su vez, se gestan como reflejo de las condiciones económicas sociales, políticas y culturales.

Según G. Politzer: -una ideología forma todo una teoría, es un sistema, es un estado del espíritu. Pero una ideología no solo es un sistema de ideas (concepción metafísica), una ideología comporta necesariamente los sentimientos, la conciencia, una simpatía, una antipatía, una esperanza o un miedo –todo ello comprendido en sus formas: literario, religioso, científico, filosófico, artístico³⁸¹.

La ideología –en su orden superior- se manifiesta como una lucha de ideas contrarias, lucha de clases sociales, lucha política en contienda de poderes, también en

³⁸⁰ Renault A. “La Philosophie” -p. 220 -cf. Hegel: La raison dans l’histoire, (-p. 47).

³⁸¹ Politzer G. “Principes Elémentaires de Philosophie” -Qu’est-ce qu’une ideologie?, -p. 231, 232

lo filosófico posiciones y contraposiciones de criterios y juicios; por tanto, la ideología en su importancia abarca su más alto grado como contraposición de sistemas de ideas y de concepciones.

La ideología se sostiene en la estructura y superestructura de la *conciencia moral* (intelectivo y sensitivo), la ideología no puede darse sin la acción de la conciencia, asimismo, la conciencia tiende a una acción por encauses de la ideología. Es la actividad ideológica –*acción y reacción*. En tal situación toda ideología es formada como **reflejo** de la realidad en el individuo con o en diferentes condiciones³⁸².

La ideología –en labores de la “obración” artística consiste en una sistematización de ideas propuestas como *materia prima* de lo *mental*. Una cierta conducta ideológica en los significados de la obra no son sino los raciocinios filosóficos que intervienen en el contenido de la obra. Aun así sea una primera idealización pero, la coyuntura problemática que se presenta en la determinación de ideas ella habrá de ser finalmente el determinante del significado de la obra, y la ideología, está impresa en su representación contencial.

b) Si una forma ideológica es una doctrina del pensar político y filosófico por qué no así en el Arte?. Engels, manifestaba –una ideología es un ensamble de ideas vivientes de una vida independiente y únicamente sumido a sus propias leyes. Son los hechos que las condiciones de existencia natural de los hombres y que continua en el cerebro como proceso ideológico... el análisis final del curso de este proceso si es ignorado ello sería el fin de toda ideología³⁸³.

Tratándose de la “obración” la posición o el contenido ideológico está dado sin ambigüedades como **reflejo del realismo** socio-histórico, de aquí los principios y convicciones ideales que se interpretan en el contenido de la obración. Es el sujeto-Artista que decide tal intención ideológica. Contrariamente –un Artista de no admitir la ideología en el arte no habrá de tener el sustento representativo-ideal de la significación profunda de su obra.

³⁸² Ibid. –ps. 235, 236

³⁸³ Lalande A. «Vocabulaire Technique et Critique» -p. 459 -cfr. F. Engels (L.Feuerbach -1893).

La ideología –designado aquí- es la **ideología artística** propiamente vista como *convicción y principio* de la concienical-moral expuesta o manifestada también como forma filosófica o política, pero la “ideología artística” se emparenta con la “conciencia artística”, éstas dos conductas se manifiestan como una sola expresión; así se observa en las concepciones literarias, filosóficas o artísticas sistematizadas como conciencia social, como carácter ideal, la que se plasma o significa en la obra.

Siendo la ideología en la “obración” una cuestión de *conciencia artística ella es nacida de la “conciencia social”* es también una cuestión de *moral social*, de ello las convicciones y opiniones manifiestativas en lo racional-sensitivo del sujeto-Artista –o bien del filósofo del arte, una conciencia o ideología humana data desde la realidad social-política.

Bien decía Lukács, –“*en cierto sentido se puede afirmar que en lo histórico y conciencia de clase todo es ideología y por esta razón es la noción misma de ideología*”³⁸⁴.

En esta definición es posible constatar que siendo la ideología un reflejo de clase social –entonces es posible también otra ideología no social ni de clase social, esa es la ideología idealista, una pura idealización sin fin ni intención, o bien alienada al interés de la dominación política, por la avaricia económica.

Precisamente la idea y la concepción de la “obración” expresada en la génesis del arte es dada desde una ideología o lo ideal-conciencial del autor y de ahí el significante de la obra; tal vez para muchos la ideología no sea de aceptación en el arte, sin embargo no deja de ser una actitud rotunda en los postulados de finalidad y de razón necesaria. Marx otorgaba un alto valor al Ser superior que conlleva una ideología: –“*un ente no objetivo (sin ideología) es un no-ente*”³⁸⁵.

c) La ideología –de otro lado- es posible pensarla como materialidad en cuanto ella –siendo una utopía- se convierte en una obra material lograda. Toda idea sistematizada

³⁸⁴ Vacatello M. «György Lukács» -IV° Juicio sobre la filosofía burguesa, -p. 175.

³⁸⁵ Ibid. -p. 177, cf. Lukács (op-cit. Marx «Opere filosofiche giovanili» -p. 267).

en su finalidad se objetiviza en la materia-obra. Ello se observa en el proceso de la “obración”, lo que hubimos de constituirlo como *idealidad primera* (epigénesis ideal) pasa a ser lo efectual-material (morfogénesis constructual) y el fruto: “la obra”, el objeto-obra una materia, es su transformación, es su materialización, y ese mismo es su carácter ideológico adquirido desde sus primeras forjas ideales y luego en su materialidad consecuente, una realidad presencial.

Esta materialización de la obra-arte es un proceso, de lo preexistente ideal a lo existente del significativo ideológico. En este curso, es también la materialización de la conciencia moral y la racionalidad como conductas que se expresan en el obraje de la “obra”, testimonios o evidencias del proceso de conversión de lo ideológico y convertidos en significados objetivos de la “obración”, la obra presente con sus atributos ideológicos.

La ideología también se da en el otro contexto de dominación. Por ejemplo: *-querer hacer pensar como uno piensa, luego, querer hacer actuar conforme es el interés de quien ejerce presión.* Es una ideología del dominante ideológico; la cuestión ideológica de interés y de dominio es lo vital para los poderes, seres económicos alineados en una sola ideología de denominación.

Cuan necesario es para el capitalismo imperialista –influir, arrastrar o presionar a los demás seres y pueblos en sus redes ideológicas malsanas para con ello tenerlos y someterlos en sus crueldades económicas y también con el fin de liquidarlos en sus críticas y protestas.

Desde una ideología del pueblo: -si la ideología de dominio económico imperialista (ideología de crueldad “Money-bélico”) está unificada en lo global, entonces, los pueblos del mundo tendrían que asumir el mandato histórico y contrariarlo dúramente, tendríase que intentar su desmorronamiento por ser un pensamiento irracional y antihumano. Pues, el movimiento mundial de urgencia que se organice habrá de procederlo sin desmanes y sin ambigüedades. Es esa la tarea histórica-política de todos los hombres en contrariedad a lo que va contra la racionalidad, lo lógico social y sobre todo contra lo humano.

“si la realidad es móvil, entonces también nuestros pensamientos deberían ser móviles y ser el pensamiento de este movimiento, si lo real es contradictorio, entonces el pensamiento (de ideología moral) también debe ser pensamiento conciente de la contradicción”³⁸⁶.

Aquí se comprendería una lógica del pensamiento y de la acción que entalla una dialéctica del pensar como ideología, proponer: primero, la deconstrucción de la ideología mundial que existe solo para liquidar naciones física y mentalmente; segundo, hacer factible la posibilidad de liquidar la ideología dominante antihumana. Dos acciones que se deberá poner en el tapete donde el pensamiento logre su dialéctica lógica de erradicación de la ideología alógica e irracional³⁸⁷.

Dos aspectos que se dan como ideología –conforme a nuestra síntesis:

- Una ideología, es expresión suprema de la conciencia, su gestación es desde las situaciones y condiciones socio-económicas, políticas, culturales que acontecen en la realidad; también desde influencias de otras ideologías; de aquí, el individuo se distingue en su manera de ser y de pensar lo cual son sus convicciones y principios.
- Una persona, atribuida de una ideología puede a la vez observar, identificar o cualificar a los demás individuos en sus convicciones políticas, en sus pensamientos concientes o inconcientes, en sus objetivismos o subjetivismos, es decir, saber si és espiritualista o materialista, *idealista o realista*.

De este modo, tenemos concretado la relevancia de la ideología que, por un lado puede ser y accionar como un instrumento de liberación de cuanta tara política y cultural existe; ese sería también una defensa de las convicciones concientes y principios morales de cada quien. Todo depende –como ya lo habíamos señalado- de las intenciones malsanas y destinadas a destruir las ideas y las convicciones de otros; o bien, para lograr sus posiciones honestas y humanas.

³⁸⁶ Röd W. «La filosofía dialéctica moderna» -p. 335 -cf. Lefèbre: *Lógica formelle*, (-p.151).

³⁸⁷ *Ibid.* –Dialéctica de lo pensante frente a lo pensado, -p. 356

Para saber -cómo y por qué se actúa de un modo y del otro- es necesario conducir los análisis por medio de una racionalidad cognitiva, axiológica y moral, solo así podremos tomar sentido de los individuos que instrumentan sus ideologías como armas de dominación y sometimiento mental, moral, político y económico.

Los modos de pensar se encaminan por cualquiera de las ideologías, -como bien lo sintetizamos- dos posiciones, dos razones: idealista o realista, racional o irracional, humano o antihumano. Pensar ideológicamente es el modo sensible de conocer el objeto o el Ser en sus relaciones; en tal caso, la ideología -para conocer sus estructuras y su despliegue como pensamiento- habría que sondearlo necesariamente en las estructuras de las facultades humanas³⁸⁸.

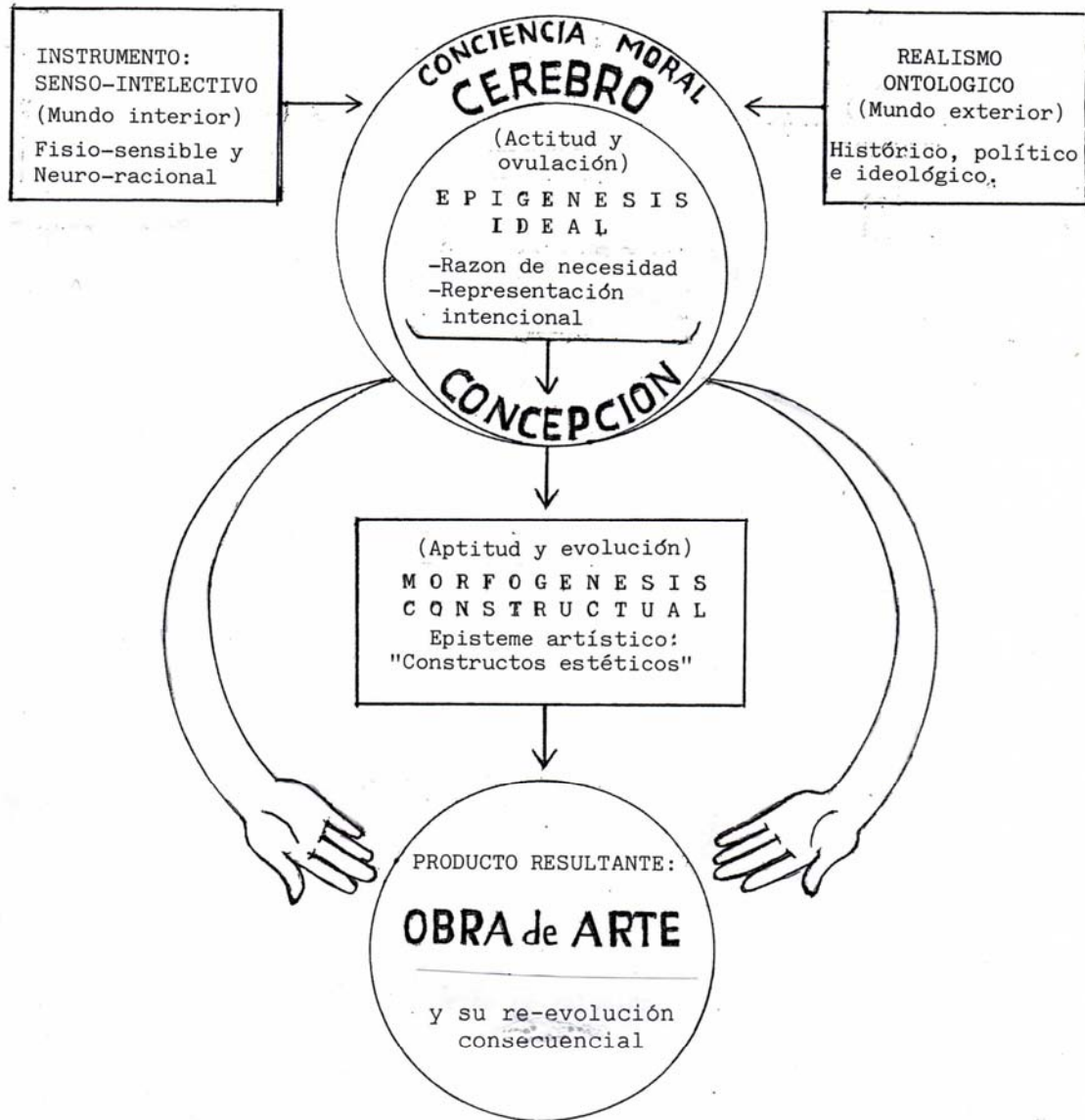
Y la “obración del arte” –es su conducta ideológica lo “ontopolítico crítico” una posición de lo contencial de los significantes y significados de la obra. El arte –que para muchos nada tiene que ver con la ideología- pero es la ideología uno de los resorte principales que incita, impulsa y hace manifestar la obra-arte en su valentía de voz abierta en lo que representa –ese es su contundencia irrevocable e inderrunbale.

En el aspecto de la originación del arte la ideología –por un lado- idealista y absoluta es la que acepta y defiende la “creación” y, de otro, como un pensar realista y crítico es la que propone y defiende la “obración”.

³⁸⁸ Röd W. «La Filosofía Dialéctica Moderna» -Metamorfosis dialéctica del pensar, -p. 11

Esquema:

PROCESO EPISTÉMICO Y ONTOGENÉSICO DE LA "OBRACIÓN"



Síntesis del PROCESO ONTOGENICO-EPITEMICO DE LA "OBRACION ARTISTICA"
 Nuevo conocimiento que se explicita en la Hipótesis, una proposición teórica fundamentada desde la praxis experimentada en sus dos ordenes superiores: Epigénesis ideal (actitud y ovulación) y Morfogénesis constructual (aptitud y evolución). Un proceso de razon y episteme del cerebro humano que obra en su verdad imperativa. De aquí el nuevo pensar del nuevo saber.

3-LA “OBRACION” REAFIRMADA EN LO RACIONAL-DIALÉCTICO Y EPISTÉMICO

Caduca el concepto obsoleto y surge el nuevo en certitud

La afirmación y reafirmación que requiere la proposición hipotética: **“la génesis del arte es por un proceso de obración y no por creación”** no solo es por su afirmación teórica de conceptos; es dada desde los procesos ideales y constructuales experimentados y de los confrontamientos con obras ejemplares analizados y de sus resultados demostrables. De aquí es la demanda de una ruptura radical con la “concepción de la creación”.

Más, su explicación teórica de la hipótesis propuesta esta constituida en los rangos racionales ontológicos y epistémicos especiales, lo especial es por lo mismo que la “obración” presenta nuevos conceptos racionalizados. Solo así, la “concepción obracional” intenta hallar su confirmación, y no es solo por su posición de nuevo conocimiento, sino por su verdad (no absoluta), pero es lo iniciado desde la realidad obrada.

La ruptura acaecida con la concepción de la “creación” –lo confrontamos también como una separación de poderes. El poder conceptual ideal de la “creación” largamente existida como un absolutismo monárquico llega a su finiquitación; pues este pensamiento creacional queda descontruida conceptualmente por efecto del nuevo consensus histórico de la “concepción obracional”. La “creación” ascendida desde lo mediaval, romántico y moderno ahora la “obración” tiende a su invalidación. Esta separación de modo racional crítico tiene su referencia en lo mismo como hubo de suceder en la separación de poderes de las teorías filosóficas del siglo de las luces, así declaradas su descenso. Esta evocación histórica permite entender que es también una naturaleza o lo natural de los cambios necesarios³⁸⁹.

³⁸⁹ Boudon R. « Essais sur la Théorie Générale de la Rationalité » -p. 312.

La hipótesis de la “obración”, se poseciona en principio, en un antagonismo radical-racional frente a la “creación”. En el mismo rango es la antinomia racional entre el “pensar crítico” realista frente al “pensar absoluto” idealista sopesada como “legitimidad racional” que le corresponde a la “concepción obracional” por sus razones de *nuevo saber*. Su nuevo saber es explicada también de manera racional, ya que la racionalidad de la “obración” hubo de basarse en una racionalidad instrumental-cognitiva, en una racionalidad axio-ontológica y en lo racional neurocientífico.

Sin ser una evaluación de la caducación y del surgimiento, son características de una racionalidad cognoscitiva de sus razonamientos, a saberlo, según Nicholas Rescher: lo *teórico* o cognoscitivo, es un razonamiento sobre la información; lo *práctico* viene a ser un razonamiento sobre las acciones, y lo *evaluativo*, es un razonamiento sobre los valores, los fines, las propiedades y las preferencias³⁹⁰.

Pues, si buscamos **reafirmación** aquí tenemos los estamentos como guía como una razón práctica, puesto que es una racionalidad práctica lo que se precisa en los objetivos de validar la acción de la “obración” por lo evaluativo-práctico, luego lo teórico evaluado.

Ya que la “obración” nace de una práctica, y esta práctica investigada a la vez experimentada, entonces, su razón representable ha de ser en su razón práctica-evaluativa, asimismo será la valuación teórica que lo presenta (hipótesis) para su confirmación. Lo que la idea de la “creación” –para nuestra opinión- se hace **impotente** de sostener una probabilidad de razón práctica o de lógica racional, la “obración” tiende en todos sus aspectos presentados a ser **sostenido y defendido** bajo sus pruebas de ya expuestas. El conocimiento racional, en este caso, es tan importante y fundamental, contrariamente, ni siquiera tendríamos idea de lo que el “arte por obración” vino en constituirse y presentarse en este tratado; eso bajo sus comprobaciones racionales lógicas verificadas.

De existir errores de una racionalidad cognoscitiva es porque hay errores en la racionalidad pragmática y ello puede ser un riesgo o una frustración a nuestros

³⁹⁰ Rescher N. “La racionalidad” –La unidad sistémica de la razón, -p 137

propósitos. Las acciones teóricas no pueden llevarse adelante sin las acciones prácticas inteligidas por la experimentación investigada y, de aquí el nuevo conocimiento (ontología y episteme artístico), es ello que garantiza las expectativas de lo que se intenta reafirmar y confirmar definitivamente, pero no en definitiva³⁹¹.

En la práctica del “arte por obración” todo a sido diseñado en sus principios históricos, políticos y ontológicos, aun más en lo que le corresponde como pragmaticidad adecuada; eso es lo que garantiza esta nueva concepción, puesto que nace precisamente de una acción pragmática en sus dos órdenes y dos complementarios. Bien lo señala Rescher en cuanto de aquí tiende a su valoración racional como práctica antes que como teoría racional:

*“la actividad práctica en la búsqueda de un objetivo es racional solo cuando tenemos razones plausibles para estimar que la realización de este objetivo constituye algo bueno. En consecuencia, la evaluación (como reafirmación) es un recurso esencial para la práctica (de la exposición). La acción práctica solo tiene sentido racional cuando procede en la perspectiva de algún fin (la obración) y estos fines sólo son adecuados si cuentan con la garantía de legitimidad de los valores”*³⁹². Es decir, del valor del proceso experimentado y con ello del valor de lo cognitivo teórico.

Juicios y raciocinios racionales en la reafirmación

Los juicios y raciocinios son categorías teóricas del pensar, son tan necesarios en el discernimiento, esclarecimiento y resolución del problema –en este caso en la *problematización del pensar universal de la “creación” en el arte*. Los juicios y raciocinios no dejarán de ser racionales analíticos como para procesar con eficacia las delucidaciones diferenciales entre la “creación” en su conceptos obsoleto tradicional-repetitivo y la “obración” con sus conceptos como verdades nuevas. Los razonamientos y juicios racionales –de otro lado- no dejan de accionar en *lógica dialéctica* ya que se trata de poner en tapete **la verdad o no-verdad de la “obración”**.

³⁹¹ Ibid. –p. 139

³⁹² Ibid. –p. 139 (los entreparéntesis son nuestros)

El sentido de la dialéctica aplicada evita el equívoco o la distorsión del discurso. La dialéctica siendo el “arte de la conversación” o de la “persuasión” es doctrina de los conceptos subsistentes en ideas contrarias, es “lógica de los raciocinios probables”; es decir, es la aplicación metodológica del mejor razonamiento en la deliberación del problema expuesto³⁹³. En tal caso, es la reafirmación de la “obración” al no presentársele ninguna otra revocación o contradicción.

La “obración” racional es contraria a lo irracional de la creación, ello esta explicada desde el “pensamiento crítico” realista que opera en raciocinios reflexionantes y determinantes como análisis de certitud de la “obración”. Pero, la determinación de veracidad no es precisamente de los juicios y raciocinio reflexionantes sino, de la forma más *racional* del razonamiento y del juicio determinante que señala –a la vez- la verdad de la “génesis del arte por obración” (probada); entonces se dira, que, los razonamientos racionales son juicios justos; con ello, no se pensará ni caerá jamás en una *creencia*. Así, en todo este proceso de delucidación no deja de intervenir en ningún momento la moral-conciencial también en lógica racional.

La *creencia* de la “creación” -lo antinómico del saber y de la “obración”- es lo que debe desecharse radicalmente y contundemente en su concepto no representativo de nada lógico ni racional, menos de una verdad y realidad. La “creencia de crear” –como ya se ha demostrado en argumentación ampliada- es un absurdo, es totalmente “falsa idea”.

De ello también, en la actualidad, se logran fuertes conjeturas de parte de una sociología estructuralista racional, entendida como L’habittus o por una psicología cognitiva (“mentalité primitive”, Levi-Bruhl), críticaa a lo que también señalaba Freud en “l’Inconsciente”. Por su parte -el postulado crítico marxista lo nominó a la “creencia” como “falsa conciencia”. En estos cuadros mentales se aclara lo racional frente a lo irracional, los saberes racionales frente a las *creencias* nefastas provocan lo erróneo, lo ficticio³⁹⁴.

³⁹³ Ibid. –Filosofía dialéctica, -p. 44

³⁹⁴ Boudon R. «Essais sur la Théorie Général de la Rationalité» –ps. 94, 95.

El “razonamiento” racional en la delucidación de la *verdad* según Kopnin, son juicios provisionales que constituyen la base del “pensamiento crítico” sobre el objeto de una realidad que se juzga. El “razonamiento” por ello, se construye y se reconstruye en la unidad de lo singular y lo universal, el razonamiento de lo singular particular viene a ser la unidad del concepto y del juicio³⁹⁵. Es lo racional del razonamiento y de los juicios –en cuanto el tribunal concienical es también racional-juicioso- de aquí la veracidad.

Si el fin de esta racionalización juiciosa y lógica es hallar la reafirmación y confirmación de la “obración” es un proceso de raciocinios, de análisis lógicos y todos dialécticos, es como el mismo caso de la “obración” en la construcción de la obra-arte. Ahora, esos conceptos y juicios se presentan para acceder al *juicio racional*, la que *emitirá* la resolución determinante del problema antagónico entre “creación” y “obración”.

El juicio racional, como premisa de nueva teórica-racional de la “obración” es lo categórico que cualifica lo válido y otorga razón racional a la “concepción obracional”, por cuanto demuestra sus pruebas de verdades ratificada en sus experimentaciones. Y la “obración” se ratifica en su afirmación y reafirmación, porque no existen otros criterios u otras teorías que puedan contradecir sus razones, sus justificaciones, son por ello sus criterios de valor racional. La misma historia de la ciencia clarifica esta cuestión de los criterios del valor de la racionalidad³⁹⁶.

En este sentido, **el juicio valuativo de positividad de la “obración” es veraz porque son desde sus razones racionales que se presenta.** Con ello, también hace constar que ninguna *creencia*, ninguna imaginación inventada o idealizada hubo de enturbiar la racionalidad con que explica el proceso de la “obración”; es decir, aquí se desecha toda irracionalidad sostenida como pensamiento absoluto universal. Y la *certitud se comprueba, cuantas veces sea: el arte es por obración y no por creación.*

De aquí, otro nuevo pensar, dado como lógica dialéctica de lo existencial y como nueva racionalidad axiológica, puesto que se trata de valorizar el nuevo pensar que

³⁹⁵ Kopnin P.V. “Lógica Dialéctica” -ps. 190, 191

³⁹⁶ Boudon R. “Essais sur la Théorie Générale de la Rationalité” –La validité des raisons, -p.101

sostiene la “obración”. La racionalidad axiológica, -lo evaluativo- no es sino la que valida la racionalidad cognitiva de la “obración”, prescribe y valora sus argumentos en cuanto los procesos dados, así también valora la “conciencia” y la “moral” intervinientes en todo este procedimiento de experiencias y experimentaciones; por lo tanto, es un movimiento de procesos dialécticos como método criticante permanente, y la “obración” es un movimiento de lo anterior a lo posterior, es una transformación, no solo conceptual, sino en praxis demostrada.

Aquí no está de ninguna manera olvida la práctica moral ni la conciencia, que es la que nos hace constar de los paradigmas culturales anteriores y de los nuevos que como aprendizajes lo optamos en la importancia de lo ideológico crítico y del pensamiento realista que no es posible evitarlo, es lo prioritario-necesario, en su carácter racional, intelectual y sensible, mucho más en el sentimiento moral³⁹⁷.

De Kopnin, traemos este acápite sobre el valor del nuevo juicio, lo importante en confirmación de la “obración”: “*El proceso del pensar comienza siempre y cuando se separan algunos caracteres y propiedades de los objetos y fenómenos del mundo material... (y aquí) el juicio es la forma más sencilla e importante de abstracción que constituye, al mismo tiempo el rasgo de todo proceso del pensamiento*”³⁹⁸.

Lo dialéctico-racional de la “obración”

El principio del *realismo ontológico y epistémico* de la “obración” (onto-arte + episteme-artístico) establece su **realismo racional** y ello mismo es lo dialéctico-racional por cuanto son transformaciones que se dan como procesos de la “obración” y procedimientos de su defensa ante el juicio racional.

a) La “concepción de la obración” que inevitablemente data su relación con lo **histórico-social** y **político** es el fondo y forma existidaa y de ahí su teórica. El suceso social-político del arte es lo dialéctico crítico comprendida también por una mente racional. Lo **dialéctico-racional**, si lo situamos como parte conjetural sobre el origen

³⁹⁷ Ibid. –La rationalité axiologique, -p. 101

³⁹⁸ Kopnin P.V. « Lógica Dialéctica » –p. 196

del arte no es solo la única conjetura crítica; puede darse también desde otros principios de razón, desde otras teorizaciones. En este caso siendo desde la “obración” queda con ello aclarada su sentido **no-absolutista** de ser el único oponente. De ello decía Popper, según Hartmann:

“Todo conocimiento es también falible conjetural, el campo del conocimiento teórico no está constituido por una única forma de conocimiento”³⁹⁹.

Tempoco se debe pensar que la delucidación procede por un único camino racional –eso sería caer en la *pura razón*, no ser dialéctico. Lo dialéctico racional enseña e incide en que la razón dialéctica o dialéctica de la razón es un acontecer consecuencial devenida de lo anterior, reforjada en lo presente y puesta en lo posterior como lo consecuencial, es lo progresivo y perfectible en transformación. Si bien es necesario marchar por los estamentos dialécticos-rationales es con el fin de abrir o fundar conocimientos ontológicos y epistémicos nuevos, con mejores y mayores razones de verdades –como lo que presentamos en la “obración”. Pero jamás debe pensarse que existen caminos únicos.

De todo ello, también puede existir una “falibilidad” como lo que existe la factibilidad de la probabilidad –eso no es de negarse. Todo puede procederse siempre en cuanto no se desborde de lo lógico-razional y dialéctico con el fin de alcanzar un conocimiento veráz, lo aceptable, es decir, evitar tener un conocimiento irracional, de tenerlo habría que corregirlo.

Kant decía: *“es preferible tener un conocimiento de su propia ignorancia antes que tener conocimientos de los ignorantes”*. Pues, si es lo falible de lo intelectual, ello no puede ser de lo práctico probable. Los errores teóricos se examinan, se critican, se corrigen- solo así se tiene nueva construcción y es lo que se afirma y reafirma en veracidad racional. *“Hay un solo elemento de racionalidad en los intentos dirigidos a conocer el mundo, se trata del exámen crítico de las teorías”⁴⁰⁰.*

³⁹⁹ Hartmann N. “Historia de la Filosofía” –p. 637 –Cap. VI, Del Racionalismo crítico

⁴⁰⁰ Ibid. –p. 262

Lo “racional-dialéctico“ en su práctica lo concebimos aquí como metodología de raciocinios y de acción, puesto que partiendo de lo práctico dialéctico ello se entiende también en lo intelectual racional. En el curso de este proceso, descartamos todo lo no razonable y optamos por una razón crítica y dialéctica. René Descartes en sus *Meditaciones* señalaba: “*la razón me convence de que a las cosas, que no sean enteramente ciertas e indudables, debo negarles crédito con tanto cuidado como a las que me parecen manifiestamente falsas*“⁴⁰¹.

Para N. Rescher -la razón o la racionalidad como uso perfectible del pensar hubo de iniciarse desde el *Homo sapiens*. Pues, “*la racionalidad consiste en el uso apropiado de la razón para elegir de la mejor manera posible lo propuesto. Comportarse racionalmente es hacer uso de la inteligencia para calcular qué hacer con ciertas circunstancias de la mejor manera*“⁴⁰².

La razón dialéctica se trataría: 1º como racionalidad -una búsqueda inteligente de los fines adecuados. Se apoya en el uso de la inteligencia o razón. 2º es como instrumento de supervivencia fundamental de la raza humana en lo intelectual. 3º son los contextos mayores de la racionalidad: la *cognición*, lo *práctico* y lo *evaluativo*. 4º fundamentalmente es la razón sistemática, ya que requiere la prosecución inteligente de objetivos adoptados de modo también inteligente según principios sensatos establecidos⁴⁰³.

Con ello entendemos que lo racional-dialéctico no solo concierne al pensamiento sino también a la *acción*. Contrariamente podría acometerse una irracionalidad, como en las *creencias* que no pertenecen a la razón, sino a una invalidación de lo racional, de lo lógico-dialéctico. Y las razones de la “concepción obracional del arte“ tiene aquí su validez dialéctico-racional y racional-lógico porque es de la razón práctica, de la razón cognitiva y de la razón evaluativa; como es de verse y con todas estas razones lógicas dialécticas -es totalmente contraria a la creencia de la “creación“.

⁴⁰¹ Descartes R. “Discurso del Método –Meditaciones Metafísicas” –p. 93

⁴⁰² Rescher N. “La Racionalidad” -p. 15

⁴⁰³ Ibid. –p. 15

b) lo **dialéctico**, aun así no se trate sobre el Ser en su relación de Ser-ideal y Ser-real en cuanto existencia pero es una *dialecsis de la razón* como pensar en cuanto distingue otras razones alógicas. Aparte de ser un método universal en los problemas resolutivos es la mejor condición de los procesos esclarecedores de la naturaleza y en ella la “concepción obracional” en su movimiento de ideas y de hecho.

Es ésta también una *dialéctica ontológica* porque su proposición es dinamizada desde los movimientos sociales, políticos, cognitivos de la realidad, ello afirma su condición de realismo ontológico –es claro- sin dejar de ser negación de otros hechos no practicados. En lo dialéctico –como vida social y de hechos- inevitablemente se presentan contrariedades, tanto en lo práctico como en lo teórico, eso no se descarta, son necesarios. En la “dialéctica de la obración” se presenta un realismo integral concreto pero inevitable en sus contradicciones, es un proceso y un *procedimiento racional de la realidad*. como lo dialéctico que debe ocurrir.

Como bien dice Wolfgang Röd –“una lógica dialéctica tiene que pensarse no de modo abstracto, como en la lógica formal, sino tiene que ser de modo concreto, que no debemos prescindir de las relaciones de los conceptos con la realidad”⁴⁰⁴.

Pues, la realidad obrática del arte (praxis) es dinamizante de la idea y pensamiento teórico sobre la “concepción obracional” y es por encause de su aplicación dialéctica racionalizada en el fin de hallar los resultados favorables y valables del nuevo conocimiento para un nuevo entendimiento y pensamiento –por cierto- es lo dado por un proceso de contradicciones o ley de contrarios en la que la “obración” hubo de forjarse dialécticamente. Tal es así como señala el principio de contradicción:

“Dos proposiciones contradictorias no pueden ser a la vez verdaderas o falsas; es un principio que tiene un campo total de juego, pues no excluye ninguna posible interpretación de contenido ni da información alguna de contenido”⁴⁰⁵.

Por lo tanto, las dos –no diremos proposiciones- sino posiciones, de ninguna manera se consilian en sus razones propias: La una es falsa y la otra una verdad

⁴⁰⁴ Röd W. “La Filosofía Dialéctica Moderna” -Iº la dialéctica como método y como lógica, -p. 46

⁴⁰⁵ Ibid. -Cap. Iº, -p. 50

probable. Es el proceso a donde confluyen las dos concepciones sin excluirse ninguno de ellos. Ambos se necesitan. Así sucede con la “obración”, en tanto es la forja de una nueva afirmación y reafirmación y ello no podrá serlo si no tiene al frente a la “creación”; puesto que de ella es su diferencia, es su oposición, su contradicción, es razón y sin-razón, verdad y falsedad –ambos se requieren para subsistir como antinomias valables.

Lo que como dialéctica tratamos y, en la cual se sustenta la “obración”, por ser una transformación de hecho y de pensamiento, no es de una dialéctica de apariencia o de solo palabra. Es más bien –como dice Röd (tomando a Kant)- es una especie de cánón como para juzgar la corrección del pensar dialécticamente y tratar el hecho en lo dialéctico y ello no es dialéctica de apariencia. Es algo análogo al argumento lógico racional (no formal), es ello lo trascendente, lo cual establece el complejo total de condiciones formales, de posibilidad de la experiencia dialéctica (como lo experimental), ese sería el canon⁴⁰⁶.

Dialéctica, sin embargo significaba para Kant “fantasmagoría”, algo así como una ampliación del ámbito del conocimiento con ayuda de la razón pura; como también, en otros momentos –para este filósofo- significaba un “entendimiento puro”. En primer sentido, “dialéctica” significa el intento de “juzgar sintéticamente sobre objetos en general con el solo “entendimiento puro”. En segundo orden, la expresión “dialéctica” designa la crítica de la apariencia dialéctica. En este sentido eso es una dialéctica trascendental para Kant⁴⁰⁷.

Desde luego que, la “dialéctica” del cual se sostiene la “obración” no es ninguna dialéctica trascendental ni de apariencia (sin causalidad), ello no es ninguna razón dialéctica o de conocimiento. La dialéctica en la cual la “obración” se apoya como leyes de procesos y cambios es en la unidad y pluralidad, tanto en su práctica como en su teoría. Esta pluralidad en unidad es la conjunción y fijación de opuestos, de lo objetivo y subjetivo.

⁴⁰⁶ Ibid. -p. 86

⁴⁰⁷ Ibid. -p. 87 -cf. Kant:Crítica de la razón pura, (III° 235, p. 27, 82)

Fichte, también hubo de manifestar sobre esta pluralidad y unidad; es en ella que también desarrolla su filosofía como dialéctica de unidad y pluralidad, y definida como “fundamento de toda doctrina de la ciencia”, que es la unidad de la experiencia, lo objetivo; y el momento de la multiplicidad que es la experimentación⁴⁰⁸.

En tal sentido, una dialéctica racional asignada a la “obración” no es sino una dialéctica racional crítica, y la pluralidad de conceptos se hallan en la unidad categorial donde se formaliza su lógica explicativa. Es la racionalidad de lo real integral y es su explicación de lo real racional como naturaleza de la “obración” en sus procesos de órdenes, contrariamente no podría ser racionante ni dialéctico, menos podría ofrecer explicaciones racionales ni dialécticos.

Solo así postulamos a nuestra tesis de lo racional lógica y de lo dialéctico crítico dado no solo como método explicativo –sino de lo que hubo de acontecer como hecho experimentado. Encaminarnos por una tesis metafísica (idealista) no garantizaría en nada nuestro objetivo. En consecuencia, es la mantención de esta inteligibilidad racional, que es lo real de la “obración” lo que es plausible en su carácter sustantivo y sustentativo metodológicamente hablado⁴⁰⁹.

Reafirmación de la hipótesis como verdad probable

La confirmación de la “obración” solamente se instituye como nueva verdad y no absoluta en tanto que sus evidencias hipotéticas así lo demuestren.

La génesis del arte es por un proceso de obración –lo concreto de este enunciado –responde a una propuesta extraída de lo experimentado, de lo aprendido, de lo racional pensado, de lo ontológico y epistémico integrado y explicada en una lógica dialéctica racional. Esta proposición hipotética evidencia el nuevo conocimiento integral en sus dos órdenes superiores y sus dos complementarios como procesos ideológicos, ontológicos y epistémicos.

⁴⁰⁸ Ibid. –Dialéctica de unidad y pluralidad, -p. 133

⁴⁰⁹ Rescher N. «La Racionalidad» -p. 196

a) La peculiaridad histórica de la “obración” se evidencia fundamentalmente en su originalidad e irrepitividad de sus conceptos y ponencias, es la exclusividad microcósmica, una finalidad improrrogable que siendo de lo peculiar y concreto de la originación de la obra es lo macro-comprensible en distinción de la “creación”.

Esta verdad (hasta que no aparezca otra verdad) lo afirmamos y reafirmamos por cuanto la “obración” como génesis del arte-obra no solo es una propuesta teórica –es una presentación decidida de lo que hubimos de investigar experimentando a lo largo de décadas de prácticas artísticas y dramatizaciones teatrales los cuales sirvieron cuales experimentos valables. De aquí, todos los conceptos de la “concepción obracional” son una contraposición conceptual a la concepción de la “creación”, una idea ficticia y vacía.

El Arte por “obración” siendo –desde ya- un nuevo conocimiento ello explica claramente el ¿por qué? se origina el Arte y ¿cómo se obra la obra de arte?. Ha sido menester y necesario el procedimiento reiterativo del proceso de “obración” para saber la verdad del origen del Arte. Desde luego, su teorización como esencia de su validez es de esta verdad en certitud como lo que expone.

Hauser decía: *“la esencia de la teoría de la validez descansa en la suposición de la completa objetividad y atemporalidad de los contenidos, esto es, en la idea de que el valor implícito en un significado ya estaba allí y tenía validez antes de ser conocido y reconocido, y de que conserve su importancia aunque no se le conozca”*⁴¹⁰.

Esta misma verdad o validez que ya existía en el “arte por obración” (como así ya lo habíamos adivinado décadas atrás) no obstante lo hubimos de comprobar en las experimentaciones subsiguientes. Así lo mismo lo hubimos de confrontar y analizar con otras obras que hubieron de aparecer.

Y finalmente las confrontaciones crítica o de contradicción radical fueron con todo lo que se plantea desde las estéticas estetizadas (deformadas) y de las teorías filosóficas

⁴¹⁰ Hauser A. « Sociología del Arte » -Vol. 1º, La validez en la teoría en el arte, -p. 117

idealizadas. Solo así, son las instancias afirmativas y la que ahora lo reafirmamos sin prerrogativas en cuanto no aparezca un otro conocimiento más fundamentado.

La “obración” lo recalcamos como de mayor valor en cuanto está basado en el estudio científico (episteme artístico), no solo por su método, es por las investigaciones y confrontaciones en lo que atañe al trabajo de los “**constructos estéticos**” y la “**células selectivas de orientación**” del cerebro. De aquí el saber de la operación ideal y constructual del arte; de aquí también el *saber-pensar* desde un *saber-hacer*, gracias al **cerebro**, órgano supremo, organizador y ejecutivo de toda **obración**.

b) La **epigénesis ideal** o la ovulación conceptiva de las primeras ideas conforme a las “razones de necesidad” como intencionalidad y finalidad de forjar Arte con representación. Luego, la **morfogénesis constructual** o la evolución efectual, que es el acto mismo de la construcción de la obra, en aplicación de los “constructos estéticos” y éstos, en coordinación laboral con las “células selectivas de orientación” son las que imparte el cerebro y con ello las órdenes superiores primeras con la que sustenta la verdad de la “obración”.

En tanto que **el instrumento senso-intelectivo**, la facultad sensorial y cognitivo o racional-emocional que es la inteligencia cerebral es la que procesa de manera operativa-activa el arte como obra. Asimismo, el **realismo ontológico** (lo político, histórico e ideológico) la gran esfera del mundo exterior, lo universal existencial es lo que ofrece los argumentos y causas para la idea de obrar arte, de aquí toda “razón de necesidad”, o toda motivación intencionada la que se constituye como *finalidad* significativa de la obra-arte.

c) El proceso de la “obración” tiene fundamento de presentación y representación, puesto que siendo una construcción desde la realidad ontológica es lo socio-histórico y político, es un acto que significa los acontecimientos humanos. De este modo, sus bases teóricas presentadas plantean lo existencial (onto-arte y episteme-artístico). De otro lado, la conducta artística: “contencial-representacional” es su parte moral-conciencial en cuanto “compromiso” de obra con representación ideológica; **la obra no es sino de lo ideológico del artista a la vez extraída de lo ideológico de la sociedad**.

d) Sobre el **sistema de los constructos estéticos**, como la parte más concreta y específica de la materialización estructural de la obra es lo que constituye el armazón y sosten de la obra. Los “constructos estéticos” intelectivos son los cimientos de bases sólidas de lo amorfo hasta la forma armónica, luego es lo que conforma la “forma presencial” de la obra, su existencia.

Los *constructos*, construyen y constituyen la *formalidad de lo armónico o perfectibilidad* buscada en la obra de arte. Y como ya se ha dicho, ellas no dejan en ningún momento de trabajar coordinadamente con las “células selectivas de orientación” que tiene el cerebro como función especializada en estos casos.

Con toda esta carga de sustentos y bases apropiadas afirmamos y reafirmamos que la “obración” no es ni caerá jamás en ninguna creencia –el sustento de la ciencia lo sostiene como saber y la conciencia política y ontológica lo refuerza: **el Arte es por un proceso de obración y no por creación** –en su verdad. De este modo, la “obración” no navega en cielos divinos inexistentes ni en genialidades ni en imaginaciones fantasiosas, ella pisa tierra firme y sentida –es su evidencia confirmada- lo concreto de su peculiaridad y particularidad. Y como Rescher, diremos es una racionalidad cognoscitiva, una dimensión práctica (luego teórica), es otra dimensión evaluativa del proceso obrativo del arte⁴¹¹.

Reafirmación de su base científica

¿Por qué lo epistémico o científico?. En cuanto “episteme” ya Sócrates hubo de definirlo como contrario a “ignorancia”. Pero también episteme es “doxa” o conjetura y confrontación, una opinión de la persona. Luego es una capacidad del saber o conocer, es también forma de opinar. **Episteme** en su sentido crítico es un conocimiento conjetural y falible a la vez –de ello lo epistémico es necesario en la “obración”.

a) Según N. Abbanano (extraendo la idea de Popper) decía: *episteme es el conocimiento científico*, es un saber que implica la certeza y la justificación de la

⁴¹¹ Rescher N. « La Racionalidad » -p. 140

certeza. No obstante la justificación –según Popper- podría ser por el fracaso de nuestros propios conocimientos en la búsqueda de razones supuestamente válidas y tendría que recurrirse a la “inducción” –pero la inducción está destinada al fracaso porque no tiene método para la comprobación de la verdad, por ello no es de confiarse la inducción⁴¹².

Lo que hay que conservar es la idea de veracidad pero se debe criticar y erradicar las ideas erróneas. Es una forma epistémica de deducir que una cierta proposición es verdadera si es coherente con las proposiciones anteriormente aceptadas. Eso es una teoría de verdad como *correspondencia* y eso hace posible diferenciar entre lo verdadero y lo falso⁴¹³.

b) En la importancia de la base científica neuronal con relación al arte la información investigada por Semir Zeki y de los otros Salomón Henschen, von Stauffenberg, Paul Flechsig quienes también se ocuparon de investigar el “color”, el “juicio” y el “aprendizaje, nos sirvieron en gran medida lo que la ciencia neurológica pudo constatar la correlación del quehacer artístico con las células de selección del cerebro.

*“La función principal de la parte visual del cerebro es la adquisición de conocimiento sobre el mundo que nos rodea... debemos considerar que todo arte, del que las artes visuales solo son un ejemplo, es producto de una actividad mental de alto nivel, por tanto es cerebral”*⁴¹⁴. Manifiesta Zeki-

En esta noción observamos y determinamos que todo cuanto es motivante del mundo ontológico se recobra en los trazos de la obra, en todo caso, es el cerebro quien relabora por motivos o “razones de necesidad”, lo intencionado. Nuestra hipótesis de la “obración” no siendo ninguna fantasía imaginaria o creencial es más bien lo que el cerebro enuncia o propone sobre el verdadero proceso del arte bajo sus dos órdenes superiores y dos complementos. Son las *células selectivas de orientación las que operan con especialidad*.

⁴¹² Abbanano N. « Historia de la filosofía » -Episteme, Techne, Doxa, -p. 625

⁴¹³ Ibid. -p. 632

⁴¹⁴ Zeki S. “Visión Interior” -El arte y la búsqueda de lo esencial, -p. 25

Las cinco áreas o visiones realizan cada uno su trabajo específico. La neurofisiología lo explica (es lo que ya describimos antes). En todo caso, estas células selectivas operan en correspondencia con los “constructos estéticos”. Según Zeki, cada visión (V1, V2, V3, V4, V5) están especializadas en las funciones que formalizan o desarrollan la estructura de la obra (colores, formas, movimientos, espacios, superficies, concentración, dispersión, equilibrio, etc) todo es una operación de saberlo, saber y diferenciar entre: *ver y comprender*, actitudes separadas o distintas⁴¹⁵.

c) Desde la **neurociencia** y su “neurofilosofía” hubimos también de anteponer los sustentos probatorios de nuestra hipótesis en su base epistémica o científica, ya que estos cimientos nos confiere mayores sustentos de cómo el arte puede ser mejor entendido desde los avances de lo que explica la ciencia neurológica en los siglos 19° y 20° en sus grandes posibilidades del conocimiento sobre el cerebro en su función intelectual. De ello sabemos con mayores evidencias sus acrecentamientos cognitivos.

John Bickie, uno de los científicos neurólogos señala que a partir de la “neurociencia” las teorías cognitivas son de mayor progresión y mucho más acertadas; son bases de una **materialidad experimental** –pese a que la religión o la iglesia se oponga- pero es una realidad de constituir los avances después de Darwin⁴¹⁶.

P.S. Churchland, manifestaba: el estudio neurocientífico del cerebro debe mostrar el carácter radicalmente erróneo de las esquemas conceptuales que los filósofos funcionalistas impregnan en la psicología ingénuo. Las neurociencias (de actualidad) deberán conducir a una evolución conceptual por una *ontología de lo mental*, donde la filosofía del espíritu podrá apoyarse en cuanto habla de categorías, intenciones, creencias, deseos, percepciones, recuerdos, etc.⁴¹⁷.

John McDowell, también señalaba: la primera forma de inteligibilidad (en elaboración de algo) consiste en interesarse en “lo que debe ser”, luego en “lo que tiende a pasar”, es una explicación sobre lo que una persona tiene como

⁴¹⁵ Ibid. –p. 78

⁴¹⁶ Poirier P. y Faucher L. “Des Neurosciences á la Philosophie” -p. 206 (reducción d’une science)

⁴¹⁷ Ibid. –p, 295 cf. Patricia Smith Churchland: dans Manifeste de « Neurophilosophie », 1986

comportamiento (creencias, pasiones, intenciones etc.) ello, hay que entenderlos como inteligibilidad en las normas de la *racionalización*. Dice él: el ideal de la racionalidad (comprendida desde la ciencia, no de la filosofía pura) es en efecto un acto “constitutivo” por lo que el acercamiento normativo de la filosofía es reductible a una “descripción de la ciencia.

“El principio constitutivo de la racionalidad conduce naturalmente a la idea de que la mente es a la vez real y esencialmente subjetivo”⁴¹⁸.

La ciencia neurológica además señala: -la filosofía no debe caer en el purismo espiritual ni en el metafísismo idealista-esteticista del arte, debe contrariamente datar sus bases cognitivas en lo que el cerebro da la razón y la verdad. Y la “obración” que se sustenta –en una parte importante- no deja de adquirir estas enseñanzas ni como conocimiento (las neurociencias) ni como pensamiento (neurofilosofía), por lo tanto, la “obración” adquiere sus correspondencias con el saber de lo que las neurociencias señalan, sobre todo, en lo que fundamentamos de las “células selectivas de orientación” es con las enseñanzas de Semir Zeki.

Y para no caer en una filosofía pura espiritual o filosofía por la filosofía (metafísica o estética), tendríamos que plantearnos una **filosofía racional analítica del arte** y con ello recurrir o mejor concurrir a los fundamentos más cabales de los dominios no solo cognitivos de lo que que expresan las neurociencias y la neurofilosofía, también a los dominios de las teorías en su revocadura necesaria en cuanto son erradas. Así, estaremos demostrando una tarea salvadora de las *creencias* espirituales que lo tradicional filosófico no dejan de citar⁴¹⁹.

_____ (o) _____

⁴¹⁸ Ibid. –ps. 298, 299 -cf. J.McDowell: types d’intelligibilité, 1985

⁴¹⁹ Ibid. –Chronique de la rencontre: philosophie et neuroscience) –p. 5, 6

IIIº Capítulo

1-DEMOSTRACION DE LA GÉNESIS DEL ARTE POR “OBRACIÓN”

“Ninguna otra verdad que no sea la certitud genésica del arte por “obración” podría suplantar su concepto de veracidad si no es solo demostrando su elaboración desde la “obración”.

La génesis del arte por obración, de ya explicitada en su parte descriptiva-teórica y en su objetividad de “razon de necesidad” y de finalidad. Ahora es los ejemplos de la demostración bajo dos obras pictóricas de autores muy renombrados por sus grandiosas producciones. El tercer ejemplo pertenece concretamente a la “concepción obracional”, nuestra propia obración efectuada o experimentada.

Pero antes, la “demostración”, como definición, -según Ferrater Mora-, es lo “patente” de la cosa (teoría platoniana) y según teoría aristoteliana, es lo “necesario” por medio de los principios de las cosas (silogismo), pues, la demostración es la búsqueda de las causas por las cuales una cosa es lo que es.

La demostración en lo moderno son de tipo –empirista y de otro lado, racionalista. El primero parte de la observación del objeto singular y lo asimila a su idea mental, es la mente que refleja la *representación* del objeto. En lo racional se establece la relación *principio-consecuencia*, reduciendo inclusive a ella la causa y efecto del objeto producido, de ello la demostración⁴²⁰. No obstante aquí no tratamos de ellos, ni de una demostración lógica formal, sino de una “prueba patente” de lo que acontece el arte por “obración”.

⁴²⁰ Ferrater Mora «Diccionario de Filosofía I» -p. 743, 744

Un ejemplo:

La obración como “facultad humana” en E. Delacroix

Obra: **“La Libertad Guiando al Pueblo”** (1830). Eugenio Delacroix, (francés 1798-1863), -óleo sobre tela: 325 x 260 cm. –Museo de Louvre, Paris.



Quando Delacroix, expuso por primera vez este cuadro “La libertad” en el *Salon* de 1831, fueron muchos los gritos que irrumpieron contra el concepto de fealdad del materialismo, etc. Pero, un joven, Gustave Planche (1808-1857), aplaudió a Delacroix y exclamó: *“de esta raza nueva y fuerte, nacida ayer, tan grande y poderosa hoy, portadora de una misión especial sería llamada a regenerar la sociedad, a reservar las instituciones... de la raza que no acepta que el triunfo de la revolución pudiera dejar de influir en las artes de la imaginación”*⁴²¹.

⁴²¹ Venturi L. “Historia de la crítica de Arte” –Sobre la crítica romántica, -p. 247

Era claro, las revoluciones francesas de 1789 y de 1848 habían influenciado mucho en las artes plásticas. Este caso se refiere a las de 1830 que otros pintores de ésta época también intentaron realizar obras alusivas a las revoluciones políticas y culturales, (a esta época pertenecían Veronés, Rubens, Rembrand, Pussin, Géricault) quienes procuraban un arte incluso mas allá del realismo.

De lo único que no estamos de acuerdo con Planche es cuando se dirigía a la obra de Delacroix, aduciendo a la “imaginación” como la causa de su creación. Para nuestra observación, en esta obra existe una “razón de necesidad” que es la visión histórica de las revoluciones como medio de subvertir los absolutismos monárquicos; ese es la causa primera o “razón de necesidad” de esta obra. He aquí una primera distinción.

Manifiesta Venturi- era el color, en sus efectos y variedades que preocupaba a Delacroix: *“yo sé que esta cualidad de colorista es más molesta que recomendable entre ciertas escuela modernas que optan únicamente por la indagación en el dibujo y sacrifican a este ejercicio todo lo demás... cuanto más reflexiono sobre el color, más me convengo de que debe dominar ese color desvaído reflejado en tanto que principio, porque es lo que verdaderamente da el tono auténtico, el tono que consituye valor y que cuenta en el objeto y le hace existir”*⁴²².

Aun así, Delacroix, daba valor al color –pero no se descarta el gran interés de la representación de esta gran obra que enfrenta lo evidencial-histórico de la revolución. El color o la materialidad sustancial del colorante (insumos químicos) solo corresponden a los efectos argumentales de la formatividad presentativa y no así al significado contencial de la obra. Y nuestra observación del valor representacional es:

a) Esta gran pintura u obra maestra- no es nada equivalente a otras; su narración histórica pertenece a un hecho acontecido nada imaginado o fantasiado. Delacroix hubo de elaborar lo mejor en la composición general consistente en significados de cada elemento y con ello originar o motivar en los públicos contemplantes el interés de la *representación contencial* en cuanto es elaboración concebida desde la realidad

⁴²² Ibid. –p. 249

revolucionaria del momento, por lo tanto, es una obra de causa y efecto conducida concientemente.

-Ninguna figuración y/o configuración presentada en este gran lienzo no son imágenes no conocidas. Todo el argumento requerido por sus imágenes ha sido tomadas de la realidad o **significada desde la misma realidad social-histórica**, es una reproducción una “reproductibilidad” como diría Walter Benjamin, sin que ello indique sea una copia fiel o un mimetismo automático transportado.

Es el hecho político-histórico real de Francia representado por los personajes revolucionarios presentados –principalmente por la *mujer* portando la bandera francesa y el fusil, emblemas o símbolos de la lucha exitosa por *la libertad y la democracia del pueblo*. El estandarte es equivalente al ideal **ideológico** en la liberación del yugo absolutista, y el fusil, el instrumento pragmática combativo en el proceso de vida o muerte por obtener la independencia o la libertad necesaria.

“La reproductibilidad de la obra de arte muestra el carácter histórico de la concepción, transformando (a la vez) la natura de la obra como la relación que entretiene al espectador con la obra”⁴²³. Es lo que Benjamin, señala –pero la obra de arte no es independiente de las condiciones en las cuales ella nace, entonces, no es posible comprenderlo fuera de su análisis histórico.

Según Benjamín, -dos factores correlativos determinan la función del arte según la época: -de una parte las transformaciones sociales y de otro, -los descubrimientos mecánicos. Lo que ocurre es, antes del desarrollo o de la aparición de los medios mecánicos de reproducción podíase lograr obras de arte en su calidad real de trabajo de arte y no así como las que se optan por medios mecánicos de reproducción. Los trabajos de arte –según como Benjamin los denominan tienen “aura” porque es única y es memorial del tiempo y porque también existen aquí y en el momento, “*ici et maintenant*” y que nadie ni nada puede destruirlo⁴²⁴.

⁴²³ Benjamin W. «L'œuvre d'Art à l'époque de sa Reproduction Mécanisée» -p. 150

⁴²⁴ Ibid. -157

Por lo tanto, esta obra, no es ninguna fantasía de la “creación”, es decir, de lo ficticio o falso no es tampoco **ninguna mentira inventada**, muy contrariamente es la forja ejemplar de una obra-arte de lo histórico-real como representación, y de lo reflexivo como “concepción obracional”.

b) Eugenio Delacroix hubo de concepcionar esta obra desde la “razones de necesidad” de representar y comunicar el valor de la libertad y la vida política en libertad; para ello, el autor, hubo de construir los significantes en correspondencia con el acontecimiento sucedido –es decir, recogiendo todos los datos y elementos participantes en la revolución, personajes, condiciones de lucha y ellos reconstruidos picturalmente; es un argumento elaborado de lo político e ideológico sin duda alguna.

Siendo una pintura –como lo que teorizaba Lukács: un “reflejo” de la realidad y que sin llegar a considerar sea un acto de mimesis irreflexiva es más bien una “interpretación” o una reproducción singular que hubo de lograr Delacroix como reflejo del hecho histórico, empero, otorgándole mayor fuerza simbólica, mayor intensidad expresiva, mayor cromatización que la propia realidad podría emitirle –tal como lo diría el mismo Delacroix al preocuparle en principio el color- es mas bien el fervor revolucionario como el acontecer ideal de lo real.

“La Libertad Guiando al Pueblo”, por ello se convierte en una de las pocas pinturas que existen en el mundo en su real categoría de “Arte”, primero, porque está alejada totalmente de toda *artistidad* vaga o de la falsedad creacional; segundo, porque enfoca claramente su “contenido representativo” de lo social-histórico y político sobsecada de la misma realidad acontecida. Esta magna obra impresiona por sus dotes significativos, es como verlo en el mismo momento de la acción acontecida, de la realidad combativa, la animidad expresiva de sus personajes, el estallido de la acción revolucionaria forman la armonidad representacional muy bien lograda.

Podríase comprender de ésta elaboración como si Delacroix habría de conocer y de aplicar el *saber-obrar* con los *constructos estéticos*, tal como se concibe en la “concepción de la obración”.

Esta obra de Eugenio Delacroix, no es simplemente “obra de arte” sino –a nuestra opinión- viene a ser como pocos en el mundo “Magna Obra de Arte” (obra magistral). Nosotros lo constituimos como obra realizada por un proceso obrático –y se dirá: por qué?

Primero, porque contiene una *ovulación de su ideal* tomada u originada desde los ideales de liberación del pueblo francés.

Segundo, porque ha sido procesado con el ejercicio de “*evolución constructual*”, los momentos pragmáticos, sus cimientos estructurales de construcción hasta su existencia y presencia como lo contencial-representativo.

Tercero, porque esta significación de “La Libertad guiando al Pueblo” tiene condiciones de *re-evolucionar más ideas y mayores compromisos artísticos* en cuanto otros Artistas habrán de tomar la idea y la incitación de lograr otras obras en los mismos contenidos o condiciones de representación.

La re-evolución no es un simple concepto, es atribución de lo veraz que acontece en todos los obradores del arte cuando tienen a la vista o hayan obtenido de sus recuerdos almacenados tantas imágenes o argumentos vistos, de aquí se toman las nuevas argumentaciones –es un fluir de consecuciones, de imitaciones, de continuismos pero diferenciados, es este el tercer aspecto que plantea o señala que ninguna obra del mundo es creada o repetida de una sola idea; es más bien como la “concepción obracional”, una consecución y conjunción dialéctica de saberes, que incita a una re-evolución constante del arte y su contenido representacional.

Lo que se da en un acontecer artístico ello se reitera en otros momentos tan solo modificado ámbitos o espacios y tiempos de obrajes. Lo que se da como revoluciones en el mundo ello se repite en otros lares también por necesidad. Es el compromiso de los Artistas con las causas sociales y políticas de su pueblo, tal como Delacroix y otros hubieron de ejercerlo. Obras como ésta son fuentes de nuevas representaciones. Son éstas las dimensiones y condiciones de la **re-evolución del arte** del que señalamos en la *concepción obracional*.

De lo visto y analizado de esta obra –tenemos en síntesis:

- 1- *Género artístico*: “realismo crítico”.
- 2- *Origen elaborativo*: **obración** desde lo “histórico-político”.
- 3- *Razon de necesidad*: reproducir el acto histórico revolucionario de independencia de Francia, por la abolición de la Monarquía absolutista.
- 4- *Finalidad*: por comunicar y dar a entender el “valor de la libertad” y la importancia de la “lucha revolucionaria” necesaria del pueblo.

Otro ejemplo:

La obración de lo “intelectivo racional” en D.A. Siqueiros

Obra: “**La Nueva Democracia**” (1944-45), David Alfaro Siqueiros (México, 1894-1974), -píroximila sobre telar-mural –tríptico: 12 x 5 mt. Palacio de Bellas Artes -México D.F.



De esta magna obra deducimos– en primer orden- las causas que hubo de incitar a David Alfaro Siqueiros a elaborar la magnitud simbólica de su pintura telar-mural:

Primero, el principio de causa, sería la **posición ideológica** de Siqueiros como militante de un comunismo no deformado, sino de una posición revolucionaria honesta

y un verdadero militante tal como lo hubo de mostrarlo en sus intervenciones combativas por la revolución mexicana como también en la lucha solidaria con el pueblo español contra la tiranía de Franco. Fue, entonces en teoría y práctica un “soldado pintor” tal como así se le atribuyó en honor a su preocupación libertadora.

Segundo, son sus “razones de necesidad” o las causas que llevó a Siqueiros a demostrar –por medio de su pintura, con sus pinceles- una lucha combativa de ideales para la liberación mental humana y la liberación política-económica. Tales evidencias se expresan en sus obras de mayor envergadura: “La marcha de la humanidad”, como en lo que aquí presentamos: la “Nueva democracia”.

El contenido de finalidad de ésta obra es conducir e inducir la reflexión del pueblo en la idea de una **lucha por hallar una nueva democracia para el pueblo**, puesto que la supuesta democracia que se sucita en América continental son tan falsas que contrastan con la necesidad de una verdadera democracia para los pueblos del siglo XX y XXI. Pues, las democracias políticas impuestas por el imperialismo americano y acatadas por los gobiernos de cada país no son los adecuados para las necesidades de los seres y pueblos de América continental. Y, Siqueiros bien lo comprendió así.

En estos considerandos, este autor presenta y representa en “La nueva democracia” el símbolo *de una democracia verdadera*, ella es representada por la figura principal configurada por una *mujer* o una *madre* que estalla desde un volcán portando en una de sus manos la antorcha luminosa –el “nuevo ideal”, y en la otra mano, el rompimiento de las ataduras o cadenas impuestas al pueblo en el largo-tiempo del sistema dominante.

Como diría Proust, el arte es la síntesis de todos los descubrimientos parciales sucedidos a lo largo de la vida. Es así también la necesidad de redimir la realidad: *“la realidad no está en el objeto, sino en el sujeto, el arte no reside (solo) en la observación sino en la atención de sus detalles... el arte es la sola actividad que permite a los hombres de compartir una experiencia”*⁴²⁵.

⁴²⁵ Lenoir B. “L’Oeuvre d’Art” –p.187 -cf. Proust: Le Temps retrouvé: Á la recherche du temps perdu, (ed. Flammarion, Paris1986)

Compartir la experiencia es esa, la de estructurar ideales generales tanto en la realidad como en el arte. Y este telar-mural es una exaltación del estallido no solo de una “cultura revolucionaria” a través del arte, sino también en lo que se puede dar como revolución política, y lo “revolucionario” de Siqueiros es concebir el arte en una permanente renovación, no solo de la técnica singular del muralismo, sino, concebir la realidad social-política como necesidad de enfocarlo por medio del arte en sus cambios ideológicos, tal como lo demuestra la “Nueva Democracia” una renovación de la idea independista y una innovación pictoral como representación de tal realidad⁴²⁶.

Siqueiros, entre 1940 y 1971, fue un activo constructor de ideas y obras. En él prevalece lo “ideológico” y lo “inventivo” –señala Desmond Rochfort (historiador del arte mural, profesor en la Universidad de Alberta en Canada y encargado del Royal Academy Schools en Londres), -dice él- Siqueiros traspasa toda contradicción en el arte, y convierte su arte en una invención permanente por sus experimentaciones tanto de materiales pictóricos como de las nuevas perspectivas que ningún otro muralista mexicano hubo de ensayar⁴²⁷.

Con estas denotaciones esquemáticas, podríamos entallar una determinación obracional de la obra de Siqueiros tomándolo desde un realismo social-histórico, político e ideológico del arte; eso es lo que representa su magno trabajo. Si es un “realismo simbólico-expresivo” es una construcción de simbologías desde lo real en clara advertencia en el contenido de la representación, –aquí la intencionalidad de la finalidad que el autor no dejó de lado, es lo concebido desde una “razón de necesidad” al modo procesal de la “obración”.

¿Cómo hubo de concebir Siqueiros este simbolismo-expresivo?.

No dudamos que éste maestro del muralismo mexicano hubo de conocer lo que es el *saber-obrar* desde el *saber-pensar*, y saber-pensar desde el saber-obrar; es claro, lo que se logra no es sino con la constancia de experimentaciones, substancialmente desde la “razón de necesidad” y su finalidad intencionada, solo así se llega al dominio de la concepción y luego a su realidad material como existencia y presencia de obra-arte.

⁴²⁶ Rochfort D. “Mexican Muralists” –p. 7

⁴²⁷ Ibid. –Siqueiros –The ideology of invention, -p. 185

En el trabajo de “La nueva democracia” Siqueiros hubo de aplicar algunos o muchos de los *constructos estéticos* que aun así no los tuvo en conocimiento teórico pero es ello que se observa en la obra, y es lo conducido, del propio **cerebro** que hubo de dotarle las correspondencias laborativas entre las “células selectivas de orientación” y los “constructos estéticos” –lo que llamamos: *inteligencia artística o cerebro obrador*.

De esta concepción y acción constructual no puede decirse ni pensarse jamás que es una *creación* o es una inspiración fantástica, o una imaginación inventada, una genialidad intuitiva. Contrariamente, la obra de Siqueiros, tal como se le examina es lo pensado y reflexionado, lo planificado y lo conducido, parte por parte y cada elemento representacional con su debida significación ha sido conducido en todos los detalles o elementos que debieran componer tanto la figuración o simbolismo central así como de los elementos que lo secundan como complementos adicionales.

Esta obra de Siqueiros –por todas sus condiciones conceptivas y estructurales lo situamos como en la “obración”: desde lo que se inicia en proceso de lo “ovulativo de las ideas” hasta su construcción efectiva, no es sino la “evolución constructual” de ésta *magna obra de arte*. Desde luego, que siendo un trabajo intelectual ello ha de provocar una “re-evolución” en otros artistas; imitándola, mejor dicho, tomando como ejemplo la misma tendencia de obración. Aquí su mayor importancia, en lo que trasciende como efecto de lo “contencial representativo” e invita a nuevas construcciones obráticas, por el mismo hecho de ser una excelente “**obración**” y **no así una ficción creativa**.

En este sentido, tenemos en síntesis de lo examinado:

- 1- *Género artístico*: es un “realismo simbólico-expresivo”.
- 2- *Origen elaborativo*: **obración** desde lo “político-crítico”.
- 3- *Razon de necesidad*: simbolizar la necesidad que promueve el logro de una “nueva democracia” para el pueblo y con ello, el cambio del sistema político-económico que oprime y domina.
- 4- *Finalidad*: dar a entender que el “arte muralista” en sus nuevas expresiones y elaboraciones es también un conducto, un arma de críticas y luchas políticas.

Nuestra “obración”: lo ontopolítico crítico

Para referencia completa: -este tema presentada aquí –pertenece a la primera parte de la extensa obra pictórica: “Los Murales de la Humanidad” que alcanza a 1200 metros cuadrados: Esta obra está ubicada en Bruxelles (capital de Europa) expuestas en los muros interiores del Centro de Refugiados “Petit Château” (pequeño castillo); toda la obra fue realizada entre los años 2000 y 2006. Contiene tres grandes partes: 1° “Los Grandes Acontecimientos de la Humanidad” (con 12 temas, 10 subtemas y 3 ante-temas, total: 450 mts. cuad.), 2° “El Problema Universal de las Injusticias” (compuesto por: 9 temas, 9 subtemas y 6 ante-temas, total: 500 mts. cuad.) y 3° “Proposición de un Mundo Nuevo Rehumanizado y Moral” (que contiene: 3 temas, 3 subtemas y anexos, total: 250 mts. cuad.). Esta nuestra línea artística (iniciada desde los años 70) lo denominamos como “arte social denunciativo” y, más tarde como “ontopolítico crítico”.

Obra: **“Entre la Libertad y la Opresión”** (2001, Domingo HP. (Puno-Perú), -mural al acrílico: 730 x 400, Petit Château -Bruselas, Bélgica.



Citando a Heidegger: “*el arte es una verdad puesta en obra*”, es un enunciado de nuestra entera aceptación; y tal vez sea la idea más evidente que pudo concebir Heidegger como verdad puesta en obra. No obstante, nuestra diferencia o contradicción se halla en que nuestra obra ejecutada nace de un proceso de “obración” y no así de una “creación” como lo que erróneamente concreta éste autor su versión sobre el principio del origen del arte.

No intentamos –con ello– explicar que, esta ponencia sea única, simplemente concretamos la aclaración que la ejecución de nuestra obra fue observada en su contrastación y verificación tanto de las obras ejecutadas como de nuestros autoanálisis (conciencial-moral).

1º Este trabajo fue realizada según equivalencias y correspondencias dados: con *finalidad* y con la *razón de necesidad*, causa primera, atributos tomados de la realidad óptica (histórica, política e ideológica), elementos sucitados como verdades sociales y políticas, con todo ello es la construcción ideal y luego, lo constructual concreto de la obra. Es su argumento tal un reflejo o una captación representativa del problema universal humano.

En lo concreto de éste tema “Entre la libertad o la opresión” es la concepción planteada como **epigénesis ideal**, actitud primera que nos llega como idea primaria y su idea definida es lo que lo determinamos como: “razón de necesidad” (forjación definitiva de las primeras ideas en lo ideal determinado). Es esta la causa de *necesidad de representar* el tema deseado. De aquí la actitud o el deseo de obrar arte.

Lo que se conforma como idea primaria o primera de ideas –no es exactamente nacida en el mismo momento de emprender el trabajo, es más bien lo que ya mucho antes se ha ubicado los primeros rasgos ideales con motivos de una representación. Los momentos de concepción de tales ideas hubo de concebirse en mucho tiempo como para determinarlos en lo que pretendimos, -a ello le llamamos: ovulación de ideas- por lo mismo que es una forja de ideas primarias y primeras, de ideas definidas y determinadas es una urdimbre de tejeduras mentales, o diseños en lo mental.

La *ovulación ideal* –en esta obra- fue lo que concebimos sin perder su imagen central, lo que sería el protagonista del tema. De este *epicentro* ideal figurado mentalmente es de donde irradiamos los otros elementos que compondrían el argumento total de este tema. Este epicentro es precisamente el nacimiento figurado de la representación temática –por ello que lo denominamos como “**epigénesis ideal**”, por ser el punto central del proceso de realización posterior de esta parte del mural. Con ello queremos demostrar que la “epigénesis ideal” no es inmediato, no es a priori; es de una larga asimilación y forja de causas y motivos optenidos de cuanto acontece en la realidad situacional del hombre en su condición de oprimido de siempre.

Las causas o los hechos que los conocemos, los sentimos, luego es lo que los reobservamos críticamente como para gestar una denuncia o un enjuiciamiento poniéndonos de parte de las injusticias en que sufren los pueblos, es también las luchas de los trabajadores y campesinos, las revueltas estudiantiles, las revoluciones políticas y armadas. Es la lucha contra la dominación universal (Money-bélico) y los estados que prosiguen en esta alienación política. De aquí son aperturadas las ideas que hubieron de dotarnos la representación significativa de la obra (en este caso del mural-pictórico). Los hechos acontecido en la realidad son la causa primera, o el principio de “razón de necesidad” en esta obración.

Esta *ovulación de ideas*, luego, lo pasamos al segundo paso –que no es otro sino la “morfogénesis constructual”. Pues bien, lo que ya estaba definido o determinado como idea iniciamos su proceso de concretizarlo, de efectuarlo en la construcción de la obra. Es este el segundo momento del proceso de la “concepción obracional”.

2º En este proceso –lo pragmático- la **morfogénesis constructual**, tal cual una metamorfosis biológico, físico o artístico, es donde iniciamos las estructuras que soportarían la construcción de la obra. Todo paso estructural dado es una *evolución* de los elementos compositivos en sus acciones y reacciones, proposiciones y contraposiciones, de ambigüedades y deciciones, todo ello, no sino con el empleo de los “constructos estéticos”. Este es el momento de la “verdad que se pone y se convierte en obra” tal como lo manifestaba Heidegger.

En estos momentos del trabajo multi-aplicativo existieron lapsus de cambios y transformaciones, de composiciones optadas luego desechadas y cambiadas, son líneas y sobrelíneas, figuraciones y configuraciones en agetreo morfológico de sus expresiones, fue de lo amorfo a las formas, de tales formas a lo armónico general, por ello, lo *evolutivo*, *por su proceso de poner y sacar, de proponer, contrastar y disponer*, son paso de lo indeterminado a lo determinado, de lo singular vacilante a la particularidad específica, en fin, todo ello como para llegar a la generalidad de manera unificada y armónica, por cierto con la racionalidad con que lo procesamos.

En este segundo proceso hubimos de aplicar –toda nuestra aptitud del *saber-hacer*, la maestría de la práctica obtenida a lo largo de muchos años, sumados en ellos -los conocimientos aprendidos. Todo ello con lo inevitable, el **instrumento senso-intelectivo** y la racionalidad crítica, capacidades necesarias, es la facultad cognitivo-emocional que nos permite el logro de la ejecución de la obra, dirigido indudablemente por nuestro **cerebro**, órgano principal que a través de sus células o neuronas especializadas nos indujeron a las proposiciones y decisiones en los pasos estructurales y constructuales de la obra.

3º En cuanto a la aplicación de los **constructos estéticos**, siendo seleccionables según la contingencia necesaria es lo que requerimos. Hubimos de aplicar algunos de ellos según la necesidad particular y general que requerimos. En este tema “Entre la libertad y la opresión” hubimos de aplicar los siguientes constructos:

a) Nos fue necesario tomar -la Unidad Constructual: de **Equilibridad** y su contrario la **Asimetría**. De ello, solo la parte de la equilibridad ha sido necesario aplicarlo por cuanto los personajes representados en ésta escena –siendo muchos- deberían compartirse los espacios después de dejar el lugar del personaje principal. Esta equilibridad no está simétricamente compartida; por la trágica situación en que debía significarse el tema ha sido compensado o balanceado con las otras expresiones de personajes secundarios -para no cargar el peso argumental en demasía en el personaje principal, pero que tampoco pertube –los otros elementos- la simbología central; es una estructuración variada y sin estatismos de los elementos.

b) Fue necesario también la Unidad constructual de: **Ampulosidad** y su contrario la **Sintetisidad**. Para notificar esta representación de expresiones y movimientos violentos nos fue necesario demostrar una carga ampulosa de expresiones corporales en los personajes, una “profusión” de movimientos lineales y de símbolos gravantes tal cual una “opulencia” de gestos con el fin de generar en la contemplación una sensación de realidad en las figuraciones, y de lograr con ello una carga de impactos que despierten la sensibilidad y con ello la reflexión concienical.

Por su lado contrario de esta unidad constructual hemos eliminado toda “sinteticidad” de la sobriedad o de la medida de elementos, por dar mayor intensidad a la ampulosidad expresiva.

c) De la Unidad constructual: de **Aguzación** y su contrario la **Dispersidad**, hemos quitado lo “aguzado”, sí mas bien hemos empleado la “fluctuación” o dispersión, por cuanto –en esta escena de conflicto- nos era mejor la dispersión de los elementos como para equilibrar la carga emocional de los personajes. Lo disperso particular de los elementos corporales se correlacionan con la figura principal que simboliza la resistencia y persistencia del Ser encadenado u oprimido.

d) Finalmente hemos requerido de la Unidad Constructual: la **Expresividad**, su contrario la **Estaticidad**, definida la “expresividad”, puesto que tratándose de una situación trágica todos los personajes deberían expresar su momento figurado, sobre todo al protagonista principal le dotamos de mayor expresividad como para resaltarlo frente a los demás y así, quitando lo estático. De ninguna manera –este tema de intensidad conflictiva- pudiera representarse de manera “estática” o sin expresividad. Toda la composición del tema es dinámica gestiva, dado -por el movimiento lineal de los cuerpos y rostros, están activos o muertos pero todos están en una expresividad con “intensidad” profunda –según su posición.

Erradicado lo inanimado, lo inexpresivo, lo estático, lo simétrico, lo sintético y lo aguzado en este tema –la obra hubo de cobrar imagen general tal como lo hubimos de intencionar en su representación significativa y, la *idea de la opresión*, a la vez, la *idea de liberarse*, están cláramente visibles y comprensibles.

En esta obración nuestra conciencia y nuestra moral, no se ausentó jamás, es la condición psíquica-anímica, sobre todo ético con la que forjamos el contenido que lo presenta la forma de este tema, una dimensión subjetiva de importancia que de ello arguimos la medida expresiva como arte sin recurrir a los extremos casos del que no existe, es la conducta moral que nos hubo de guiar en toda obra.

El objetivo o la **finalidad** de esta obra ha sido precisamente la de captar en los contemplantes el despertar el reconocimiento del significado de esta representación. Y fue así, -conforme a lo que se sabe y se observa en la vida real, al visitar este museo de “Los Murales de la Humanidad” los contemplantes manifiestan sus choques psíquicos o sus acuerdos, pero es el hecho que impacta, inquieta, ha veces repulsa y en otras impulsa a la exclamación de ser exactamente un tema que representa uno de los problemas universales del hombre que subyuga al propio hombre.

Siendo una significación del problema universal tiende a la reflexión y a la acción. Como es un ideal nacido del *realismo ontológico y político* de los humillados y empobrecidos de los pueblos tiende al deseo de actuar en la búsqueda de la liberación. Este planteo como obra muralista no deja de ser un problema político-social e ideológico porque su posición de “**arte contencional-representativo**” esta fijado en su línea ideológica de lo “ontopolítico crítico”.

Y como bien se comprenderá -el ideal y construcción de este tema -**no es ninguna “creación”** –porque no hubo de partir de ninguna inspiración, de ninguna imaginación, de ninguna invención; es decir, no es de ninguna idea fantasiada o idea mística, no parte de ninguna falsedad, **es una obración procesada desde el propio realismo humano existencial y laborada con capacidad epistémica artística.**

El resumen, de sus aspectos objetivos vistos tenemos de esta obración:

- 1- *Género artístico*: “realismo ontopolítico crítico”.
- 2- *Origen elaborativo*: “**obración**” desde lo histórico-político e ideológico.
- 3- *Razon de necesidad*: representar –en base a la existencia de solo dos mundos (dos clases sociales-económicas definidas) el problema universal del yugo

Capitalista-imperialista que coacta a los pueblos a vivir entre miserias.

4-Finalidad: proponer y generar una reflexión en los públicos contemplantes una acción de lucha liberadora del sistema mundial neoliberalista-militarista y no continuar en la opresión, en la explotación y las miserias económicas y mentales que la dominación mundial nos impone.

_____ (o) _____

2-EL ARTE POR “OBRACION” Y SUS CORRESPONDENCIAS CRÍTICAS

Todo estudio como pensamiento y como conocimiento es solamente sobre la base de una experiencia investigada. La *génesis del arte por obración* tiene éstas correspondencias no solo con la forma de pensamiento del que trata o del quien lo sostiene y defiende, son de las dimensiones de evidencias socio-históricas y política que se suceden en el acontecer de la obración, así también en relación con el saber o la episteme-artístico que proviene desde el cerebro, la intelección que obra la materialidad del arte, la concepción y ejecución que entalla correspondencia con el realismo ontológico de donde ha sido posible la “obración del arte” en su *razón de necesidad*.

Correspondencia con la verdad-realidad

Una verdad por la verdad es vanal y vacía –en nuestro caso- la verdad lo situamos de la concreción de la demostración experimental, empero, esta verdad está sujeta a ser criticada –es su condición de ser una verdad crítica a la vez criticable.

La verdad no podría ser verdad si solo si lo presentamos como puro concepto. Eso no entalla ninguna verdad. La verdad debe ligarse con sus correspondencias de atributos reales, y la realidad obrada advierte una verdad probable.

La ponencia de la hipótesis: “*la génesis del arte es por un proceso de obración*” y *ratificada como enunciado: “el arte es arte en cuanto es obra y, la obra es en cuanto lo obrado, es ello la obración del artista-obrador”* se constituye definitivamente en una proposición afirmativa y reafirmada como verdad, por cuanto sus argumentos teóricos no serían aceptados fácilmente si no tienen correspondencias con la veracidad no solo de su resultado expuesto, sino con la factibilidad de ser nuevamente comprobados, y ello, como verificación de su verdad.

La correspondencia con la verdad-realidad demarca en principio una frontera con lo fantástico, con lo no veraz, con lo no probable, como es con la “creación”, asimismo, con los pensamientos y teorías que no sustentan ninguna práctica experimentada y criticada. La **génesis del arte por obración**, no siendo ningún argumento vacío o idea fantasiada es una verdad-real desde la profundidad de lo sentido y conocido, es una real-evidencia de los procesos de la concepción ideal y de la construcción física de la obra.

Schachtel, refería -es el mundo interior visionado desde lo interior hacia lo exterior del mundo, es una actitud o un proceso de un “autocentrismo” a lo “alocentrismo” de donde resultan las percepciones y, estas como verdades relacionantes. La realidad o visión del mundo no solo es sensorial sino inteligible. La actitud alocéntrica es un concepto relativo más que absoluto –dice éste autor- puesto que el sujeto puede perder la visión según interferencias y ello no sería la visión total (absoluto) del mundo. Todo depende de la realidad experimentada y la plenitud del objeto (captado o efectuado)⁴²⁸.

La correspondencia de veracidad debe observarse sobre todo entre la verdad y la mentira. La “concepción obracional” plantea y demuestra ser un acontecer desde una realidad palpable y sentida –por tanto no habrá más verdad que la que fue experimentada y luego expresada; lo contrario será una mentira. Tal es la contundencia de esta verdad que puede resistir a cualquier objeción o contradicción crítica. Y Kopnin, referenciando de Aristóteles, éste decía: “*la verdad es un juicio que corresponde a la realidad... la verdad es el contacto (con el ser)... y se opone a la verdad (el desconocimiento) que es la falta de este contacto*”⁴²⁹.

⁴²⁸ Schachtel E. G. “Metamorfosis” –ps. 224 y 233

⁴²⁹ Kopnin P.V. « Lógica Dialéctica » -p.158 -cf. Aristóteles : Metafísica 1934, (-p. 152)

Si el conocimiento sobre la verdad de: “la genesis del arte es por obración”, un juicio confirmado, un juicio racional que parte de nuestros alcances en lo experimentado y estas experiencias nos señalan que la obra no es sino una amplitud de procesos del mundo visto y experimentado, ello es una verdad.

No obstante, Ehrenzweig, alega que -“*toda obra de arte funciona como una persona, tiene su propia vida independiente. El afán excesivo de controlarla estorba el desarrollo de su génesis y progreso...*”⁴³⁰.

Nosotros objetamos lo dicho: puesto que la vida constructiva de la “obración” no se da solo en lo individual (subjetivo puro), sino, en correspondencia con la realidad-verdad de muchas otras obras pintóricas como dramáticas experimentadas, y de manera racional, epistémico y ontológico.

Por ejemplo -**la “inteligencia artística”** comprendida como la savia del saber-obrar, tiene correspondencia rotunda con lo que afirma las neurociencias sobre la producción de la obra de arte en correspondencia con los procesos que operan las “células selectivas de orientación” del cerebro y los “constructos estéticos”; ambas partes trabajan en relación armoniosa. Esto es una correspondencia entre el *saber-pensar* y el *saber-obrar*, contrariamente no podría darse ninguna obración. La verdad como verdad no es de descubrirlo ni de encontrarlo es de construirlo, luego, asimilarlo.

O bien, una verdad se involucra en la obración de algún objeto o bien, es la acción real de una obración que se involucra en la verdad. En este caso –como para determinar su correspondencia- tendríamos que involucrarlos a las dos formas de concebir con “verdad” y con “obración”.

Puesto que el obraje de un cierto arte no puede darse sin la existencia del sujeto-obrador, entonces, sin ser a priori, tan pronto se sabe que es una verdad evidente; así también si se busca la verdad en lo que se dice de la “obración” ella se halla rápidamente en lo que se demuestra como lo investigado de las experimentaciones

⁴³⁰ Ehrenzweig A. “El Orden Oculto del Arte” –p. 124

realizadas. Es una racionalidad o inteligencia que se enfrenta en esta lección relacional de la obración con la verdad-realidad. Hablando de realidad, tal vez, es con mayor imperativo citar a la “realidad” que no es sino la propia práctica practicada y eso es una verdad evidente, y sin necesidad de justificarla.

Retomando a Rescher, él decía que la razón racional estriba en tres deliberaciones: la racionalidad cognitiva, la racionalidad práctica y la racionalidad evaluativa⁴³¹. De aquí diremos, -la verdad no se cree, *se acepta o se sabe*, la verdad no se hace, *se realiza o se obra*, la verdad no se prefiere, *se aprecia o se valora*, es claro, en cuanto probable. De este modo tenemos implícito el dictamen de la “obración” en su correspondencia con la realidad de la verdad.

Correspondencia con lo ontopolítico crítico

Según Mieke Bal (comenta Norman Bryson), la obra de arte, no es más que un *relevo* que traslada la atención del artista al espectador, es, pues, una ocasión para actuar en el *campo de su significado* –donde ninguna actuación individual es capaz de actualizar o de totalizar todo el potencial semántico de la obra⁴³². Es claro, esta definición es solo en lo semántico de la obra pero sin advertir la importancia de lo político como lo fundamental de la existencia del artista y de su criticidad.

Según Bal, los significantes no deben de quedar en la obra misma encerrada, debe de comunicarse sobre lo que las intenciones hace producir la “razón de necesidad” en la obra. Pero, es ello un acontecimiento histórico que se produce entre *autor-obra-publico* y ello es una encarnación –si es así el término de intimación- entonces es un hecho causado entre los sujetos intervinientes como relacionalidad necesaria.

Lo que este autor, es que no determina más allá de la finalidad de una obra causada, cuál es el fin de una obra?, puesto que la obra –según a nuestro juicio- no solo es para destinarlo a su sola presencia ante los público.

⁴³¹ Rescher N. “La Racionalidad” –p. 17

⁴³² Murray Ch. “Pensadores Clave sobre Arte: siglo XX” –p. 29 -cf. M. Bal: On Meaning-making: Essay In Semiotics, Sonoma, (Cal, Polebridge Press 1994).

Prosiguiendo, señalaba Bal, que el debate más reciente o de estos momentos es sobre la obra de arte en la historia está vista desde una cultura visual, lo que habría que determinar su tiempo de objetividad. Señala:

El problema esencial consiste en establecer cómo surge la obra y que fuerzas hicieron que asumiera la forma que tiene... desde este punto de vista dominado por un concepto de “causalidad” la obra aparece al final del recorrido, allí se juntan y van a dar todas las cedenas de la determinación⁴³³.

Las fuerzas de lo que recalca Bal no está especificada –a nuestra opinión- es la intención y la capacidad propositiva como “causalidad” de lo político que ocurre en todo espacio-tiempo existencial. De aquí las fuerzas de la obra como causa y efecto histórico y por qué no como lo político.

La correspondencia del arte-obra con lo político y -si es político crítico mejor- entonces, no se tratará de una política aislada o de otra una historia sin hecho. En lo concreto ha de ser de una actitud política como parte de la propia existencia humana, y de ello lo ontológico aparece como el compendio teórico de esta existencia relacional. Todo acto de hacer y de pensar es siempre una acción de praxis y de teoría, no está desligada, está en su correspondencia de realidad histórica existente junto a la realidad ejecutiva de la obra, son relaciones inevitables como ineludibles; aparentemente son dos realidades diferentes, pero están aunadas en el quehacer y vivir del hombre, en su idealidad y su efectualidad.

La correspondencia con lo ontopolítico crítico, es aun mejor condición en la determinación situacional del arte superado o en otra dimensión que no es la habitual tradicional –de las corrientes ísmicas- ya saturadas y que nada en lo contencional asume como importanciala. Pues, si de “obración” y de lo “político” tratamos es en cuanto que críticamente debemos acudir en todo momento, en todo espacio, en toda obra. De ello es el Ser político el protagonista de este hecho histórico.

⁴³³ Ibid. –p. 25 –cf. M. Bal : Louking In: The Art of Viewieng (ed. G& B Arts International, 2001, por: Norman Bryson)

Lo “político” deviene del término “polis”, un significante de “ente” o “civis” o ciudadano, un Ser social que tiene vida ciudadana. En tanto “onto” (del griego: on) expresa el “ser” como sujeto-Ser; en todos los casos el ser como “onto” (lo existente) está presente en la vida social-comunitaria y actúa como “polis” o político y entre todos conforman las ciudadanías y los estados.

Lo **ontopolítico** que conforma lo ontológico y lo político es el reconocimiento del Ser como “onto” o lo existente en un mundo existencial civil, ello se traduce en su vivencia y en sus actuaciones políticas (no partidarias), como ser-social o ente-político. El Ser o el hombre constituye una manera de razonar, actuar o desear –frente a los ciudadanos- es entonces un conocimiento epistemológico tratándose de lo humano (antropología) y de su forma de pensar políticamente, “episteme politike”⁴³⁴.

En estas condiciones sociales políticas e ideológicas se constituyen como premisas o postulados de la “concepción de la obración” en lo ontopolítico crítico, -lo crítico, por lo que antes de ser argumento de obra es una crítica a los elementos de introducción a la representación, es también una crítica denunciativa a las situaciones sociales-humanas en sus desgarros por culpa de los estamentos gubernamentales, todo es una crítica.

Pues, el hombre siendo un ente pensante y crítico es un existente indudable, es un ente ontológico; siendo cerebro y conciencia opinante es una totalidad actuante sobre los problemas, por tanto, es un “ser-político”, y actúa como homo-politique y como actividad política dentro la civilidad, entonces es una realidad ciudadana, es ello una verdad humana⁴³⁵.

La ontopolítico, es desde ya comprendida como realidad y no como apariencia; es como participación activa del hombre –asimismo es la “obración” como lo activo pensante y actuante. Pues bien, Según el prof. Coujou, lo ontopolítico es propia existencia del hombre como “polis” o “civis” y como “onto” o existencia, todo ello como comunidad de seres que conforman la ciudadanía con sus actividades políticas

⁴³⁴ Coujou J.P. « Philosophie Politique et Ontologique » -ps. 67, 68 (Anotamos: el citado prof. de la Universidad La Sorbona –Paris, introduce el concepto de *ontopolítico* por su correspondencia entre lo político y ontológico, tal es el ente-político, el hombre como existencia de la política).

⁴³⁵ Van Strembarghen F. « Ontologia » -p. 46

(politéia), de aquí la constitución de la vida social-política de los *civis* o civilidad hasta nuestros días⁴³⁶.

En la actualidad –la política- viene a representar la idea y el sentido de “poder”, de las reglas o leyes coactantes, de una administración fiscalizante; son éstas las gubernativas en su principal acción de controlar a los ciudadanos, cobrar los impuestos, castigar a quienes no cumplen con las leyes. La política del estado cada es un estricto control de lo humano; su poder está afianzado en sus entidades policiales represivas y en sus “fuerzas militares” capaces de liquidar un movimiento de contraposición al estado intimidador.

El arte dado por la “obración” –viendo y sabiendo de estas injusticias tiende a analizar y criticar por medio de su línea artística representativa (ontopolítico crítico) en su labor de cuestionamiento y enjuiciamiento a los poderes estatales –esa es su correspondencia indesligable.

El artista de “conciencia social humana” –frente a estas realidades existenciales no deja de poseer un humanismo contestatario; no puede dejar de tomar muy en cuenta tales injusticias sociales y económicas. Un artista *obrador* conciente de sí mismo y del contexto situacional ciudadana no puede dejar de representar en sus contenidos estas verdades inocultables.

El artista social crítico, como ente-político, no deja de plasmar en sus telas o muros, en sus dramaturgias teatrales o en su literatura social estos argumentos verídicos lo cual constituyen una real correspondencias con la realidad actual.

Jhon Berger (inglés 1926-) manifestaba del arte en cuanto se hallan y están en relación con el mundo capitalista, decía él: -si el arte representa la potencialidad de la creatividad de la humanidad, en cambio la propiedad representa las relaciones capitalistas de posición y de producción. Es su clara posición crítica:

⁴³⁶ Coujou J.P. « Philosophie Politique et Ontologique » –p. 11

*“El arte se da en un conflicto entre la creatividad humana y la opresión del sistema capitalista... entonces el arte se compra y se vende, de estas relaciones o de esta realidad se debe contemplar el arte, y de ella se debe hablar, se debe criticar”*⁴³⁷.

El artista y el filósofo no dejan de ser entes políticos y estar relacionado con las entidades políticas. Las políticas constituidas por las entidades políticas oficiales no dejan de suscitar hechos o historias en desfavor de los pueblos, pero son entidades en permanente correspondencia dadas por la crítica a su sistema, puesto que lo político y lo histórico se pertencen innegablemente, están relacionadas como entre *civis* y *polis*, ambos en una civilidad de correspondencias y de transformaciones sociales.

El **arte como ontopolítico crítico** –demuestra ser no solo una experiencia de arte crítico, sino una posición humanista, por lo mismo que sus motivos argumentales son representaciones de las necesidades y conflictos de la civilidad en correspondencia con la ideología dominantes y de ello su crítica, por la forja de una “rehumanización” de las ciudadanías en lo político y económico, en la transformación de una sociedad de bienestar y progreso.

Referenciando a Gadamer (1900-2002) éste decía: *“el arte no representa la realidad sino, lo interpreta, lo transforma”*, es lo que trasciende como verdad primera. *“El arte es una verdad original que reproduce la verdad, y solo puede expresar un aspecto particular de su tema y nunca una totalidad. Luego manifiesta: el arte no encubre la realidad bajo apariencias, sino que permite que la realidad se revele más claramente”*⁴³⁸.

Es el concepto dialéctico de correspondencia entre la representación y el concepto propuesto no es sino la verdad real en correspondencia con la propia realidad, porque de ella se toman los conceptos que representan la realidad; siendo realidad es una verdad. Y lo “ontopolítico crítico” que lo instituímos data desde la propia realidad; no solo de lo social-político también del sujeto-artista en su convicción ideológica, que une las instancias ineludibles: el mundo, el sujeto artista, la obra y el público social.

⁴³⁷ Murray Ch. « penadores Clave sobre Arte s.XX » –p. 62 -cf. Berger J. «Art and Revolution » -1969, (trad : Allan Wallach).

⁴³⁸ Ibid. –p. 148 -cf. H.G. Gadamer : Hermeneutic and Art Theory (ed. Oxford, Blackwell, 2002, trad. Nicholas Davey)

Es la integración de todo lo socio-histórico y político; como así eran las ideas que C. Marx, Arnold Hauser, John Berger, George Simmel y muchos otros hubieron de coincidir en estos criterios de verdad y realidad.

En el caso de lo político desde la ontología no es lo llano como se presenta en su relación con la “obración”, ello está pensada y obrada en lo analítico crítico, puesto que siendo una concepción que se origina a la vez de un proceso advertido y procedido en su experimentación –no habría de ser tan fácil su aceptación- ni su re-ejecución ni su valoración, sino se tiene en mano y en razón los procesos evidentes que ya se han realizado.

Son ellos los causales analíticos y siempre críticos en lo ontopolítico, por su razón de lo “contencial-representativo”, un arte diferenciado de la otra vertiente (arte puro, vacío y vanal).

En esta posición con oposiciones, en estas contrastación de relaciones la “obración” en lo *ontopolítico crítico* coexiste en la sociedad política, la propia realidad de donde se optan los argumentos contenciales de la obra. Esas son sus relaciones, sus conexiones, sus correspondencias y, todos inevitables, salvo que no se quiera reconocer.

La correspondencia con lo ontopolítico también se manifiesta como sujetos de existencia, y nada menos expresada desde los *lenguajes*, las formas comunicativas; sin ello, ninguna relación se conocería. La propia filosofía estaría exenta de correspondencia con lo que intenta destinar sus ideas si no tiene al interlocutor enfrente.

La comunicabilidad por medio del lenguaje o la palabra es lo dable –con ella se informa o comunica lo mismo que lo hacemos aquí- es la naturaleza comunicativa del hombre, el lazo vinculante entre la verdad de la realidad, de la realidad obrada, es el *logos* como lo que se reconocía en la antigua Grecia en cuanto se requería relacionar las ideas y las acciones⁴³⁹.

⁴³⁹ Corcuff Ph. « Los Grandes Pensadores de la Política » -p. 26 (antropología y política)

Con ello, tenemos esbosada lo que corresponde a los vínculos de relaciones en la cual no solo se comunica lo obrado, sino, se precisa de donde fue obrado el arte por “obración”, de aquí su reconocimiento recíproco.

Es ello también una forma de política del reconocimiento, puesto que entre la obra obrada –en su sentido representativo– está orientado desde el reconocimiento de lo político, del ente-político, de la “polis”⁴⁴⁰.

Correspondencia crítica con lo ideológico

Tanto para Marx, Lukács, y los últimos Meyer Schapiro (1904- 1996), Pierre Bourdieu (1930-2002) señalan enfáticamente que el arte no es otro que lo que la idea como *ideología* puede sustentar de una manera crítica la realidad social e histórica; como así, de las situaciones conflictivas políticas en la que nunca está ausente la *cuestión ideológica*, que es la que define las convicciones y principios, así también las acciones, la conciencia y la moral de pensar y hacer.

De Pierre Bourdieu (1930-2002), podemos saber la el propósito de “desmistificar” los mitos; mitos modernos o culto al arte por efecto del desarrollo del capitalismo moderno; y que este autor lo plantea como una “**ciencia de las obras**”, es decir, tratar el arte desde una verdad basada en el análisis histórico y sociológico-científico, ontológico y racional del arte. Es una forma de tomar la ideología en su aspecto social-histórico en cuanto es importancia de su análisis⁴⁴¹.

Tal referente –lo concitamos– a los pensadores y contempladores (críticos) que se ocupan del arte quienes otorgan juicios de valor estéticos universales fuera de toda verdad y realidad. Y la ideología (no intelectualista) coayuba a la formación de otro tipo de espíritu filosófico con fines de que sea el propio espejo de sus obras, obras intelectivas con propiedades de ser analizadas objetivamente.

⁴⁴⁰ Ibid. –p. 128

⁴⁴¹ Bourdieu P. « Les Regles de l’ Art » -Fondements d’une science des œuvres, -p. 289

El “amor al arte” de debe fundar sobre esta idea del objeto auscultado donde la ideología y el análisis científico de las obras de arte sean una razón del amor y una desmistificación de lo “apologético” (demostración creíble de los dogmas). Pues, un mito místico como el mito moderno del arte es siempre un dogma, insulsa, por tanto, cabe su rechazo o mejor su destrucción con la participación del poder de la ideología artística y científica⁴⁴².

M. Schapiro (1904-1996), señalaba que un análisis histórico-artístico es su valor desde de una “crítica del arte” con el fin de aceptar o rechazar aquellos criterios o teorías innecesarias o desviadas. Pues teniendo compromisos políticos correctos se puede lograr los mensajes sociales evidentes al que se subordinan los valores formales, como en el caso del “arte social” –eso es lograr una “crítica ideológica”⁴⁴³. Comprendemos con ello que el arte no deja de ser una crítica ideológica de manera racional, un diálogo abierto sobre lo histórico social crítico.

El pensamiento de Arnold Hauser (1892-1978) tiende a diferenciar -el arte de idea dogmática (creación) de otra realista y social (obración). Hauser es quien polemisa ampliamente –sobre el origen del arte desde sus bases sociológicas- sobre lo que algunos sostienen desde las *formas abstractas*; éste filósofo aduce más en las constancias naturales y evolutivas desde los impulsos artísticos naturales que evolucionan desde las decoraciones geométricas y luego las civilizaciones posteriores los transforman.

Hauser dice- unos defienden el “arte social” y otros el “arte moderno” he aquí la historia social y la conciencia humana que son condiciones para optar un arte del *realismo social*, es el arte que comunica valores perdurables y también la distinción entre la cultura de élite y la cultura popular o de masas. Pues la *psicodinámica* es sumamente útil para ofrecer modelos que expliquen las ambigüedades existentes en las obras de arte⁴⁴⁴.

⁴⁴² Ibid. –p. 15

⁴⁴³ Murray Ch. « Pensadores Clave sobre Arte : s.XX » –p. 263 –cf. M. Schapiro :Theory and Philosophy of Art, -Vol. IVº, 1994 (por David Craven).

⁴⁴⁴ Hauser A. “Historia social de la Literatura y el Arte” –Vol. IIº -ps. 57, 58

La visión fundamental de la ideología esta expuesta como correspondencia inevitable entre el producto intelectual y la conducta moral conciente del sujeto-artista frente a la realidad social-ideológica. Lo ideológico como lo político en la actividad artística por la “obración” está determinada por su tendencia de: **arte contencional-representativo** en su línea **ontopolítico crítico**. Lo ideológico como crítica política es tan importante como para proceder con convicción los principios morales y racionales.

El profesor Coujou, citaba a Platon, quien daba tanta importancia a la política como que el hombre siendo humano tiene el poder del logo para darse su propia ley, esto es, para humanizar un espacio colectivo:

“No existe absolutamente un hombre que no nace con una aptitud natural, en discernir por el pensar sobre lo que es lo ventajoso para la humanidad en via de su organización política que una vez a decido poseer como la voluntad de realizarlo en la práctica en lo que es lo mejor⁴⁴⁵. Lo mejor para la humanidad.

En este entendimiento -la “concepción de la obración” se sitúa como conocimiento y pensamiento por sus correspondencias con la verdad política, histórica e ideológica – por tanto- es su utilidad de convertir la humanidad en la práctica ideológica y política, por medio del arte. Hauser, señalaba: -es una manera de estar presente y latente con las ideas y las obras. Es el papel del artista en la vida de la sociedad, manifestada en una ideología racional como mensaje innovador y transformador.

Rcalcaba: *“si la ideología es una propaganda refinada, sublimada, al mismo tiempo inconfesa e insincera es también un sistema de privilegio de quienes ostentan el poder. Asi también, es un arma legítima de quienes concepcionan el mundo abierto y sincero –pero en el arte- como ideología es un principio de pensamiento relacional manifiesta”⁴⁴⁶.*

Aquí podemos observar dos situaciones de ideologías:

⁴⁴⁵ Coujou J.P. “Philosophie Politique et Ontologique” –ps. 44 -cf. Platon, Les Lois, IX, (p. 875a)

⁴⁴⁶ Hauser A. « Sociologia del Arte » Vol. IIº -p. 286

Lo uno, son quienes tiene todos los poderes tiene su ideología de dominación, ese es el primer privilegio como derecho que ejercen como instrumento de dominación global, una dominación universal sobre los otros sin privilegios.

Los otros, quienes sin ser su ideología de potestad dominante es de lo social, de lo sincero y humano. Pues, esta sociedad o ciudadanía –en mayoría- no ejerce ninguna presión sobre los demás, puesto que sus expresiones ideológicas no son sino desde lo particular y ello, no tiene la fuerza suficiente como para opacar a lo universal ideológico. Estos no dejan de ser entes pensantes y solo aunando sus ideologías afines podríase formalizar la fuerza necesaria. Es la ideología en relación al Ser-ideal.

No obstante para Hartmann, -desde su punto de vista ontológico nos dice: lo ideal es siempre lo “irreal”, entonces la conciencia del Ser real se pierde en la abstracción de lo ideal ideológico. Si la manera de darse lo real tiene sus raíces en los actos emocionales trascendentes, luego pueden darse en algún hecho actuado.

Esta realidad puede ser asumida como convicción en la propia conciencia, lo que se transfiere en una idealización, o sea en lo puro ideal. De aquí una forma y una posición de ideología⁴⁴⁷. Es claro, es una explicación ideal de una forma ideológica natural, aun sin haberla intencionada o constituido su finalidad.

Hablando de relacionalidad o correspondencia de lo ideológico. Dice este autor, toda idealidad –ontológicamente- sirve de base a todo conocimiento ideal; y gnosceológicamente, es lo que el Ser ideal se vuelve objeto de su idealidad. De pronto se produce una forma ideología “libre” y otra “dependiente”. Esta dependencia no está en relación óptica o real, sino en la relación del conocimiento al sujeto, es decir, en la forma de acceso a lo ideal⁴⁴⁸.

Si deseamos conocer o definir –por nuestra cuenta- lo que sería una idealidad o “ideología libre”, ello nos supondría, con la rapidez de razonar, lo referente al Ser que piensa o idealiza por cuenta propia; en este esquema tendríamos que observar que la ideología de un individuo se alimenta de sus propias convicciones no sin haberlas

⁴⁴⁷ Hartmann N. « Ontología I » -El ser ideal y el conocimiento ideal, -p. 282

⁴⁴⁸ Ibid. -p. 334, 335

tomadas o establecerlas desde las fuentes exteriores –puesto que es imposible establecer ideología de sí mismo- y no cabría aquí una conformidad ideológica de lo en sí, sino, de lo que uno se forja como principio pero obteniéndola desde otras visiones.

En cambio una idealidad o “ideología dependiente” nos supone serlo como una abstracción impuesta de alguna otra ideología de ya existente y que contagia o trata de correlacionar a otros individuos en su ideología, es ello para proseguir en la cuantificación de elementos o seres sumados a la tal ideología, en este caso, del que ya lo ostenta con imperatividad.

En este último caso, es el ejemplo observado en cuanto la ideología del dominante económico-político que no deja jamás de arrastrar a los otros en su propia línea ideológica; es claro, son por los intereses muy consabidos. Así lo mismo se observa en lo religioso, los convictos creyente de la Iglesia no cesan nunca de de contaminar y arrastrar a los individuos en su ideología dogmática.

Pues, de todo estas cuestiones ideológicas diremos que la “obediencia” en su correspondencia con lo ideológico es con la esencia del pensar, en sus diferencias: en lo bien o en lo mal, en lo justo o lo injusto.

_____ (o) _____

TERCERA PARTE

ENTRE CREACIÓN Y OBRACIÓN: RESOLUCIÓN ANTINOMICA CONCRETA

“El verbo “crear” carece de forma y figura y aun más de contenido significativo, entonces el pensar en la “creación” es informe y es rebelde a un lenguaje natural-humano porque los estados de su especie escapan a las leyes de la física”.

“Si la invención de dios y su supuesta creación, así como la creación desde el hombre son solo imaginaciones, entonces, todo es una ficción fantasiada”.

(G.Steiner: Grammaire de la Creation -p. 37)

“El hacer de una obra es siempre lo pensado... hoy en día, las ideas y los pensamientos ya han sobre pasado y esclarecido las ideas oscuras o místicas que emanaban de lo divino; ya no se puede seguir pensando en estas mismas ideas que son del pasado”.

(R.G.Collingwood: Los Principios del Arte -p. 123)

_____(o)_____

Iº Capítulo

1-LA “OBRACION” Y SU LEGITIMIDAD DE PENSAMIENTO

“El arte es arte en cuanto es obra y, la obra es en cuanto lo obrado, és ello la obración del artista obrador”

*De otro modo: -el arte es obra por ser una obración,
tal obración es lo procesado por el artista obrador.*

A este postulado –en síntesis- arribamos y de aquí, nuestro modo de pensar data en su distinción, es decir: *“todo pensar renovado es de un hacer y un saber innovado”*.

Pues bien, después de haber expuesto –en todo cuanto requirió como bases sustentativas- el asunto del origen del arte universalizado como “creación” –en nuestro tratado: “Ontogénesis del Pensar Artístico Actual y sus Constructos Estéticos” cabe en este espacio final denotar los resultados de cuanto se contrapuso entre “creación” y “obración”, así como entre “el pensamiento absoluto” (que acoge, sostiene y difunde la creación) y “el pensar crítico” (que problematiza, critica y descompone la idea de creación), es la demostración procedida y es lo que se demuestra como resultado determinante.

Pero antes, nos permitimos un ensayo o un esbozo teórico comprensible, algo así como una perspectiva ideal-teórica de lo que puede situarse este nuevo conocimiento filosófico acerca de la “concepción obracional del arte” en contraposición a la extensa e ilimitada teorización sobre la “creación del arte”; pues, en este rubro tan solo es un esquis de ideas-bases con lo que puede lograrse tal filosofía de la obración como legitimidad teórica que le corresponde.

La obración: actos ovulativos, evolutivos y re-evolutivos

Si Carl Popper (1902-) hubo de enunciar que: “ninguna teoría puede considerarse como auténtica por numerosas que sea los hechos en que se apoye, siempre es posible un nuevo hecho que la refute: no hay teorías irrefutables. Una teoría que no puede refutarse por ningún hecho pensado, no es científica... (...) la refutabilidad es el supremo criterio científico. Cuanto más refutable sea una teoría, tanto más científica resulta”⁴⁴⁹.

Ello nos hace saber que la teoría (cualquiera que sea en el arte) debe situarse o debe pensarse en su mejor condición como un relativismo, algo así semejante a un dialectismo; es el caso que el propio proceso del conocimiento puede ser interpretado no como lo único o lo absoluto, sino, siempre como lo dialéctico relativista (no mecanicista). Según- la dialéctica y el relativismo –los hechos y el propio pensar se comprende o mejor, deben entenderse de diferentes modos de enfoques con lo que los nuevos conocimientos habrán de entenderse también logrados desde variadas y diferencias contrapuestas de saberes. Solo así, se podrá tener en sentido cabal que los nuevos saberes irrumpen en el pensamiento nuevas posturas ideológicas como nuevos aportes cognitivos.

Sobre esta base la “concepción obracional el arte” puede no ser solo una explicación sintética, sino convertirse en una forma teórica nueva por constituirse en un pensar renovado desde saber innovado; empero, –según Popper- no será la única, menos no ser refutada; pues, siendo relativo o dialéctico por sus condiciones fundadas y sustentables puede ser criticada cuantas veces sea necesaria, con ello puede lograr además su corroboración a su confirmación y aceptación.

En nuestro estudio demostrativo, todo cuanto aparece o se presenta como nueva teoría (hipotética) de ninguna manera deviene de la pura idea o de la sola sensibilidad intuita, tampoco es de lo puro racional, es de una *aliación* de muchos pensamientos contextuales reunidos, es de muchos conocimientos epistémicos y ontológicos

⁴⁴⁹ Kopnin P.V. « Lógica Dialéctica » -p. 167 -cf. C.Popper : British Philosophy in the Mid-Century, (-p. 159, Londres 1957)

adquiridos, de antes y de lo actual. Es un historial reunido de lo que la propia historia asume como histografía de lo semántico y retórico profusa sobre el arte como existencia y presencia. Es entonces de una investigación experimentada y de una experimentación investigada.

El nuevo saber y hacer que incita al nuevo pensar no es sino en lo que se expresa trasgrediendo, algo así como una subversión contra lo **tradicional filosófico del arte como creación** y, de ella como lo que piensa en lo “absoluto” en defensa y sosten, pues, de ello se subvierte denegando y criticando contra el pensamiento universal-absoluto que presenta al mundo cognoscente en todo tiempo-espacio histórico la idea de la “creación”, lo eterno inmodificable. Pues, ahora se trasmuta, se transforma, se hace ruido, laberinto, empero, no un laberinto incomprensible, oscuro ni confuso.

Como decía Steiner: *“el ruido de fondo teológico en el dominio de la creación como retórica ha sido siempre intemporal y lo irremplazable eterno... un discurso metafísico aparentando postular a un tiempo fuera del tiempo”*⁴⁵⁰. En este esbozo teórico no siendo ningún acto retórico-metafísico flotante es lo que hubo de mutabilizarse en práctica y en teoría, de aquí su neo-semántica y neo-retórica, es decir, de cuanto innovado por lo experimentado.

Si intentamos un diseño teórico-filosófico renovado lo es en sus fines que ella debe proseguir en marcha transformadora en las próximas prácticas y siempre en sentido renovante progresivo. Como bien decía Kopnin *–la teoría extraída de la práctica debe servir a la práctica;* solo así habrá de cumplirse con la continuidad de todo saber, probando y comprobando cual teoría presentada y su posible mejoría con las nuevas proposiciones posibles; desde luego, que ello acarreará mayores evidencias de su verdad como conocimiento obtenida de una realidad (acto obrado) verificado y confirmado.

De ello, está sobre entendida su necesidad investigatoria con la experimentabilidad procedida, luego, el conocimiento y el pensamiento en subversión habrá de situarse en la nueva representación ideológica del “origen del arte” como nueva verdad producida.

⁴⁵⁰ Steiner G. « Grammaire de la Creation » -Cap. Vº, -p. 316

En el acuerdo que *–no puede existir arte sin obra, ni obra sin artista, ni artista sin cerebro–* en este compendio es la proposición de este conocimiento que asciende en su legitimidad teórica e histórica, puesto que todo acontecer sea del saber o de los actos humanos –que marcan huellas– son siempre historicidades que no se pueden oscurecer o no tomarlos en cuenta; La “obración” es lo histórico porque trasciende desde una realidad e ingresa a la intelectividad; este hecho siendo un acto cognitivo es ello lo que inevitablemente **lo conduce la supremacía del cerebro humano**, es el que organiza, señala, aconseja y conduce toda una lógica racional de los actos y pensamientos.

En esta dimensión racional (no puro) del intelecto los conceptos y juicios sobre el pensar del onto-arte y de la episteme-artística se convierten en la nueva teorización juiciosa y con ella, el curso de lo sucesivo del saber y del hacer, que de otro modo, no es sino la re-evolución consecutiva inevitable del conocimiento y del pensamiento.

Este esbozo señala que la tal teoría filosófica habrá de encaminarse en el ejemplo de las condiciones que presenta la *ovulación ideal* y la *evolución constructual de la obra*, además de sus instrumentos innegables senso-intelegibles (lo facultativo) y del panorama del mundo real-sensible o del realismo ontológico existencial. Con todo ello, puede lograrse una “concepción obracional del arte” cual sustento teórico de la “obración” en su necesidad comunicativa.

Pues, es este el comprendido, tal cual un *re-evolución consecuencial* como se presenta en las ejecuciones del arte y con nueva lingüística apropiada desde el proceso de la “obración”, puesto que la terminología o lingüística es una de las razones del nuevo conocimiento.

Es una razón psico-física de comunicación –tal como lo refiere también Konrad Fiedler: “*la expresión lingüística puede significar mucho y, por consiguiente convertir en objeto de nuestro pensamiento y conocimiento una realidad que pretende existir... y aceptaremos la realidad como dada, sin pensar que hemos de percibirla primero para que sea dada*”⁴⁵¹

⁴⁵¹ Fiedler K. « Escritos sobre Arte » -p. 175

Es el mundo que existe antes que nosotros –pero podemos conocerlo en toda su realidad, desde los procesos que realizamos, variando su evolución y construyéndolo como nuevas obras. Así se comprendería la **ovulación**, la **evolución** y la **re-evolución** del que informábamos en “el proceso del arte por obración”, es ella una situación donde se dan –necesariamente- las condiciones dialécticas o relativas sin que ninguna otra condición pueda desmentirla o variarla, a no ser que sea en su corroboración de enriquecimiento de saber. Y de aquí, no sería posible ninguna retórica o teórica idealista-espiritualista o metafísica esteticista, ni tampoco ninguna lingüística irrepresentable de su realidad y verdad. Si es un conocimiento innovado y de ello un pensamiento renovado está alejado de todo parámetro tradicional caduca.

Todo, pensamiento y conocimiento nuevo que aparece y de otros por advertirlos no son de lo repentino, sino, de lo planificado y conducido, por tanto, de ello debe hablarse, deben proclamarse, tal como M. Foucault, expresaba: *“hay que decir tales palabras mientras las haya, hay que decir las hasta el momento en que nos encuentren, hasta el momento en que nos digan –extraña pena, extraña falta, pero hay que continuar... quizás llegando hasta el umbral de esta historia...”*⁴⁵².

El hablar o teorizar una filosofía de la obración- basada en sus tres situaciones y condiciones dialécticas: ovulación, evolución y re-evolución no es sino el de lograr una teorización en el nuevo umbral de la nueva historia y así *“hasta el umbral de esta historia...”* y hay que continuar con el esbozo del discurso. Pues, la concepción filosófica de la **“concepción obracional del arte”** ha de existir y latir no en simple verdad, sino en su *propia verdad*, en la certitud en que fue procesada, proclamada y presentada –ello es- del proceso de deconstrucción de la “creación”, luego, de lo que la “concepción obracional” presenta su propia realidad-verdad como razón-verdad, tal cual como lo hubo de forja en experimentaciones.

*“La verdad contiene una voluntad, es la voluntad de la verdad y ella es también una razón, una razón de necesidad, de aquí el discurso filosófico en lo natural de su sinceridad y de lo verosímil de sus alegatos y sin enmascaramientos místicos, míticos ni geniales”*⁴⁵³. Recalcaba Foucault.

⁴⁵² Foucault M. “El Orden del Discurso” -p. 9 (L’ordre du discours)

⁴⁵³ Ibid. -p. 16

En estos considerandos -una filosofía de la razón y de la voluntad es una voluntad racional de la “concepción obracional” y es lo verosímil de sus conceptos y alegatos, sin máscaras ajenas; es tal como manifiesta Foucault: -sin enmascaramientos místicos, ni místicos, ni genialidades vanales. Es este el objeto teórico que le corresponde en legitimidad en el tiempo-espacio histórico donde se sustenta como dialéctica ideal y dialéctica material culturalmente dicho.

Es este el mundo situacional humano (realismo ontológico) de la “obración” de donde se yergue y se condiciona como nueva *presencia teórica del arte*, desde lo ontopolítico e histórico comprendido como obra materializada o histórica. Aquí surge un mundo exterior y un mundo interior (objeto y sujeto) tal como la “obración” del arte lo demuestra y es tal una “obración teórica” en los mismos contextos panorámicos de lo exterior y de lo interior del “obrador” -esa es la idea, esa es el esbozo; pues, si alguna idea existe es porque existe desde la materialidad del mundo, es la causa perfecta e imperfecta para el efecto perfectible.

- a) La *ovulación* de las ideas que se da en la “concepción de la obración” es lo que puede darse también en la “epigénesis filosófica” en su *razón de necesidad*, de esbosar o construir una concepción sobre la “obración del arte”. Las ideas serán primarias, luego determinadas para su praxis.
- b) La *evolución* constructual del hecho que se ejecuta es también lo que debe producirse como “morfogénesis teórica” acerca de la representación contencial por medio de su formalidad procesada como significantes y significados en la construcción teórica (estructura y construcción).
- c) La *re-evolución*, no es sino lo deveniente de lo anterior a lo presente, luego lo que se perfila al futuro como consecuencia. Esta notación -no es como suponía Kant que todo aparece desde lo *genial*, teniendo genialidad todo aparece de pronto. No es entonces lo que una teoría se establece desde lo espontáneo, de lo imaginario o de intuición indemostrable, ello sería lo incognoscible.

Es como Gerad Lebrun cuando decía: -las capacidades de construcción vienen desde conocimientos precedentes; es como la dialéctica, deviene de anteriores conocimientos, de lo intelectual-racional, de lo exterior, como acontecimiento de lo histórico y de la inteligencia y la razón, es de la inteligencia artística, que es una historia de lo aprendido a lo largo del tiempo y del espacio cognoscible⁴⁵⁴.

Pensamos, de otro lado, que la construcción filosófica del arte por obración no debe caer en los paradigmas obsoletos y repetitivos; ese no es su camino ni es su estadio; pues, como va el avance de los conocimientos y las obras son siempre novedativos (asi se llamen nuevas creaciones) es siempre nuevas construcciones, es decir, nuevas obras, por lo tanto, son “obraciones” forjadas en la intención y voluntad de presentar progresiones de la mentalidad y de la contemplación del mundo social, políticos e ideológico.

De ser asi la modernidad actual del siglo XXI con mayor razón ha de serlo la nueva concepción que se manifiesta aquí. Y de ello su teorización en mayor análisis racional y, también en lo ontológico-racional (no metafísico). Habria que tomar a Tocqueville, a Max Weber, o a Emile Durkheim y de ellos obtener sus enseñanzas en la renovada racionalidad opcional que propugnan (teorías racionales optativas) como para no caer en lo *absoluto racional*; es lo que aconseja Raymond Boudon⁴⁵⁵.

Bien lo sabemos, -ninguna idea existe por sí misma, las obras artísticas y las filosofías que lo representan tampoco se dan por sí mismas, todo se origina de una ascensión deveniente enunciada y va en una consecución preveniente de axiomas o enunciados básicos o universales; procesos de movimientos teóricos o transformaciones retóricas y semántica, pero son teorías prácticas o teorías servibles o no servibles; de no ser *performativas* al menos son **legítimas** si es asi como se expresan en cuanto es lo que corresponde a algún saber y de ello su provecho legítimo.

Comentaba Lyotard: -“*la cuestión de la legitimación del saber... cuando declaramos que un enunciado tiene carácter denunciativo es verdad, presuponemos que el sistema axiomático en el cual es discernible y demostrable ha sido formulado, y que es*

⁴⁵⁴ Lebrun G. « Kant y el final de la Metafísica » -ps. 408, 409

⁴⁵⁵ Boudon R. « Essais sur la Théorie Général de la Rationalité » -p. 134, 135

conocido y aceptado por los interlocutores, como así es formalmente satisfaciente que posible”⁴⁵⁶.

En tal razón, es legítimo lo que enunciamos como verdad y lo que se propone, puede ser discernido y demostrable; es la satisfacción de haber llegado a un saber que los contemplantes o lectantes luego habrán de evaluarla en sus criterios singulares, no pensando solo en su necesaria de aceptabilidad, sino en la posibilidad de ser criticada como necesidad para su consolidación y legitimación.

La teorización conciente y trascendente de la “obración”

Pensar *críticamente es siempre problemático*, pensar en lograr crítica es anteponer un problema por problematizarlo. Y lo que se propone una filosofía analítica y crítica sobre la obración es –de un lado- combatir la repetitividad innecesaria y obsoleta, lo no innovante del pensar, lo que se petrefica en lo sempiterno inmodificable, de lo absoluto o único –de otro lado- de provocar o incitar a un pensar teórico de nueva talla, en nuevo cimiento de los epistémico y ontogénico, de lo racional lógico y dialéctico, que contradiga al pensar absoluto universal.

Este nuevo pensamiento y que teoriza diferencialmente es la que habrá de perfilarse en sus condiciones analíticas-críticas sobre el universo del arte, y por qué no en los asuntos políticos y morales, puesto que es lo que en la actualidad conviene asentar las preocupaciones en lo que puede modificarse o corregirse los modos del pensar único o absoluto o deominador de siempre.

Levi-Strauss refería: *“la obra de arte es un universo en miniatura, un macrocosmos en un microcosmos”*; así se representa la obra de arte colmada de cogniciones teóricas de lo existencial, luego de lo esencial, -solo así es posible una valoración universal, despejando o desechando también lo *mítico* y lo *místico* que perjudica irreversiblemente la conciencia racional y el fundamento cognitivo sobre la verdad.

⁴⁵⁶ Lyotard J.F. “La Condition Postmoderne” -La recherche et sa Légitimation, -p. 71

La mentalización del **mito de la creación** ya no es ninguna explicación valable; ha sido solo una salvedad en cuanto incoherencia de la razón. El pensamiento mítico (que estructura la mente humana) es la explicación teórica, según Levi-Strauss, en el concepto de **transformación**,

“...los mitos no tienen sentido en sí mismos, sino en relación entre unos y otros, por lo tanto, hay que estudiarlos a lo largo de las transformaciones de uno en otros para poder comprender su significado”⁴⁵⁷.

Según Levi-Strauss –el artista o bien imita la realidad o bien lo significa, puede tener una orientación mimética y ello se produce como lo natural desde la primitividad, el hombre logra signos de las cosas que representa pero no así la imagen especular⁴⁵⁸. Con ello este autor otorga primacía al acto de producir operaciones lógicas que pueden ser del inconsciente pero sin ser emociones, intuiciones o instintos; el *modus-operandi* básico del cerebro siempre es del realismo cognitivo. En este caso, un *míto* (que es estructurado por la imaginación facultativa mental) es mucho menos dañino que lo *místico* que no es sino un dogma o una fantasía inventada con el fin de lograr presión misteriosa en las mentalidades.

Tal es el pensamiento obracional progresista –que propone una problematización mayor o más ampliada desde lo teórico crítico y racional y lograr con ello, su afianzamiento en la modificación de la idea universal petrificada en lo absoluto. Los juicios y razones racionales dialécticos –pensamos- habrán de hacer cambiar el tal pensamiento absolutista cegado, es el cambio a donde proponemos enrumbar.

De ello manifestaba Kant: *“el cambio es en el orden de las facultades del conocimiento donde se forma el juicio a priori entre el entendimiento y la razón”⁴⁵⁹.* Aun así Kant manifiesta que –el juicio contiene en sí algo a priori-, no obstante, los conceptos teóricos que se presenten (como en la concepción obracional) no serán los inmediatos, sino, los que se presenten luego de su experimentación, es decir, después de

⁴⁵⁷ Levi-Strauss “Mithologiques” –p. 64

⁴⁵⁸ Ibid. –p. 65

⁴⁵⁹ Kant E. « Crítica del Juicio » -p. 90

ser procesados con los análisis críticos racionales del propio objeto en cuestión; y de aquí los cambios.

Sentar bases o bien, presentar razones teóricas sobre la “obración” habrá de constituirse en su razón lógica y dialéctica, considerando su dignidad y su legitimidad de veracidad probable. George Steiner- comentaba de Roman Jakobson quien formulaba: *“toda obra de arte, es digno de este nombre, que habla de la génesis de su propia creación”*, y Steiner lo refuerza: lejos de cualquier comentario parasitario, de solo parafraseo (filosofías idealistas o esteticistas) ello no está siempre a la altura de la materialidad real con que el arte tiene como génesis⁴⁶⁰.

Alguien decía: “El arte es un pensamiento en palabras e imágenes” y “el arte por obración” contiene este contexto verídico ideológico y filosófico, además es lo *ontopolítico* como significante de sus representaciones, de su conducta moral, es lo que patentiza en lo humano existencial, de lo humano pensante, del cerebro de donde surge el comprendido de la realidad y la verdad para pensar y obrar, una forma de pensar críticamente y, por tal, un nuevo lenguaje en significación de lo que acontece como “obración”, de ahí el atisbo de una filosofía renovada como su legitimidad.

Bergson -se preguntaba ¿cual es el objeto del arte?, y él mismo se respondía -en referencia a la verdad de la pintura- filosóficamente:

“Si la verdad viene directamente a tocar nuestra conciencia y si nosotros podremos entrar en comunicación inmediata con las cosas y con nosotros mismos, pronto, todos seremos artistas... este es la vida interior de las cosas que el artista lo ve transparente a través de sus formas y sus colores... él los hace entrar poco a poco a nuestra percepción... y él realiza así la más alta ambición del arte que es hacernos revelar la natura... el arte no es sino una visión directa de la realidad” ⁴⁶¹.

En este sentido, la construcción filosófica sobre la “obración del arte” no será como la caverna oscura y confusa; ha de serlo en toda su claridad e inconfundible. De ello, todo pensar sobre el sujeto de teoría que el sujeto-teórico toma a bien motivar la

⁴⁶⁰ Steiner G. “Grammaires de la Creation” -p. 27

⁴⁶¹ Bergson H. “La Risa” -p. 35

construcción de una obra filosófica sobre la obración no será sino una **filosofía obrada tal cual como el arte obrado**. Sus formas, lineamientos, movimientos, cromatismos y dimensiones contenciales valorados habrá de manifestarse en su retórica y semántica acondicionada de todas éstas nomenclaturas estructurales de la obración. Y la obra por “obración” teóricamente habrá de ser un manifiesto decidido en sus nuevos significantes y significados y que también habrá de partir de lo ontológico, epistémico y ideológico-político tal como el arte asume. Algo así lo manifestaba José Clemente Orozco:

“Lo que vale es el valor de pensar en voz alta, decir las cosas tal como se sienten en el momento en que se vive, ser suficientemente temerario para proclamar lo que uno considera que es la verdad sin importar las consecuencias y caiga quien cayere”.

Pues, una representación teórica obtenida de la práctica, de un singularismo obrado puede abarcar lo genral o lo universal en su comprendido, por lo que son consecuencias y resultados de lo experimentado de manera conciente y hé ahí la ética laboral y la individual, alturada en la misma acción del pensar y del hacer.

A propósito de la *conciencia*, De Raeymaeker, nos alcanza cierta valoración de la conciencia en cuanto ello se asume como autoreflexión en los momentos de emprender pensamientos y acciones –decía él: *“una conciencia... es como un retorno de así mismo, eso consiste en conocerse, en adherirse así mismo, y de ello hácia la acción libre y autónoma en pleno dominio de sí mismo”*⁴⁶².

No estamos –por ello- jamás exentos del estado concienical (psiquis latente y actuante); en estas dimensiones psíquicas-reflexivas el Ser teórico se instala, se condiciona en analogía de lo valable, de lo verdadero del ideal que ha fue descubierto y otro que ha de descubrirlo el propio teórico. De aquí ha des ser su interpretación, sin absolutismos ni imperativos sectarizantes. Pues, la “concepción obracional del arte” ha de prescribirse no como lo trascendental fenomenológico, sino como lo trascendente filosófico-racional, en lo racional crítico, en lo lógico dialéctico y ontológico, en lo integral del Ser. Como bien decía este autor, el Ser es el punto clave de las bondades de la realidad presente y de sus cambios:

⁴⁶² De Raeymaeker L. “Filosofía del Ser” – Cap. II, -p. 232 (habla sobre: -El orden dinámico del ser particular, La estructura ontológica y El ser en el devenir).

“la idea del bien trascendental es analógica como la del Ser. Puesto que el modo de ser varía de una realidad a otra, y la bondad ontológica de los seres no es jamás la misma de una manera absoluta, sino solo de una manera analógica, cada realidad ocupa su puesto particular en el orden del Ser”⁴⁶³.

El pensar obracional en el fundamento neurofilosófico

“Todo pensar renovado es de un hacer y saber innovado”

Recurrir o concurrir a la fuente de la savia es siempre una condición positiva y genuina por saber de su origen de lo original, es ello recurrir a la alcantarilla donde el agua es siempre fresca y apetitosa para cogerla, poseerla y beberla posesivamente. Es la fuente savia suprema-orgánica, tan física como química que acciona la ebullición de toda cognición.

Esa es la gestación inteligible y sensible del **cerebro** que aflora en cogniciones y aprehensiones, entonces a ello concurrir sin más deliberaciones. De aquí, ha de ser el sustento de lo teórico en lo más sustancial y vital, de mayor hondura cognitiva, es este la vitalidad del discurso o de la teorización requiriente.

En esta fuente-savia que no es otro que las **“neurociencias”** es donde obtuvimos lo sustancial para el compendio de las operaciones de la **“obración”**; en lo mínimo de su estudio –de saber sobre de cómo se origina el arte como obra- es que pudimos comprender y reconocer que, lo que las filosofías tradicionales llaman **“creación”** (sin sustento de realidad ni verdad) la neurofilosofía desde las neurociencias lo reconocen como **“incrementalismo cognitivo”**, algo más real y veraz por lo mismo que estos resultados datan desde las investigaciones experimentadas. De aquí nuestro nuevo pensar desde el nuevo saber.

⁴⁶³ Ibid. –p, 244

Desde entonces, lo repetitivo tradicional de las filosofías purista o intuitivista, imaginistas o metafísicas que estudiamos tienden a desvanecerse, a evaporarse como neblinas sin peso ni dirección, y es porque no poseen sostenimiento empírico experimentado y solo se divaga solo en metafísicas abstractas, en experiencias estéticas (no probadas, no experimentadas).

No obstante, la filosofía especulativa, crítica-analítica y racional siendo de mayor valor por sus fundamentos verificantes tendría que recurrir a las “neurociencias” y a su “neurofilosofía” como para recargar sus razones facultativas senso-intelectivas y en mejor y mayor reconocimiento, y ello para sus enseñanzas renovadas, desde el origen del pensamiento hasta las construcciones teóricas-filosóficas, y el valor de la función neurofisiológica y neurobiológica del cerebro es la base-base de todo conocimiento y pensamiento.

Si cuando hacíamos alusión a lo epistémico o *inteligencia artística* no era otro que lo que estas enseñanzas de las neurociencias y neurofilosofía nos facultaron una cierta confianza y solidez en nuestros argumentos e ideas, en nuestra hipótesis que lo sostenemos a toda dinámica vital teórica. Pues, es el **cerebro** el máximo órgano superior material y orgánico que hace posible el pensar y el conocer racional de las producciones filosóficas, científicas, artísticas, políticas y morales es la única que nos señala, nos aconseja, nos conduce en todo orden de necesidades mentales y psíquicas; es entonces, su conocimiento y reconocimiento infalible.

Andy Clark señalaba en su teoría de “*la incrementación cognitiva*”: “*la – racionalidad humana completa depende directamente de una serie de ajustamientos que portan sobre las formas biológicas fundamentales y sus respuestas son adaptativas*”⁴⁶⁴.

La posible filosofía de la obración habrá de basarse inevitablemente en los criterios y juicios objetivistas científicas como bases elementales y fundamentales adaptativas al nuevo conocimiento. Contrariamente, sería un retorno a los empirismos sensualistas-estéticos o espiritualismos geniales o falacias. Esta comprensión no debe tomarse solo

⁴⁶⁴ Poirie P. y Faudier L. « Des Neurosciences á la Philosophie » -p. 157 (Incrémentalisme cognitif, une approche neurophilosophique, por: Elisabeth Ennen).

como lo receptivo sino, como perceptividad-motriz, porque la cognición fundamental del pensamiento depende de un alto nivel de función del sistema neuronal, por ello, su funcionamiento son opuestos e incompatibles con los sistemas empíricos subjetivos.

De acuerdo a los saberes de las neurociencias y la neurofilosofía conocemos y reconocemos que las ideas, los pensamientos y las obras innovadas o nuevas (como la que presentamos) no son ninguna “creación” o “creatividad” sino, son manifestaciones de *acrecentación de la cognitividad* ámpliamente racionalizada (no puro). Según- los **circuitos perceptivos-motrices modificados** dependen del espíritu deseoso de la incrementar la cognición, de aquí la novedad o lo nuevo originado.

El argumento filosófico de la obración habrá de enriquecerse de esta fuente de la **incrementación cognitiva filosófica** y, habrá de conocer y reconocerse el funcionamiento del sistema *hipocámpico* y el sistema *astriático* del que trata la **memoria representacional**; saber que las formas motrices de lo cognitivo son todos *representacionales*. También conocer, el sistema de la memoria que sugiere una versión siempre modificada en su principio de *incrementacionalismo cognitivo*⁴⁶⁵.

Solo así se tendrá mejores condiciones de discursar una veraz filosofía que trate del origen del arte por “obración” y, en mejor opción, desde una filosofía analítica racional del arte aunada o complementada con la neurofilosofía; conociendo desde ya por cierto las actitudes y aptitudes cognitivas: *incrementación cognitiva* (ovulación y evolución de las ideas), que es lo que se produce como lo original o novedad en lo obrado o en lo pensado. En estos advenimientos teóricos el contenido de la concepción sobre la “obración” tendrá hondura cognoscible y bases sostenibles puesto que son parte del saber epistémico, de lo ontológico racional, de lo ideológico y político crítico. Ello es traspasar los viejos argumentos o modelos de pensar tradicional y luego asimilar lo que propone la “neurofilosofía” o una filosofía racional analítica del arte.

Tendríamos que preguntarnos -como Lyotard cuando decía: ¿qué vale tu argumento?, ¿qué vale tu prueba? (¿que vaut ton argument, que vaut ta preuve?)⁴⁶⁶.

⁴⁶⁵ Ibid. -ps. 158, 159

⁴⁶⁶ Lyotard F. « La Condition Postmoderne » -p. 89 (La science postmoderne comme recherche des Instabilités).

Eso es decir, sobre cómo sería el tal argumento que identifique o dignifique **el nuevo pensamiento representativo** de la “concepción obracional del arte”, es claro, ello deberá ser lo que **consolide y legitime** la “obracional del arte”; y es lo imprescindible, puesto que los argumentos y pruebas valables presentados y lo que prueban de su evidencia de veracidad no son elementos cualquiera, son los que hubieron de ser remitidos a tantas pruebas y comprobaciones (experimentaciones) –aquí sí valió la repetición- solo así, fue posible presentarlo.

Aun así, la “concepción de la obración” que no lo determinamos en nada como algo moderno o postmodernista, es una manifestación de lo que hubo de prepararse desde un precedente largo y arduo (desde la década del 70), y luego es lo que se presenta hoy y lo que lo prescribimos para un futuro con mayores fundamentos de su comprensión. Esa es precisamente la perspectiva de su teorización novedosa a que invitamos lograrlo.

Hacer realmente lo pragmático-filosófico y que sirva a la misma práctica filosófica con extensiones a las actividades de las ciencias humanas debe serlo desde el saber científico, sin que ello signifique su reduccionismo. Muchos manifiestan que la filosofía es siempre oscura y confusa, y es que se trata de una filosofía que navega y divaga en los metafísismos puros, en las abstracciones solo mentalizadas o en los esteticismos imaginarios. Pues, la nueva filosofía del arte no será ninguna oscuridad ni confusa; ha de serlo en la mejor claridad y alejada de los laberintos mentalizados.

Si existe un sujeto que logre filosofías para el progreso intelectual, analítico y crítico y además en solución de tantos problemas existentes ello debe serlo en el trabajo procesal, como una metamorfosis del pensar, en hallar argumentos y pruebas –y que llegue bien al destino. Es cuestión entonces del destinatario, que posea nuevas ideas, nuevos pensamientos y con ello su buen argumento, así, su tal teorización ha de ser en lo mejor renovado desde lo innovado pragmáticamente, solo así se legitimará el discurso y las reglas que lo validen”⁴⁶⁷.

⁴⁶⁷ Ibid. –p. 89

Pues bien, para finalizar. Una construcción teórica de la “concepción obracional del arte” ha de serlo como lo que se requiere en una edificación, como la edificación de la “obración”. Toda piedra, todo trasto, toda hilura metálica, todo fierro cemento y arena, todo sirven para sentar las bases raisales, para fijar y asentar fuertes las vigas y columnas de sosten del gran edificio; asimismo, los troncales areos, como las vigas y también los andamios laberintosos que se entretejen, todo ello son muy necesario.

Asi como son los soportes físicos estructurales elementales y fundamentales tan fuertes en la construcción arquitectural, asi lo mismo han de ser las ideas, las razones, los conceptos y los juicios que se perfilen en este quehacer y saber-hacer de la nueva teorización sobre la obración. Pues, en esta gigante obra, de ninguna manera puede estar ausente el eje principal, el que conduce y logra la *obración teórica*, es este el sujeto-pensador, sujeto-obrador que habrá de lograr una otra “**obra filosófica**”.

_____(o)_____

2- EL JUICIO LOGICO-RACIONAL EN RESOLUCIÓN

“Cuando el hecho que descubrimos está en oposición con la teoría reinante, es necesario aceptar el hecho y abandonar la teoría errada aun cuando ésta es defendida por hombres ilustres”⁴⁶⁸.

El nuevo pensar racional-crítico constituido como un tribunal de juicios lógicos y dialécticos determinan –por ahora- sobre el problema antinómico entre “creación” y “obración”. La veracidad del proceso de la “obración”, causa y efecto del origen del arte entalla su veracidad frente a la “creación”, lo ficticio.

De no existir otra demostración o fundamentación que refute a la “obración”, ésta habrá de sentar sus bases en su reafirmación y confirmación, asimismo, en su legitimación legal del cual, solamente tendría que suceder otras experimentaciones investigadas que puedan contrariar la propuesta de la “concepción obracional del arte”.

⁴⁶⁸ Férière E. “El Alma una Función del Cerebro” -II° Tomo, -p. 6, -cfr: C. Bernard: Introd. a la medicina experimental (-p. 42)

Conceptos, juicios y razonamientos resolutivos

No solo los juicios lógicos-rationales y dialécticos son los que determinan éste problema, sino, son por los nuevos argumentos en conceptos racionales y dialécticos presentados por la “concepción de la obración” en su categoría de verdad-real probada sobre el proceso de la “obración” (epigénesis ideal, y morfogénesis constructual) que se confirman como un nuevo saber.

Tampoco se debe pensar -si el concepto o el juicio o el razonamiento es el más importante en este problema de resolución. Pues, todos son importantes siempre en cuando estén en correspondencias entre ellos, solo así sus procesos y procedimientos son valideros en la delucidación y resolución del problema.

Siendo la proposición hipotética: **la génesis del arte es por un proceso de obración y no por creación**, y fundamentada no solo por sus conceptos presentados, sino por sus evidencias demostradas –y ahora- explicadas –ello no indica que la “creación” quede definitivamente eliminada. Es necesario su presencia como para que la “obración” -tenga su real verdad; para ello, requiere de su contradicción o contrastación (tésis y antítesis) una ley de contrarios que señala la evidencia antinómica –entre verdad y no-verdad. Solo así se sabrá de la diferencia, de la distinción en certitud que: la creación es ficticia y la obración es verdad probable, todo ellos bajo pruebas demostradas.

Pues, en tal situación y, de todo lo que se ha expuesto como pruebas que sustentan la “obración del arte”, desde su concepción hasta su ejecución, aun así con bases sustentativas de lo epistémico-científico, de lo ontológico racional, de lo político e ideológico; tan igual así fue la amplia demostración hipotética explicativa, tanto en lo racional-lógico, en lo analítico crítico de las experiencias y experimentaciones, así como del análisis de algunas obras de ya conocidas, todo ello sirvió y valió para consolidar la “concepción de la obración del arte”. En lo que sigue es solo la **concreción resultante** de las situaciones y condiciones de la “creación” y de la “obración” en sus posiciones ideológicas bien marcadas como en sus formas de pensar bien distinguidas.

Resultado: dos posiciones antinómicas concretas

1- La Creación, es una concepción general-tradicional, absoluta y universal.

>La **Obración**, es una concepción singular e innovada de lo concreto particular.

2- La Creación, como solo idea parte desde lo fantástico-místico: “creer que se crea”.

>La **Obración**, se constituye desde lo ontológico-racional y lo epistémico-artístico, es un “saber-hacer”, luego es un saber-pensar.

3- La Creación, es una repetividad constante en cuanto concepto y concepción (círculo visiado).

> La **Obración**, es lo variado en cuanto vocablo y concepción de una re-evolución consecuencial.

4- La Creación, es un entendimiento a priori fácil y llano.

> La **Obración**, es una comprensión a posteriori de lo analizado-crítico.

5- La Creación, se presenta como un fenómeno casual, cegado, nada razonado.

> La **Obración** -representa una efectuación encausado y razonado desde la “razón de necesidad”.

6-La Creación, es un pronunciado sensual y sublime, lo máximo maravilloso-genial.

>La **Obración**, es un enunciado de lo singular-concreto, lo necesario-facultativo.

7-La Creación, permanece estable como el logo inventado desde cielos incognoscibles y ni por conocerlos.

>La **Obración**, trasciende en su logo evolucionante desde tierra firme y factible de conocerlo.

8-La Creación, reúne en sí todas las sublimaciones, inspiraciones, mimetismos, imaginismos y otras inventivas irracionales.

>la **Obración**, constituye los procesos intelectivos senso-rationales, epistémicos, político e histórico, de la realidad-verdad.

9-La Creación, en todos sus predicados subjetivos tiende a una fácil aceptación y divulgación sobre los hechos creados.

>La **Obración**, no siendo ninguna prédica subjetiva tiende en su mejor fin, al conocimiento real del proceso de obrar Arte.

10-La Creación, en su única concreción, parte desde la doctrina del “creacionismo”, de aquí su propagación teórica, del dogma inventado (lo ficticio).

>La **Obración**, parte desde una concepción ideal, luego se materializa en la obración efectual, es lo deveniente y consecuente re-evolucionario.

11-La Creación, como ideología, es idealista y abstracta, es dominante generalista.

> La **Obración**, como ideología, es realista y concreta, es ingular y factible a lo relativo.

12- La Creación, finalmente, acoge, acepta y presenta el “arte vacío-sensacionalista” (arte puro o arte por el arte, recreativo, decorativo y vanal).

>La **Obración**, sostiene y presenta un “arte contencial-representativo” (socio-histórico, ideológico y ontopolítico crítico).

Son las conclusiones o resoluciones definidas en la delucidación antagónica de este proceso determinativo, empero, no definitivo. De aquí podemos reobservar en mejor

concretación las dos formas de pensar, las dos posiciones filosóficas e ideológicas totalmente contrarias –sobre el problema del: **por qué? y cómo?** se origina el arte como obra.

El -por qué? -corresponde a la “razón de necesidad” y a la finalidad del cual se produce la **epigénesis ideal** o la ovulación de las ideas. La razón necesaria es su respuesta como causa primera, es la actitud primera y así también su finalidad intencionada.

El -cómo? -es en lo que responde a la parte pragmática o la propia construcción del arte como obra; aquí está entendida la capacidad epistémica-artística conjuntamente con los “constructos estéticos”. Es ello lo que señala la **morfogénesis constructual** de la obra, no sin la conducción del **cerebro** y sus células selectivas.

Remarcamos: la “obración” que postula a una aceptación posible no presume ser ninguna “regla” ni norma alguna en el quehacer u originar arte-obra. Ni los “constructos estéticos” son fórmulas fijas de obligación, son todos elementos contingentes y contingentes necesarios y no necesarios, en todo caso, son proposiciones para las decisiones en cuanto son aplicables según la intención del significado de la obra y del artista-obrador que lo decide.

Síntesis de la comprensión racional-antinómica

1º *Nada de lo que se concibe como “creación” no es ninguna creación.* El “crear” o la “creación” como concepto que representa el origen del arte solo es en existencia retórica y semántica y éstas, en lo absoluto tradicional, por no haber sido jamás observada o investigada críticamente. No habiendo ningún estudio o intentos de crítica y rectificación a éste concepto único permaneció estable e inmodificable en lo que señala como concepción universal de la “creación” del arte.

Por su parte, la “obración” –desde sus inicios de construcción hipotética- tiene en su constitución teórica todos sus aspectos factibles a las demostraciones; pues, los sustos presentados son pruebas de sus investigaciones experimentadas y con datos

resultantes de sus procesos en órdenes superiores como los constituidos. Por ello, tiene y contiene todas las factibilidades de ser criticada, contradecida, de ser sometida a toda prueba de demostración, tanto de sus aspectos conceptuales que designan la “obración del arte” como de sus procesos pragmáticos que sustentan su verdad y su realidad.

2° Si la “creación” hubo de persistir en el largo del tiempo y del espacio histórico sin modificación es porque los pensamientos bastos teológicos y apoyados por las filosofías idealistas hubieron de acoger, aceptar y divulgar fácilmente la falasia de la creatividad y ello, por no haber sido observado, especulado ni probado por un análisis crítico de lógica estructural y de lógica neurofilosófica de manera radical. La “obración”, por su parte ha previsto todas las posibilidades de lograr crítica analítica a la creación con el fin de eruirse como verdad probable.

Pues, con ello la -obración- tal vez no siendo tan fácil su investigación y experimentación tal vez no sea también fácil su entendimiento y divulgación, pero, tampoco debe serlo a priori, sus instancias ovulativas, evolutivas y re-evolutivas solo se entenderá en cuanto se haya consolidado y legitimado su aceptación y de ello sus teorizaciones sucesivas habrán de demostrar la varacidad en la que la hemos constituido como “**concepción obracional del arte**” y, dentro de ella: “*la génesis del arte es por un proceso de obración y no por creación*”.

3° Si la “creación”, siendo una idea teorematizada, cerrada y absoluta que existe como logo eternizado es porque ha estado impregnado por siglos en la opresión mental-teórica del dogma de la “creencia de crear” y el pensamiento absoluto-universal que hubo de aceptarlo lo prosiguió sosteniendo con sus metafísicas espiritistas o esteticistas. Tales filosofías son o se ocupan principalmente de las esencias ideales del acto de crear –por ello- esta teoría absoluta: -todo inicia de un todo, principio de la “creación universal” y ese todo vuelve al mismo principio como esencia primera. Es un pensar homogéneo en lo eterno, en lo idéntico, jamás diferenciado, menos modificado.

Como en la idea fantástica y eterna de la religión: todo comienza desde “dios” (con el verbo-divino de “crear”), luego, toda existencia –según- retornará a dios. Una falasia indoblegable, inmutable, es un pensar que presiona, somete, obliga a pensar así; por ello es irracional, no lógico. En esta prisión ideológica teológica las filosofías idealistas

absolutas hubieron de ser encerradas y tal vez prosigan si no logran su liberación racional humana.

La “obración” se halla muy alejada de estas ideas míticas-místicas; está totalmente alejada de lo irracional, de todo lo innatural o sobrenatural. No es un pensar homogéneo ni eterno, es un pensamiento siempre crítico y problemático; parte de un ideal constructible ontogénico y está aperturada a la vez a toda crítica y a toda corroboración.

La “obración” es una materialización de la existencia de sus ideales, no obstante su radicalismo (no absoluto) es por reconstruir lo que hubo de ser distorcido, y antes de continuar sepultado la verdad del origen del arte –este nuevo saber lo resuscita de su sueño aletargado y lo vuelve a su realidad-verdad.

Síntesis de la dimensión epistemológica

La concepción y construcción del arte por el proceso de “obración” que se da desde las neuronas intelectivas y emocionales que el *cerebro* lo procura selectivamente –nos señala- que en la “obración” participan mucho más de neuronas cognitivas que de sensibles, definamos:

a) En este proceso -la facultad de lo *inteligible-cognitivo* trabaja o funciona en mayor cuantitatividad y cualitatividad como empleo neuronal y no así de lo *sensible-emocional* que es en menor proporción sentida. La comprobación lo hubimos de saber en tanto logramos las experimentaciones cada vez más definidas en mayores construcciones de obras.

b) La **inteligencia racional y el conocimiento epistémico** es la que impera más en el trabajo de la “obración” y no tanto la inteligencia emocional. Una de las pruebas lo presenta el científico S. Zeki en cuanto sistematiza las neuronas emocionales y neuronas cognitivas.

Aquí, la parte (Visión 1) es la única que corresponde a la parte emocional (facultad sensible), es ésta la puerta general y es de donde la V 1 distribuye las sensaciones o los

mensajes a las otras partes más grandes (Visión 2, 3, 4 y 5) que corresponden ser las cognitivas y especializadas en diferentes rangos. Son células que operan las líneas, las formas, los colores, las superficies y los movimientos.

Pues, con ello llegamos a conocer y a entender en general que es **la savia del cerebro** -la central suprema- de donde se intenciona, se conduce y se elabora la ovulación, la evolución y la re-evolución de las ideas conceptivas y ejecutivas en la “obración del arte”; y no dejamos de asegurar que así ha de producirse en toda obra concebida.

**“El arte es arte en cuanto es *obra* y,
la obra es en cuanto lo *obrado*,
es ello:
la *obración* del artista obrador”.**

De otro modo:

“El arte es obra por ser una *obración*,
tal obración es lo intelegido y procesado
por el artista *obrador*”.

_____ (o) _____

3-RECOMENDACIONES: GNOSCEOLÓGICA Y PEDAGOGICA

“Al estudiar el arte no hemos llegado a toparnos con ningun problema del conocimiento; por el contrario, es el problema del conocimiento el que nos ha llevado a meditar sobre el arte” -Etienne Souriau (Univ. Sorbona)

En lo gnosceologico pedagógico:

Una gnosceologia del arte en sus puntos, asuntos y problemas no es tan complejo entenderlo si logramos el estudio no desde lo puro filosófico o de los supuestos metafísicos o desde la pura esteticidad; una gnosceologia, una ontologia y una axiologia del arte puede conocerse tal como lo estima el profesor E. Souriau: de sus principios, desde el punto experimental, luego de una concepción de lo real y veraz, a ciencia cierta. Pues, este profesor propugnaba la separación del estudio entre “lo bello” (estética) y el “arte”, puesto que para él son campos diferentes de tratarlo.

Alguien se habría preguntado –¿cuál es en realidad el objeto de existencia del arte? y cuál el objeto de su estudio?. Y las preocupaciones filosóficas tradicionales hubieron de responden con sus estudios solamente desde la “belleza” (Tolstoi decía: “*valorar una obra de arte a partir de su grado de belleza es como si se juzgara la fertilidad de un terreno por lo agradable de su posición que ocupa*”).

Tales ideas o criterios son simplemente sublimaciones del puro gusto, de las percepciones, recepciones o experiencias estéticas, delirios que aun navegan en la visión universal del arte por el arte, arte puro y exhibicionista.

Si repensamos y aquilatamos en lo principal y fundamental del arte ella deberá ser una gnosceologia analítica del saber humano, un transmisor-pedagógico de cogniciones útiles y valideras en la progresión intelectual de los individuos y de la humanidad. Seguramente las mentalidades renovantes y trascendentes lo entenderán así y, la

filosofía general o del arte habrá de hallar su mundo visible e intelectual, habrá de saberse en su objeto de existencia y presencia.

Según nuestro entendimiento, y según estudios artísticos, pedagógicos y filosóficos, como así de sus prácticas incesantes del arte –son cuatro grandes problemas que debe observarse y repensarse en cuanto “filosofía del arte” y ello tratarse por medio de una filosofía analítica y racional del arte, son estos tal como lo esbosamos:

- >**El problema filosófico universal de la creación en el arte**” (el por qué y el cómo la obra-arte tiene existencia y presencia).
- >**El problema de la interpretación y contemplación valuativa del arte**” (cuándo el arte es arte y cuándo es no-arte, cuestión de análisis y crítica).
- >**El “Problema determinativo de lo bello artístico”** (lo propio del arte en distinción de lo que la estética clama sobre belleza).
- >**El “problema disciplinario entre la Estética y la filosofía del Arte** (lo congruente y lo incongruente de cada disciplina, así como sus legitimidades correspondientes)

De esta gran problemática del arte -nosotros hemos iniciado el estudio del primer problema– es claro- lo preciso de saber el cómo y por qué de la existencia y presencia del arte. Luego ha de ser la los otros problemas, con lo que procuramos no aumentar textos y discursos incoherentes, sino corroborar en la clarificación del entendimiento filosófico del arte y dirigido a las nuevas mentalidades.

La **filosofía pedagógica** como la pedagogía filosófica son instancias categóricas con las que se llegan a los entendimientos y pensamientos renovados; siempre en cuando se subviertan lo anterior inválido y se proponga lo nuevo concebido, como es en lo que presentamos en esta Tesis.

a) Recomendamos corregir el concepto y concepción de la “creación” que designa lo absoluto y la universalidad única de la producción del arte. Tal corrección debe dirigirse principalmente al pensamiento filosófico que acoge, acepta y difunde erróneamente la “creación” también de manera absoluta.

b) Replantear la realidad y verdad de “la génesis del arte” bajo la propuesta de la “concepción de la obración” que es lo que identifica lo correcto y concreto en sus dos órdenes superiores y dos complementarios. Es la recomendación principal y de utilidad por cuanto es un nuevo saber para un nuevo pensar.

En lo gnosceológico filosófico:

a) Recomendar el análisis y crítica sobre la producción del arte que se propone desde la “concepción obracional” –es decir: **“el arte es arte en cuanto es obra y, la obra es en cuanto arte obrado, es ello la obración del artista-obrador”**; un problema filosófico por discutirlo y por desarrollarlo lágamente.

b) La recomendación abarca en la incitación a acrecentar el pensar crítico y analítico renovando o innovando los otros pensamientos afines al arte que se hallan estancados en los conceptos y juicios tradicionales y éste nuevo pensar y estudio actualizado del arte que pertenece a este siglo XXI debe necesariamente que transformarse, debe procurarse su conocimiento. Para mejor y mayor argumento cognitivo habría que **recurrir a los conocimientos del onto-arte a la epistemología artística y a la neurofilosofía.**

Recomendaciones especiales:

Considerando que las fluctuaciones de la estética metafísica, abstracta y subjetiva intenta acaparar lo que no le es pertinente ni legítima sobre el estudio del arte, pues, su estudio debiera serlo de las impresiones del sentir, de la sensación (aisthonomay, aisthesis) tal cual como se inició en la Grecia antigua, y ella dista mucho con lo que se pretende como estudio del arte y de la obra de arte.

La mayoría de los filósofos actuales consideran que el Arte filosóficamente tratado es una “estética” o la Estética trata del arte filosóficamente, no obstante -para nuestro criterio- ello no es lo dable ni lo congruente. Es una verdad que hoy en día, en los centros de estudios se denomina “estética” a la enseñanza de la teoría del arte o a la filosofía del arte y ello, dista mucho en cuanto objeto y fundamento de enseñanza.

Sobre este asunto, dejemos que los pensamientos de profesores eméritos de distintas Universidades de Europa que hubieron de señalar las divergencias y diferencias del tratamiento del arte frente a la Estética. Tal vez sean Max Dessoir, Emil Utitz y W. Worringer los primeros que plantearon -que la producción de la obra de arte como estudio debería separarse por completo de la Estética y constituir una ciencia especial, una Ciencia General del Arte (*Allegemeine Kunstwissenschaft*), Veamos sus opiniones:

-René HUYGHE –Según él- la obra de arte no se debe estudiar como un hecho solo histórico; mucho menos desde la estética porque ésta no es una ciencia teórica. Es el hombre y su vida que explica la obra de arte, y la obra de arte es una actividad humana, es una función del hombre que persevera en su tendencia cuando no en sus efectos; en la obra de arte está personalizada el Yo, y también el no-Yo, es el universo en que vivimos. *La obra de arte*, es por otro lado, imagen y símbolo, es expresión concreta de una realidad mental⁴⁶⁹.

-Max DESSOIR (1867-1947). Planteó separar la “estética” (belleza) de la “ciencia general del arte” –porque esta ciencia del arte se ocupa de los grandes valores humanos y que esa es su tarea principal. Para éste profesor, la estética debe incluirse en el campo de la *ciencia del arte* ya que la disposición productora del artista es la que conduce a la concepción y la ejecución del arte (y no la estética). Es la relación del arte con la realidad histórica y no empírica, por tal, la teoría del arte debe considerarse como una concepción material-intelectual concreta⁴⁷⁰.

-Emil UTITZ (1883-1956). No acepta la estética romántica ni mística, no obstante de estudiar una estética psicológica su preocupación fue la de establecer una fundamentación de la “Ciencia General del Arte”, una ciencia que debe estudiar las leyes del arte, y siendo una realidad bella debe sobrepasar cualquier otra naturaleza de lo individual.

⁴⁶⁹ Huyghe R. “Dialogue avec lo visible” (Cátedra de psicología de las Artes plásticas, Colegio de Francia).

⁴⁷⁰ Dessor M. “Aesthetik und Allegemeinen Kunstwissenschaft” (Psicólogo. Organizo el Primer Congreso de Estética en Berlín 1913, Segundo Congreso .Paris 1937).

Segun él, la *estética* al ocuparse solo de la belleza sensible no puede ni debe usurpar el campo del arte. La ciencia del Arte se ocupa de las cualidades de los artistas y de las obras y no es exáctamente una simple intuición sensible o de percepción pura, es más bien un modo de existir, de intencionar, de producir, un modo de ser materia útil, etc. solo la ciencia del arte nos ayuda a comprender desde su historia y su valor existencial, por ello es una evolución de civilizaciones⁴⁷¹.

-Etienne SOURIAU, de toda su especulación, en resumen dice- que la única realidad auténtica es la *realizada*, es la acción *instauradora*, y ello para reconocer al ser auténtico solo en la obra, una construcción filosófica del ser es con la verdad de la obra de arte.

Ello es guiado por un pensamiento formal y formador, que convierte al pensamiento filosófico en un arte; así, por tal, el análisis existencial que debe hacerse a la obra de arte se tiene que considerar –como una existencia fisico-material y fenoménico; en tanto que su *apariencia sensible* debe ser reductible a la sobreexistencia de lo importante de la obra y del hombre como enseñanza⁴⁷².

-Harold OSBORNE. Este pensador se mostró también antagónico frente a la actitud estética, frente a todo formalismo metafísico en materia de arte, e impulsó más bien una actitud crítica a las teorías ambiguas que tachan al arte de “oscurantismo” como la religion contrario de la ciencia. Decía él, -los estéticos se han olvidado de que la “filosofía del arte” descansa en la crítica, por ello débese alejar de las tentaciones subjetivas metafísicas y no convertirse en teóricos-estéticos y perder contacto con la realidad del arte. La crítica debe mantenerse en salvaguarda por su autenticidad en tema de la propia crítica del arte.

En teoría y crítica Osborne logra una revolución de la sensibilidad perceptiva corrigiendo el modelo conceptual de lo bello, -decía- se debe llegar a un naturalismo o realismo del pensar para optar una emoción y un sentimiento que predisponga una

⁴⁷¹ Utitz E. “Grundlegung der Allgemeinen Kunstwissenschaft” -(Psicólogo alemán: prof. de Arte y Literatura e Historia de la Estética).

⁴⁷² Souriau E. “L’Instaurations Philosophique” –Correspondencia de las Artes, (filósofo francés –Cátedra de Estética y Ciencia del Arte en Univ. la Sorbona, Paris).

unidad orgánica entre idea y objeto observado y criticado. Son estas las anotaciones recomendativas de Osborne como para lograr modificaciones de las teorías incoherentes⁴⁷³.

-Thomas MUNRO. Decía él –por el arte el espíritu tiene acceso al conocimiento y al saber por su libertad productora luchando contra la rutina social; todo filósofo, todo humanista se ve llevado a pensar artísticamente. El arte debe brillar más en nuestra cultura para explicar la evolución de la educación artística e integrarla en el conocimiento humano en relación con la lógica y la filosofía. El instrumento intelectual del arte, como lenguaje, es un instrumento eficaz de comunicación, es la expresión del Yo.

En la tarea pedagógica-filosófica del arte la teoría científica debe ser una orientación del individuo, en hacerle revelar su personalidad. Munro, inciste en el papel del arte como familiaridad con el fin de lograr la educación de las facultades perceptivas de manera científica y tener una actitud crítica frente al arte. Manifiesta- mediante una crítica objetiva se puede establecer una verdadera ciencia del arte, pero con ello no se piense que el arte debe ser entéramente técnico (deshumanizado), sino, muy por lo contrario eminentemente humano-científico⁴⁷⁴.

-Konrad FIEDLER (1841-1895), sobre “autonomía del arte” manifiesta en principio una distinción de estudio entre la Filosofía del Arte y la Estética, identificándolo desde la forma y contenido de la obra de arte. Fiedler dice: -en el estudio del arte es necesario anteponer a la estética –en sus nociones de belleza, de gusto y de experiencia estética una filosofía del arte -en sus objetivos y fundamentos de conocimiento sobre la actividad real de producción o existencia, sobre su verdad y su experiencia artística.

La Estética no es teoría del arte; los principios de la estética moderna -gusto y experiencia estética- no pueden servir de criterio de valor artístico puesto que no son específicos ni explican el momento de producción de la obra.

⁴⁷³ Osborne H. “Estética y Crítica” (Otras Obras: “los Fundamentos del valor en Filosofía” 1933, “La Teoría de lo bello” -1952), (estudios en Univ. de Cambridg).

⁴⁷⁴ Munro T. “Art Education, ist Philosophy and Psychology” –Selectd essays -1956 (otras obras: The Arts and their Interrelation -1949, Toward Science in Aesthetics -1956).

La estética no siendo teoría del arte, la estética no puede ofrecer nada al arte, pero sí el arte a la estética. El problema de la estética es distinto al problema fundamental de la filosofía del arte... que la belleza sea el fin del arte fue una premisa arbitraria no demostrada, ha hecho una reflexión imparcial sobre la esencia y el origen del arte..., tanto la *estética* como la *belleza* deben ser desterrados de los dominios del arte, ya que ambos nada tienen que ver entre sí”⁴⁷⁵.

-Semir ZEKI, siendo un científico, lo congregamos aquí entre los filósofos precedentes por la importancia de sus investigaciones en cuanto función del cerebro relacionado al arte, del que optiene resultados que le proponen ciertos enunciados sobre el cerebro frente a la Estética: *“la función artística y la función visual del cerebro son una y la misma cosa o, al menos, las intenciones artísticas constituyen una extensión de las funciones del cerebro”*.

Por lo tanto atribuir a la estética ciertas prioridades de estos conocimientos son solo esteticismos o subjetividades de lo sensible y no así de los hechos cognitivos. Zeki lo afirma: *“así podemos considerar que cualquier teoría estética que no se base sustancialmente en la actividad del cerebro será una teoría incompleta y superficial”* (pag. 19).

“Las teorías estéticas solo pueden ser inteligibles y verdaderamente profundas cuando se basan en el trabajo del cerebro (de aquí), ninguna teoría estética podrá ser completa y no digamos ser profunda, a menos que tenga una base biológica” (pag. 234).

Frente a la cultura científica una experiencia estética, cuya base sigue siendo opaca y misteriosa no puede ser la demostración de la sutileza del arte... apenas sabemos nada del cerebro y, desde luego, no lo suficiente como para analizar en términos neurológicos la “experiencia estética”, tal como tampoco podemos utilizar una sola fórmula para analizar y explicar un estilo pictórico” (p. 352).

⁴⁷⁵ Fiedler K. “Escritos sobre Arte” -(de Schriften zur Kunst –München, 1971, otras obras: Artes Plásticas -1876, El Naturalismo Moderno y la Verdad Artística -1881, El Origen de la Verdad Artística 1887).

En estos considerandos es posible tomar muy en cuenta las opiniones y juicios no solo de lo filosófico, con mayor eficacia, de lo que vienen del saber de las neurociencias y de la neurofilosofía⁴⁷⁶.

-Joseph KOSUTH, -manifestaba: “Es necesario separar la estética del arte porque la estética trata de las opiniones sobre la representación del mundo en general”. Por eso cualquier rama de la filosofía que trataba de la belleza, del gusto, estaba destinada a tratar del arte. debido a esa costumbre llegó a creerse que existía una concepción conceptual entre arte y estética, lo cual dista mucho de ser cierto...La presentación de objetos dentro del contexto del arte (...) no es merecedora de mayores consideraciones estéticas... no tiene la menor importancia el juicio estético”.

Las obras de arte son proposiciones analíticas... la validez de las proposiciones analíticas no dependen de ningún presupuesto empírico, y menos aún estético... las proposiciones de arte no son de carácter ficticio, sino lingüístico, expresan definiciones o consecuencias formales de arte”⁴⁷⁷.

-Fererik HEGEL, decía: “La ciencia del arte es en nuestro tiempo todavía más necesaria que para aquellas épocas en que el arte, para sí, procuraba satisfacción plena. El arte nos invita a la consideración pensante (denkende betrachtung), y no por cierto de provocar arte de nuevo, sino de conocer científicamente qué es arte”⁴⁷⁸.

-De Emmanuel KANT, extraemos (p. 305, nota Iº, De la crítica del Juicio estético & 55), “Una idea estética no puede llegar a ser un conocimiento porque es una intuición (de la imaginación), por lo cual nunca se puede encontrar un concepto adecuado... se puede considerar la idea estética una representación inexponible de la imaginación...”⁴⁷⁹.

-F.W.J. von SCHELLING, trataba la “filosofía del arte” (Sistema del Idealismo Trasdental, p. 628) como la esencia y el órgano general de la filosofía. Decía él: “Un

⁴⁷⁶ Zeki S. « Visión Interior » -una investigación sobre el arte y el cerebro (Orig: Inner Vission, An exploration of the Brain, Oxford University Press, 1999, trad : Ammaya Bozal)

⁴⁷⁷ Kosuth J. “Arte y Filosofía” -Idea como arte, 1969 (p. 64, 68, 69).

⁴⁷⁸ Hegel F. « Lecciones sobre la Estética » (p. 14).

⁴⁷⁹ Kant E. “Crítica del Juicio” -Critik der Urtheils Kraft, 1790.

sistema del fundamento está completo cuando vuelve a su punto de partida... ya que, precisamente aquel fundamento originario de toda armonía entre lo subjetivo y lo objetivo... es gracias a la *obra de arte*, que es sacado completamente de lo subjetivo y convertido en algo objetivo”⁴⁸⁰. Lo subjetivo sería la estética.

-Teodoro ADORNO, en su pensar estético, recalca: “El carácter objetivo de la estética filosófica radica en que ésta ha dado las espaldas a la idea realizable de la obra de arte, tendiendo a un grado tal de generalidad que inevitablemente resulta inadecuado para la investigación del arte en lo moderno”⁴⁸¹.

De Gerard LEBRUN, quien logra una crítica de la crítica estética de Kant – manifiesta él: “la estética nada tiene que ver en los asuntos del entendimiento (del arte), ni con el conocimiento racional-lógico; todo ello es absurdo. Juzgar estéticamente (una obra de arte) es una contradicción con el juicio lógico (p. 309). Un juicio objetivo es pronunciado por el entendimiento y ello no puede llamarse “estético”, entonces, es un juicio lógico (p. 309).

Las descripciones estéticas modernas se vuelven algo más abstractas a medida que encontramos coherencia con el pensar kantiano y la estética pierde su misterio; ya no hay sujeto estético encarnado como tampoco éxtasis naturales, sino, el final de la edad del saber llamado “aufklärung” un sistema que tiene necesidad de forjar el punto de referencia del “placer del gusto”⁴⁸².

_____ (o) _____

⁴⁸⁰ Schelling «Sistema del idealismo Trascendental» (System des Transzendentalen Idealismus).

⁴⁸¹ Gomez Vicente “El Pensar Estético de T. Adorno”.

⁴⁸² Lebrun G. “Kant y el Final de la Metafísica” –Ensayo sobre la crítica del Juicio, (Kant et la fin de la metaphysique, -ed. Armand Collin, France 1970).

BIBLIOGRAFIA

(Por orden alfabético de autores)

- ABBAGNANO, N. **“Historia de la Filosofía”** S. XIX –XX –ed. Tecnos, Madrid 1988 (Universidad Regiomontana, 1º ed. 1982).
- ALPERS, S. **“La Creación de Rubens”** –ed. Balsa de medusa, Madrid 2001 (de original: The making of Rubens –ed. Press Universit New Haven & London, 1995 trad: Amaya Bazal).
- BASAVE FERNANDEZ, A. **“Tratado de Metafísica”** –ed. Limusa, México 1988.
- BERGSON, H. **“La Evolución Creadora”** ed- Planeta (De Agostini S.A.), España 1985 (de Original: “L’evolution Creatrice” -trad M. Luisa Perez Torres).
- BERGSON, H. **“Oeuvre” Matière et momoire, la Pensé et Mouvant** -ed. Press Univ. de France 1984.
- BERGSON, H. **“La Risa”** –ed. Lozada, Buenos Aires 1953.
- BRÉHIER, B. **“Historia de la Filosofía”** -ed. Tecno SA. Madrid 1988.
- BEALE, G. y Antiseri, D. **“Historia del Pensamiento Filosófico y Científico”** Tomo IIIº–ed. Herder, Barcelona 1992.
- BOESPFLUG, François. **“Dieu et ses Images”** –una histoire de l’eternel Dans l’art- ed. Boyard, Bruxelles 2008.
- BÉHAR, H. Dufour, A. **“Dada –Circuit Total”** –ed. L’Age De l’Homme, France 2005. (Centre de recherché sur le Surrealisme -Université le Sorbonne nouvelle –Paris III).
- BOCOLA, S. **“El Arte de la Modernidad”** -estructura dinámica de su Evolución de Goya a Beuys, -ed. del Serbal, Barcelona 1999 (trad: Rosa Sala, original: Die Kunst der Moderne zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung von Goya bis Beuys, Prestel- verlag 1994).
- BORDIEU, P. **“Les Regles de l’Art”** –Génesis et structure du cham littéraire, -ed. du Seuil, France 1998.
- BENJAMIN, W. **“L’oeuvre d’Art á l’Epoque de sa Reproduction Mecanicé”** –ed. Gallimard, paris 1991 (ecrits francés).

- BOUDON, R. “**Essais sur la Théorie Générale de la Rationalité**” -ed. Puf, Paris 2007.
- CROCE, B. “**Essai d’Esthétique**” -ed. Gallimard, France 1991 (original: Arte come creazione e la creazione como faired, trad: Pilles A.Tiberghien).
- CROCE, B. “**Breviario de Estética**” –ed. Espasa-calpe, Madrid 1985 (9ª edición, trad: José sanchez Rojas).
- CROCE, B. “**Estética**” –ed.nueva Visión BB.AA. 1973 (Ciencia de la expresión y lingüística general. Original: “Estética come scienza del espressione e lingüística generale” -pub. Gius. Laterza & Figli, Bari, 11ª edición 1969, trad: angel Vegne y Goldoni).
- COLLINGWOOD, R.G. “**Los Principios del Arte**” –ed. Fce, México 1985.
- COUJOU, J.P. “**Philosophie Politique et Ontologie**” –ed. Harmatan, Paris 2006.
- CAMUS, A. «**Le Mythe de Sisyphé**» -ed. Gallimard, France 1943.
- CORCURFF, Ph. “**Los Grandes pensadores de la Política**” –Vias críticas en filosofía política- ed. Alianza editorial, Madrid 2008.
- DESCARTES, R. “**Discurso del Método –Meditaciones Metafísicas**” -ed. Espasa Calpe SA. Madrid 1970 (trad. y notas: M. Garcia Morente).
- DUFRENNE, M. “**Fenomenología de la Experiencia Estética**” –Vol. IIº -ed. Fernando Torres, Valencia 1983 (de la ed. original: Phénoménologie de l’Expérience esthétique, Press Univ. de France, Paris 1953, trad: Carmen Sanabre y Amparo Rovira).
- De RAEYMAEKER, L. “**Filosofía del Ser**” -ed. 2º Gredos, Madrid 1993 (Original: “Philosophie de l’Etre Synthesis Methaphisyque” ed. Univ. Louvaine 1945, trad: Sanchez Pacheco).
- DELEUZE, G. “**Repetición y Diferencia**” -ed. Amorrurtu, Buenos Aires 2006 (trad: M. Silvia Delpy y Hugo Beccacece).
- EHRENZWEIG, A «**El Orden oculto del Arte**» -ed. Labor SA. Barcelona1973 (de:The Hlodden Orde, trad: J.M. Garcia de la Mora).
- ENGELS, F. «**Anti-Dühring**» -ed. Grijalbo, México 1964.
- FEDIER, F. “**L’Art en Liberté**” –Cours de Philosophie (Aristote, Baudelaire, Proust, Flaubert, Cézanne, Kant, Matisse, Heidegger), ed. Poket, Paris 2006.
- FIEDLER, K. “**Escritos sobre Arte**” –ed. La Balsa de Medusa, Madrid, 1990 (original: Schriften zur Kunst –München 1971, trad: Vicente Romero).

- FERRATER MORA, **“Diccionario Filosófico”** -ed. Rialp SA. Madrid 1962.
- FÉRRIER, E. **“La Causa Primera” –según los datos Experimentale Iº Tomo**, -ed. Ginés Carrión, Madrid 1910 (trad: Anselmo Gonzales).
- FÉRRIER, E. **“El alma es la función del cerebro” –IIº Tomo**, -ed. Dini Jorro, Madrid 1912 (trad: Anselmo gonzales).
- FOUCAULT, M. **“L’ordre du Discours”** -ed. Gallimard, Paris 1979.
- FOUCAULT, M. **“L’Archeologie du Savoir”** -ed. Gallimard, Paris 1969.
- GOMBRICH, E.H. **“El Sentido del Orden”** –Estudio sobre psicología de las artes decorativas –ed. Gustavo Gili, Barcelona 1980 (del original; “The sense of order” –ed. Oxford 1979).
- GOMBRICH, E.H. **“Norma y Forma”** –Estudio sobre el arte del renacimiento -ed. Debate, Madrid 2000 (trad: Remigio Gomez Diaz).
- GOMEZ CAFFARENA, J. **“Metafísica Fundamental”** -ed. Cristiandad, Madrid, 1983 (2º edición).
- GONZALES, CALVO, MARCHAN, **“Escritos de Arte de Vanguardia” 1900/1945**, ed. Istmo, Madrid 1999.
- HESNARD, A. **“La Obra de Freud”** –ed. Fce. México 1972 (original: “L’oeuvre de Freud” –ed. Pocket, Paris 1960).
- HEIDEGGER, M. **«Arte y Poesia»** -ed. Fce. México 1996 (trad: Samuel Ramos, ed. 1959, 1987).
- HARTMANN, N. **“Ontología I”** –ed. Fce. México 1986 (original: “Zur Grundlegung des ontology” -trad: Walter de Gruyter & Co. Berlín 1934).
- HIRSCHBERGER, Johannes **«Historia de la Filosofía»** Tomo I, -ed. Herder, Barcelona 1982 («Geschichte der Philosophie» -Trad: por Luis Martinez Gomez).
- HAUSER, A. **«Historia Social de la Literatura y el Arte»** Vol. IIº -ed. Guadarrama, España 1972.
- HAUSER, A. **«Sociología del Arte»** 1º, 2º -ed. Guaderrama españa 1975, (orig: Soziologie der Kunst -trad: Vicente Romano).
- HOFMANN, W. **«Los Fundamentos del Arte Moderno »** -Una introducción a sus formas simbólicas, -ed. Península, Barcelona 1995 (de: Grundlangen der Modernen Kunst –Alfred Kröner Verlag 1987), trad: Agustin Delgado de Robles y José A. Alemany Barcero.
- JUNG, C.G. **«El Hombre y sus Símbolos»** -ed. Madrid 1974 (Original : «Man and ins Symboli» –ed. Aldo Books, Londres 1964.

- JACOBI, **“Croyance Idealisme et Realisme”** –D. Hume et le Contradictoire, -ed. Vrin, Paris 2000 (Trad : L. Guillermit).
- KOPNIN, P.V. **“Lógica Dialéctica”** –ed. Grijalbo, México 1966 (original: “Dialektika kok Logika” –trad: Lydia Koper de Velazco).
- KANT, E. **“Crítica del Juicio”** –ed. Espasa Calpe, Madrid 1985 (6ª edición, original: “Critik der Urtheils kraft” -1790, trad: M. Garcia Morente).
- KANT, E. **“Primera Introducción a la Crítica del Juicio”** -ed. Balsa de medusa, Madrid 1987 (primera edición de Jacob Sigmund Beck).
- KOGAN, J. **“Filosofía de la Imaginación”** –función de la Imaginación en el arte, la religión y la filosofía, ed. Paidós, Argentina 1986.
- KOGAN, J. **«Arte y Metafísica»** -ed. Paidós, Argentina. 1971.
- KLEE, P. **«Théorie de l’Art Moderne»** -ed. Denoël, France 2005.
- KRISTEVA, J. **«Sentido y Sinsentido de la Rebeldía»** -Literatura y psicoanálisis, -ed. 4º Santiago de Chile 1999 (de: «Sens et Non Sens de la Revolte» -Pouvoirs et limites de la psychanalyse -1996, trad: G. Santa Cruz).
- LYOTARD, J.F. **“La condition Postmoderné”** ed. Du Minuit, Paris 1979.
- LENOIR, B. **«L’œuvre d’Art»** (textes choisis) ed. Flammarion, Paris 1999.
- LACOSTE, J. **“La Philosophie de l’Art”** -ed. Puf, Paris 2000.
- LEVI-STRAUSS, **“Mitológicos”** Vol. 4, (1964-71), ed. siglo XXI, México 1981-82 (trad: Juan Almeida).
- LEBRÚN, G.N. **“Kant y el Final de la Metafísica”** –Ensayo sobre la Crítica del Juicio, ed. Escolar Mayo, España 2008 (trad: Alejandro Garcia Mayo. Original: “Kant et la fin de la Metaphysique –Essai sur la critique de la faculté de juger », -ed. Armand Collin, France 1970).
- LINFART, C. **« Jérôme Bosch »** -ed. Cercle d’Art, Paris 1988 (original alemán, -trad. al Francés por Joaquin Chavy).
- LALANDE, A. **“Vocabulaire Technique et Critique”** –ed. Quercy Mercués 2006 (redición de la 1ª edición 1926).
- MILLAN, A. **“Fundamentos de Filosofía”** –ed. Rialp SA. –Madrid 1962.
- MARTY, G. **“La Mente Estética”** –Los entretejidos de la psicología del arte, -ed. UB, México 2002.
- MAESSCHLCK, M. **“Philosophie et Revelation dans L’Intineraire de Schelling”** –ed. Univ. Louvain la Neuve –Inst. Superiure de Philosophie 1989.

- MIJOLLE, A. «**Psychanalyse**» -ed. Puf, France 1996 -2º edición.
- MURRAY, C. “**Pensadores Clave sobre Arte -s. XX**” –ed.Cátedra, Madrid, 2006 (del original: “Key Writers an Art the twentieth century” -trad: Maribel Villarino. (escriben: D. Craven: Meyer Schapiro; W. Allan: John Berger; N.Bryson: Mieke Bal; N. Davey: H.G. Gadamer; P. Barlow: C. Greenberg).
- MARCHAN FIZ, S. “**La Estética en la Cultura Moderna**” –ed. Alianza Editorial, Madrid, 1992.
- MORITZ, K.Ph. “**Le concept d’Achévé en Soi et autre Ecrits**” -ed. Puf France, 1995.
- MORITZ, K.Ph. “**Schriften zur Aesthik und Poetik**” –p.195, ed.Götterlekre Alemania 1791(por. S. Marchan Fíz: “La estética en la cultura moderna” –Madrid 1995).
- MASOTTA, O. “**Lecciones de introducción al Psicoanálisis**” de Freud, ed. Gedisa, Barcelona 1994.
- PIAGET, J. “**La Psicología de la Inteligencia**” –ed. Crítica SA. Barcelona 1988 (de original: “La Phichologie de L’intelligence” –ed. Armand Collin, Paris1967, trad: Juan Carlos Foix).
- POIRER, P. y Faudier, L. «**Des Neurosciences á la Philosophie**» Neurophilosophie et Philosophie des Neurosciences –ed. Syllepse, Paris 2008.
- PIJOAN, José “**Historia general del Arte**” Vol. Iº, –ed. Espasa-Calpe Madrid 1966 (6º pub. Arte de los pueblos aborígenes).
- POLITZER, G. “**Principes Elémentaires de Philosophie**” –editions Socials, Paris IV, 1972.
- RODRIGUEZ, E. “**Filosofía Cristiana en el Renacimiento Católico del s. XIX, XXI** Tomo Iº –ed. Encuentro, Madrid 1994.
- RENAULT, A. “**La Philosophie**” –ed. Odile Jacob, Paris 2006.
- RIOU, D. “**Qu’est-ce que l’Art Moderne**” –ed. Gallimard, Paris 2000.
- RÖD, W. «**La Filosofía Dialéctica Moderna**» -ed. Eunsa, Univ. Navarra 1977 (del original: “Dialektische Philosophie der Neuzeit, -trad: Juan Cruz Cruz).
- RESCHER, N. “**La Racionalidad**” –Una indagación filosófica sobre la naturaleza y la justificación de la razon, -ed. Tecnos, Madrid 1993 (de original: “Rationality a philosophique inquirí into the nature and the rationale of reason, -ed. Univ. Press Oxford 1988, -trad: Susana Nuccetelli).

- ROSENTHAL-IUDIN “**Diccionario filosófico**” –ed. Universo -edición en español 1958).
- ROCHFORD, D. “**Mexican Muralists**”, Orozco, Rivera, Siqueiros, -ed. By Laurence King, Londres 1993.
- REVISTA “**Bruxelles Laique**” N° 61 –ed. Echos, Bruxelles 2008.
- SCHELLING, “**Filosofía del Arte**” –ed. Tecnos, Madrid 1999 (Original: Philosophie der Kunst, trad: por Virginia Lopez- Dominguez).
- SCHELLING, “**Sistema del Idealismo Trascendental**” –ed. Antropos, Barcelona 1988 (trad: J. Rivera de Rosales y V. Lopez Domínguez).
- STREMBARGHEN, E. “**Ontologie**” –ed. Univ. De Louvain, Institut Supérieur de philosophie, Bruxelles 1946.
- SARTRE, J.P. «**El Ser y la Nada**» -Alianza Ed. Lozada, Madrid 1989 (de: L’être et le Neant –Essai d’Ontologie Phenomenologie -ed.Gallimard, Paris 1943 -trad: Juan Valmar).
- SARTRE, J.P. “**Lo imaginario**” –Psicología, fenomenología de la Imaginación, -ed. Lozada, BB.AA. 1976 (de: L’imaginaire, Psychologie, fenomenologie de l’imagination -ed.Gallimard, Paris 1940, trad: Manuel Lamana).
- SARTRE, J.P. “**L’imaginaire**” -ed. Gallimard, Paris 1986 (rev: Arlette Elkain Sartre).
- SARTRE, J.P. «**Bosquejo de una Teoría de las Emociones**»-Alianza Editorial, Madrid, 2005 (del original: “Esquisse d’une théorie des Emotions” -ed. Hermann, Paris 1965, trad: Mónica Acheroff).
- STEINER, G. “**Grammaire de la Creation**” –ed. Gallimard, Paris 2001 (orig: Grammars of Creation, trad: Pierre Emmanuel Deuzat).
- SCHACHTEL, E.G. «**Metamorfosis**» -ed. Fce, Argentina 1962 (de Metamorphosis – on the development of affect, perception, Attention and memory- ed. Book Inc Publister, New York 1959).
- SANCHEZ VAZQUEZ, A. «**Las ideas estéticas de Marx**» -ed. fce. México 2005.
- SOUPAULT, Ph. «**Histoire de l’Art**» -Le futurisme et le Dadaisme- ed. S.P.A.D.E.N. Paris 1967.
- SERVAN-SCHREIBER, D. «**Guerir**» -ed. Robert Laffont, s.a. -Paris 2003.
- TAYLOR, Richard «**Metafísica**» -ed. Uthea, México 1965 (original: Metaphysics, trad: Carlos Gerhard).

- TASCHEN, B. « **Miguel Angel** » -obra completa, -ed. Taschen, Köln 2008 (trad: Pablo Alvarez, Ambrosio Berasain, Marta Borrás y Francisco Caro, Barcelona). -
- VETÓ, M. « **Le fondement Selon Schelling** » -ed. Univ. De Paris X, Nanterre 1971.
- VENTURI, L. “**Historia de la Crítica del Arte**” –ed. Gustavo Gili s.a. Barcelona 1979 (2º edic. del original: Storia della critica d’art, Trad: Rossend Arqués), (1º -ed. Giulio Einaudi, Turin, 1948).
- VALLET, O.- “**Psychologie**” -ed. FranÇe, Paris, 1997.
- WOLLHEIM, R. “**El Arte y sus Objetos: Introducción a la Estética**” -ed. Seix Borral, Barcelona 1972 (Art and its objects 1968; trad: Carlos Trias).
- YARZA, I. “**Introducción a la Estética**” ed. Eunsa, Univ. Navarra 2004.
- ZEKI, S. “**Visión Interior**” -Una investigación sobre arte y el cerebro,-ed. Machadolibros, España 2002 (del original: “Inner Vision. An exploration o Art and The Brain” –Oxford University Press -1999, trad: Amaya Bozal).
- ZEVATIER, A. “Essquis d’une Philosophie de la Religion” –ed. Univ. Louvaine, Bégica 1889.

_____ (o) _____

CONCEPTOS INTRODUCIDOS

-Obrar = del verbo trabajar, hacer, construir, estructurar, elaborar, ejecutar o ejecución de un hecho y su resultado o producto es denominado: “obra”. La diferencia –en nuestro asunto, este obrar se refiere al acto del “obraje artístico” u “obraje intelectual”, en ambas situaciones se despliega el acto de hacer u *obrar arte*.

-Obración = el sustantivo resultante de la acción de obrar. Designación exclusiva para la descripción explicativa del proceso genésico del arte. Ello explica también la concepción ideal antes de la ejecución. La obración como ejecución está entendida en sus dos órdenes superiores y dos complementarios como proceso del arte, a ello lo designamos como lo “obracional”.

-Obrador = sujeto que ejecuta un trabajo o una obra, bien sea manual o intelectual. En el caso del arte –es el “obrador” o el sujeto-artista (que antes se le decía “creador”). el obrador –para gestar u originar su arte-obra- concibe las ideas primarias y primeras (epigénesis ideal), luego los procesa en la efectuación formal de la obra de arte (morfogénesis constructual). Si las producciones sean en sucesión, se le llamaría: “jornadas obráticas” y quienes lo acometen serían “Obradores del Arte”.

-Realismo obracional = es un entendimiento implicativo del saber-hacer y del saber-pensar en relación a la “obra de arte”, es en cuanto realidad ontológica o el efecto de su realidad-verdad.

-Episteme Artístico = es lo referente a lo científico, a la capacidad del conocimiento y del saber-hacer; es en el caso del arte por obración lo específico del conocimiento aplicacado bajo el sistema de los “constructos estéticos” en corroboración de las “células selectivas de orientación” del cerebro.

-Ontogénesis del Arte = u onto-arte, no es otro que el efecto de nacimiento u origen del arte como obra. La visión de concepción del arte es vista como existencia y presencia y comprendida en sus condiciones de ovulación y evolución, asimismo de re-evolución

consecuente. Es la realidad donde los sujetos: artista-obrador, sujetos sociales y mundo existencial se congregan con sus sapiencias como para producir la obra.

-Epigénesis ideal = centro donde se ovulan las ideas primarias y primeras. Es el momento de la *ovulación conceptual*, primer proceso de actitud ideal para concebir la obra-arte (verse en amplitud en lo descrito y explicado en el punto de la Hipótesis)

-Morfogénesis constructual = segundo momento donde se ejecuta o se materializa la idea de la “razón de necesidad” y su finalidad intencional; es el proceso de *evolución constructual* de la obra-arte; de aquí sus formas y conformaciones de existencia y presencia (verse en el mismo punto).

-Onto-arte = referente al arte en relación a la ontología o a la realidad o del realismo existencial. La obra de arte siendo un sujeto obrado es lo existido y lo perceptible materialmente y intelectivamente. Es una representación presentada desde el mundo exterior, de lo existente humano, como así del mundo interior facultativo del artista-obrador.

-Neuro-arte = extraída de la denominación de Zeki: “neuro-estético” –y nosotros preferimos concretarlo como “neuro-arte” puesto que del arte tratamos y no de la estética. En el comprendido de la obración el neuro-arte se correlaciona entre los constructos estéticos y las células selectivas de orientación.

-Ontopolítico crítico = referente al carácter del arte comprometido y crítico –que lo iniciamos y practicamos en su dimensión de lo “contencial-representativo”, es decir, arte con fundamento, con argumento juicioso criticante; aquí están expresados los significantes y significados de la obra en cuanto lo histórico, lo político e ideológico, muy diferenciado del *arte por el arte*.

-Arte “contencial-representativo” = se refiere al arte en su línea de conciencia social y que su naturaleza diferencial a las otras corrientes es lo “representativo significativo”. Son sus argumentos de fondo o contenido más importante en esta expresión artística, y ellos son tomados desde las situaciones sociales-políticas, por ello no es ninguna

artidad. Esta línea o conducta artística es denunciativa, analítica y crítico sobre todo de los problemas humanos.

-Arte “Conceptual-sensacionalista” = es la línea o conducta artística muy contraria al arte “contencial-representativo”. No es otro que lo referente al arte burdo, arte por el arte puro, vacío, vanal, decorativo, comercial).

-Constructos estéticos = según lo planificado expresamente son los componentes categóricos de elementos estructurales con las que se construye la forma de la obra. Con ellos se logran las estructuras lineales, los movimientos, la cromaticidad, la armonidad particular y general de la obra. Con los constructos se logra de lo amorfo a la forma, de la forma particular a la conformación general de la obra, todo como en lucha de contrarios: proposición y oposición, luego, determinación; todo depende de las intenciones de formar la obra en su presentación y representación.

-Creación kitschista = ello deviene del “arte kitsch” o artidad simplista –según- es lo nominado por Greenberg en su libro “Avant Garde and Kitsch” -1939. No obstante, en nota que hallamos en el libro: “Dieu y ses Images”, F. Boespflug, 2008) notifica que, este concepto ya hubo de aparecer en 1870 en Baviera (Alemania) por designar el arte de *reproducción* y destinado para el buen mercado. Es esta producción de un arte burdo, sin razón y sin gusto. Nosotros lo hemos aplicado por designar el arte sin objetividad, sin finalidad, sin categoría, es decir, un objeto o un hecho sin razón, sin pensar, sin una finalidad, es decir, una actividad o una artidad vacío y vanal,. A todo ello se le denomina “creación”.

-Cerebro Obrador = lo referimos con toda legitimidad al magno organo pensante del hombre: el cerebro. Es lo que hace posible todo conocimiento, todo pensamiento, todo deseo y todo hacer u obrar. Expresamente lo nominamos en el proceso de la “obración del arte”.

-Concepción Obracional = actitud y aptitud de lograr una nueva concepción del arte por obración. Se constituye como un “ensayo filosófico” en lo que ha de representar y argumentar teóricamente la nueva “concepción obracional del arte”.

-Método Experimental-obracional = es lo obtenido desde las prácticas investigatorias sobre la experimentación de la concepción y construcción de: “el arte por obración”. Nos indujo a sistematizar este método por cuanto que los procesos dados en la forja del arte nos avisaron nuevas formas de proceder la obración; de aquí las probabilidades, las verificaciones y las afirmaciones que notifican el proceso de construcción. De ello es la sistematización que lo reiteramos en síntesis: a) Observando la causa primera (tesis anterior o pensamiento tradicional) vemos el efecto existente (de verdad o no-verdad), b) Si suprimimos la causa primera descartamos el efecto, c) Si especulamos o criticamos la causa primera de no-verdad modificamos y corregimos el efecto falso.

Como vemos, no solo es un método nuevo –sino, es toda una planificación yan clara y sencilla, pero tan certera y eficaz en cuanto es lo lógico racional y lo dialéctico crítico aplicado a cualquier procedimiento. Este sistema puede ser muy servible tanto para las construcciones pragmáticas artísticas y literarias como para las concepciones teóricas-filosóficas.

_____ (o) _____
