

NOMBRE: CÉSAR SANTAFÉ

EDAD: 61

NIVEL DE ESTUDIOS: LICENCIADO EN
EDUCACIÓN ARTÍSTICA

LUGAR DE PROCEDENCIA: CALI

PAÍS: COLOMBIA

CORREO

cesarsantafearte@gmail.com

ELECTRÓNICO:

“LA EDUCACIÓN CUÁNTICA”: UN HUMANISMO ESPERANZADOR APLICADO A LA PINTURA MODERNA

Por César Santafé

Hoy en día, en un soplo de desazón de la cultura, el arte ha cumplido su ciclo vital, y en la vacilación con la nada la sin-razón descalifica la razón del sentir; “porque toda inspiración luminosa tiene su peligro en una inspiración contraria”¹, he decidido escribir el ensayo “LA EDUCACIÓN CUÁNTICA”: UN HUMANISMO ESPERANZADOR APLICADO A LA PINTURA MODERNA.

Desde la época de los griegos hasta nuestros días el arte sublime se propone dar el máximo giro de lo feo y lo disarmónico²; en correspondencia, y para no perder la vida en el intento, los pintores expresionistas hemos ignorado la embriaguez dionisiaca, cuya excitación ha sido encadenada por la dulzura apolínea; hemos conocido esa historia, hemos insuflado un levógiro en nuestro corazón³ cuyo antídoto desplaza el resplandor hacia otra mirada, fortaleciendo el tema de la fragilidad de la belleza. En dicha teoría sublime, la embriaguez dionisiaca actúa como un émbolo que catapulta los instintos, pero no nos han argumentado por qué esta masacre es un movimiento creador; al acercarnos al sujeto que sufre esa

¹Zambrano, María, EL HOMBRE Y LO DIVINO, Ed. Siruela, 2ª edición, Madrid, 1992, p.198.

² “Para aclarar el mito trágico la primera exigencia es cabalmente la de buscar el placer peculiar de él en la esfera estética pura, sin invadir el terreno de la compasión, del miedo, de lo moralmente sublime. ¿Cómo lo feo y lo disarmónico, que son el contenido del mito trágico, pueden suscitar un placer estético? Aquí se hace necesario elevarse, con una audaz arremetida, hasta una metafísica del arte, al repetir yo mi anterior tesis que sólo como fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo: en ese sentido, es justo el mito trágico el que ha de convencernos de que incluso lo feo y disarmónico son un juego artístico que la voluntad juega consigo misma, en la eterna plenitud de su placer”. Cfr. Nietzsche, Friedrich, EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA, Ed. Alianza, sexta edición, Madrid, 1981, p.187-8.

³ “Según la dirección de desviación del plano de la luz polarizada, distinguimos las formas dextrógiro (+) y levógiro (-); en química, se denomina así a la sustancia que tiene la propiedad de girar el plano de la luz polarizada hacia la derecha o izquierda, respectivamente. Véase isomería, enantiómero y quiralidad... Un viraje es dextrógiro si se mueve en el mismo sentido que las agujas del reloj, en contraposición a levógiro. *Dextro* proviene del latín *dexter*, y éste del griego δειξιός (dexiós): derecho; *levo*, del latín *lævus* (levus): izquierdo. Ambos conceptos también se conocen como dextrorrotatorio y levorrotatorio, respectivamente”. Cfr. Dextrógiro y levógiro - Wikipedia, la enciclopedia libre es.wikipedia.org/wiki/Levógiro.

acción, en el que reside el principio de dicho movimiento, constatamos que dicha revolución no fue pensada con miras a lo divino.

La fealdad nos angustia, así, y todo, necesitamos los rayos de fealdad, porque pueden ser fuentes de energías desconocidas para nosotros⁴; en esta dualidad convive el espíritu del Ser con el no-Ser y se acompañan como el sujeto a la nada (el sujeto anulado en el sentir de la nada).

Acusamos la iluminación de lo trágico en nosotros como el triste anhelo de infinito; pero sabemos que la Tragedia en los griegos es la máxima expresión del arte bello, pues consideramos al lado de Aristóteles⁵ que la Tragedia es imitación de una acción elevada y perfecta. Por esta razón, refutamos resueltamente que lo sublime pueda asociarse a lo trágico como defiende Nietzsche⁶, cuya mala infinitud respecto a la totalidad clásica de la forma acabada y resuelta descalifica lo bello. Su teoría, que generalmente se ha interpretado inequívocamente a partir de la estética de vanguardia, es, como diría Hegel “el intento de expresar el infinito sin encontrar en el reino de los fenómenos un objeto que se muestre adecuado para esta representación”⁷.

Después de varios años de dedicación al trabajo pictórico en el que ejecuto una actividad pasional que nace de una pulsión plena de esperanza, surge ahora el proyecto de publicar el ensayo “LA EDUCACIÓN CUÁNTICA”: UN HUMANISMO ESPERANZADOR APLICADO A LA PINTURA MODERNA, en el que el pensamiento filosófico de Amador Martos García coincide con mi posición estética de trascendencia artística.

En él defino mi posición estética siguiendo el proceso evolutivo, ideado y sostenido en mi propia escritura en el que el estudio y la investigación permanente de mi búsqueda extienden su creatividad a la autoría de ensayos inéditos, tales como Genealogía De La Estética Del Cristianismo, y libros publicados como “*La Enseñanza De La Pintura Moderna En El Instituto Popular De Cultura De Cali*”, Ed, IPC, 2003; “*La Teoría Gestalt*

⁴ “Si la naturaleza es originariamente duplicidad, en su productividad originaria ya tienen que residir tendencias contrapuestas. (A la tendencia positiva debe oponérsele otra que es prácticamente antiproduktiva, esto es, que inhibe la producción, pero no como negadora de la primera, sino como negativa y realmente opuesta a la primera). Pero entonces, y a pesar de estar limitada, en la naturaleza no existe ninguna pasividad, aunque lo limitador vuelva a ser positivo y su originaria duplicidad sea una auténtica lucha de tendencias opuestas”. Cfr. Schelling, F.W.J, ESCRITOS SOBRE FILOSOFÍA DE LA NATURALEZA, Ed. Alianza, Madrid, 1996, p.135.

⁵ Aristóteles, POÉTICA, Ed. Monte Ávila, 3ª edición, Caracas, 1998, p. 6.

⁶ Nietzsche, F, EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA, trad. It. De E. Ruta, Laterza, Bari, 1967, pp. 83-84 (Trad. Esp. De A. Sánchez Pascual, EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA, Alianza, Madrid, 1973). Estos libros están citados en: Carchia, Gianni, RETÓRICA DE LO SUBLIME, Ed. Tecnos, Madrid, 1994, p.130.

⁷ Hegel, G.W.F, ESTÉTICA, trad. It. De N. Merker y N. Vaccaro, Einaudi, Torino, 1967, p.420 (Trad. Esp. 3 vols., Península, Barcelona, 1989, Y. Akal, Madrid, 1989). Estos libros están citados en: Carchia, Gianni, Ibíd, Obra citada, p.123.

Y Su Importancia En La Enseñanza De Las Artes Plásticas”, Ed. IPC, 2008; “César Santafé, Retrospectiva, 1976-2010”, Ed. Secretaría De Cultura Y Turismo De Santiago de Cali, 2010.

EL PENSAMIENTO TRASCENDENTE DE LO BELLO EN LA OBRA PICTÓRICA

En este ensayo indago los anhelos y símbolos de la belleza del arte figurativo, y la libertad de los artistas en el espacio actual⁸. La belleza triturada, aquella que hizo un tránsito desde la piel de la pintura clásica y devino en el pergeño cómico de la pintura moderna, y que desde hace cien años ha configurado nuestros anhelos y lemas de libertad, ha transformado nuestra pregunta simbólica por la creatividad contemporánea. En los últimos cien años en que la imagen visual de la pintura ya no se entiende como valor moral de bondad, de verdad y de belleza, también hemos cedido ante la fealdad, entendiéndola como expresión artística emergente⁹.

En el sentido de la existencia somos frágiles, serviles, reverenciales ante el embate secular de la maldad. Y en el de la estética asistimos a una de las paradojas de la crítica del arte, esto es, “que la representación de formas naturales se asocia con lo artificial, mientras que la ausencia de tales representaciones se considera expresión de la esencia de la propia naturaleza”¹⁰.

En el arte acontece lo que sucedió con la gran visión que tenían del alma los antiguos: se cambia la perspectiva del pájaro por la perspectiva de la rana; es decir, “lo que se conocía anteriormente como el peso de la realidad, del cual se extraía el sentimiento de orgullo, para sobrellevarla, hemos llegado a una moral plebeya, vulgar y senil. Esta se caracteriza por la pobreza, la frialdad y el vacío de la vida, y, ante todo, por la pasión y propensión al

⁸ Aquí cabe la expresión de Platón realizada por Amador Martos García: “La filosofía es un silencioso diálogo del alma consigo misma entorno al Ser”. Cfr. García, Martos, Amador, LA EDUCACIÓN CUÁNTICA, Un nuevo paradigma de conocimiento, Ed. Corona Borealis, Málaga, 2015, p.18.

⁹ “La primera y más completa *estética de lo feo*, la que elaboró en 1853 Karl Rosenkrans, establece una analogía entre lo feo y el mal moral. Del mismo modo que el mal y el pecado se oponen al bien, y son su infierno, así también lo feo es ‘el infierno de lo bello’. Rosenkrans retoma la idea tradicional de que lo feo es lo contrario de lo bello, una especie de posible error que lo bello contiene en sí, de modo que cualquier estética, como ciencia de la belleza, está obligada a abordar también el concepto de fealdad. Pero justamente cuando pasa de las definiciones abstractas a una fenomenología de las distintas encarnaciones de lo feo es cuando nos deja entrever una especie de ‘autonomía de lo feo’, que lo convierte en algo mucho más rico y complejo que una simple serie de negaciones de las distintas formas de la belleza”. Cfr. Eco, Umberto, HISTORIA DE LA FEALDAD, Ed. Lumen, Barcelona, 2007, p. 16.

¹⁰ Onians, John, ARTE Y PENSAMIENTO EN LA ÉPOCA HELENÍSTICA, Ed. Alianza, Madrid, 1996, p.107.

infinito. Pero hay una diferencia entre la grandeza metafísica y la grandeza material de la superación. Falta la profundidad; falta lo que nuestros antepasados llamaban Dios. El sentimiento cósmico de la *acción*, que actuó en todo gran hombre, desde los güelfos y gibelinos hasta Federico el grande, Goethe y Napoleón, ha decaído hasta convertirse en una filosofía del trabajo; y es indiferente para el rango interior de la persona que ésta condene o defienda dicha filosofía”¹¹.

Y esto en el sentido estético; porque hablando en términos éticos, el abandono de la reflexión ontológica clásica que se caracteriza por la libertad del ser en el espacio adopta la forma epistemológica actual y marca el comportamiento social. En consecuencia se ha transformado vitalmente la experiencia psíquica y de la existencia, al igual que ampliado el concepto de razón; es posible que esto se deba, de acuerdo con lo que dice Emmanuel Levinas, a que “pertenezcamos a una época filosófica que sustituye la concepción del ser de acuerdo con el modelo de ser vivo, con su corolario de identificación con la materia del mecanicismo, por la experiencia social como primera intuición del ser”¹².

Precisamente, en el rescate del concepto de “lo bello” el arte expresionista nos hace reflexionar sobre el *alma antigua*¹³. Algunos filósofos piensan que la pregunta acerca de la

¹¹ Spengler, Oswald, LA DECADENCIA DE OCCIDENTE, Tomo I, Bosquejo de una morfología de la historia universal, Traducción del alemán por Manuel G. Morente, 11ª edición, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1966, p.444. De acuerdo con Amador Martos García: “La filosofía y luego las ciencias, han trabajado arduamente para despejar bastantes incógnitas sobre el conocimiento del sentido de la vida, sin embargo, dicha cuestión para nada está resuelta como acredita el actual declive civilizatorio. La humanidad necesita repensarse a sí misma: hay una crisis de valores morales por encima de la crisis económica y política”. Cfr. García, Martos, Amador, Ibíd, Obra citada, p. 18

¹² Levinas, Emmanuel, ENTRE NOSOTROS, Ensayos para pensar en otro, Ed. Pretexto, España, 1993, p.68.

¹³ Por *alma antigua* entendemos el concepto metafísico del ser según la filosofía de Aristóteles, que analiza el espíritu como si fuera un cuerpo; para Aristóteles, la materia y la sustancia son los entes indicados para captar la forma individual de cada ser, en oposición a Platón quien valora el ser como una Idea. El principio de individuación de Aristóteles ha sido aceptado por muchos filósofos en Occidente, aunque con variaciones de acuerdo con el momento histórico; por ejemplo, “para Heidegger el error de la filosofía después de Aristóteles fue considerar a la sustancia como un ente, como una cosa. Para resolver dicho error hay que olvidarse del término sustancia para recuperar una noción clara del ser”. Cfr. Sustancia (Aristóteles) - Wikipedia, la enciclopedia libre [http://es.wikipedia.org/wiki/Sustancia_\(Arist%25C3%25B3teles\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Sustancia_(Arist%25C3%25B3teles)). Podemos decir que desde el hombre mágico de las cavernas, pasando por la escultura griega y el arte cristiano naciente, los tres momentos han contribuido, desde ópticas distintas, a la hipótesis del alma antigua con su común denominador que se llama teología. Desde el punto de vista estético, podemos definir el *alma antigua* como el gusto por lo corpóreo, lo finito y la experiencia de la naturaleza; la psicología moderna ha adoptado este principio de realidad, y ha hecho una interpretación independiente de la filosofía hermenéutica, estudiando la percepción como un problema del conocimiento; en consecuencia, las experiencias sobre el sentido de la vista, es decir, del mundo de las apariencias, sugieren que hay un punto de vista relativo con que se miran apropiadamente los objetos. Esta psicología acepta el símbolo del objeto individual como un espacio de emociones propicio para la aparición del espíritu, y es el medio intencional que guía las vivencias de pensamiento o de conocimiento.

libertad no debe ser objeto de una respuesta esencialista; pensamos todo lo contrario: debido a que la creatividad libera la facultad espiritual humana, el arte como liberador del espíritu es lo que debe dirigir la nueva relación de la psiquis con la ecología, lo social y la naturaleza.

Lo contradictorio de esta nueva mentalidad se observa en el concepto de libertad del individuo que se regula según la autodeterminación de la sociedad en que vive; frente a las exigencias de las otras naciones libres nuestro concepto de libertad ya no se quiere hacer teniendo por objeto una respuesta de esencia del ser, sino en torno a la reflexión sobre la democracia y la justicia social, creando así una nueva ética de la libertad que compromete, lógicamente en cuanto a la productividad, la relación del ser humano con la naturaleza.

La actual capacidad de reflexión sobre el *devenir* y su relación con el arte actual deshace la mirada clásica y también anula el encerramiento místico, proponiendo una pregunta por la libertad que abarca nuestra decisión de ser. De ahí su marcada importancia metafísica; por tanto, al observar las obras del arte contemporáneo, nos encontramos con una reflexión artística que difiere de las normativas del arte clásico, o, incluso, adopta una relectura del espacio para encontrar posibilidades de referencias al ámbito psicológico, cenestésico y de la vivencia de lo social; pero no intuimos en esta forma de arte el concepto de liberación de dicho espíritu, que es lo que debe estar en cuestión en la nueva relación del individuo con la naturaleza¹⁴.

¹⁴ “La cita al espacio como registro del habitar es una constante, que si bien en la representación a través de la imagen es tratada desde mediados de siglo, logra gran influencia dentro de las prácticas actuales por su capacidad de desembarazarse del registro plano y hacer del espacio mismo y sus materiales la obra. Como en el caso del Land art, que abrirá paso al planteo de identidad entre arte y naturaleza, a través de obras que sitian, marcan, revisan lugares, (ya sean espacios públicos o naturales), para disponer en ellos, a través de ciertas acciones de los artistas, posibles re-lecturas de los mismos. Al respecto, en referencia a la obra de Christo, Sergio Rojas nos dice: ‘...eso que hace de cada trabajo un acontecimiento, es el hecho de que la relación de las obras de Christo con el lugar no es ni quiere ser una relación ‘temática’. Más aún, no se trataría en sentido estricto de la relación entre la obra y el lugar, sino de la relación del lugar con el lugar mismo... Los trabajos de Christo operan relaciones con el espacio. El lugar es la ocasión a partir de la cual se articula una re-apropiación del espacio, hace posible algo en principio tan insólito como una experiencia de lo mismo (el lugar ya visto, demasiado frecuentado, administrado y vuelto habitual por el tránsito rutinario)”. Cfr. Rojas, Sergio, MATERIALES PARA UNA HISTORIA DE LA SUBJETIVIDAD, Ed. La Blanca Montaña, Santiago, 1999, Pág. 357. Cita de: Forcada, María de los Ángeles, CONDICIONES DE PRODUCCIÓN EN LAS ARTES PLÁSTICAS CONTEMPORÁNEAS EN MENDOZA EN LOS AÑOS NOVENTA, Universidad Nacional de Cuyo, Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano, Facultad de Artes y Diseño, Director de Tesis: Dra. María del Carmen Schilardi, Co-Director de Tesis: Justo Pastor Mellado, Mendoza- noviembre de 2004, p.15. Web: UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO TESIS DE MAESTRÍA EN ARTE [bdigital.uncu.edu.ar / objetos_digitales / 2969 / forccadatesismaestria.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/2969/forccadatesismaestria.pdf). Archivo PDF.

MOTIVOS Y ESPERANZAS EN LA OBRA DE AMADOR MARTOS GARCÍA¹⁵

La tesis que sustentó en este ensayo es que la hipotética muerte de la belleza que postula el arte contemporáneo no sólo se refiere a la de los estilos clásico y romántico, sino a la belleza que produce una esperanza, concepto moral y metafísico al que había estado unido el arte desde el nacimiento de la religión cristiana. Intento develar el enigma que para la historia del arte ha significado el pensamiento sobre la estética del Expresionismo y su relación con el siglo XX; en la medida en que hojeando este ensayo logremos reevaluar la idea que se ha tenido tardíamente de este movimiento alemán como un resultado emocional del Romanticismo, encontraremos que el cauce de la vertiente expresionista es el arte sagrado cristiano referido a la pintura y a la escultura. Sin embargo, no caeré en la tentación de considerar el elemento pictórico y el sentimiento religioso como presupuestos de una función figurativa que estaría simplemente santificada por la fe.

Lo que veremos, en cambio, con la salvedad anotada, es que ambas estéticas se hermanan en su propósito emancipatorio que no se deja amilanar por la pretensión de aniquilar lo *bello*, como ha sucedido en otras épocas históricas y como está sucediendo en el arte actual. La destrucción del arte por la parodia en el Imperio romano; la ironía narcisista de Fichte y su estética transgresora, y el nihilismo de una buena parte del arte de vanguardia al considerar la estética de lo absoluto como un proyecto civilizatorio unido a la desesperanza, ejemplifican dichos principios estéticos que trataron de subvertir en un momento dado el concepto de lo *bello*¹⁶.

La pintura expresionista que se sostiene decididamente en el *pensamiento trascendente de lo bello* utiliza la categoría de lo cómico en un sentido no explícitamente teológico. Podemos decir que al hacer énfasis en la sensualidad y en el ritmo el pintor advierte una

¹⁵ La relación entre ciencia y espiritualidad expuesta en la obra de Amador Martos García coincide perfectamente con mi posición esencialista, en la que propongo repensar la filosofía en función del concepto de libertad. Dicho en otras palabras, según Amador Martos García, se refiere a una renovación de la erudición filosófica: "Dicha erudición filosófica, ahora, tiene que ser corroborada mediante una renovada visión de la ciencia y la espiritualidad, y a ello vamos a dedicar la presente obra". Cfr. García, Martos, Amador, *Ibíd*, Obra citada, p.18.

¹⁶ "Aún no se ha comprendido la singularidad, diversa en sí misma, de la sistemática que se advierte en Leibniz, Kant, Fichte, Hegel y Schelling. Su grandeza reside en que, frente a Descartes, no se despliega a partir del *subjectum* como ego y *substantia* finita, sino, ya sea, como en Leibniz, a partir de la *mónada*, como en Kant, a partir de la esencia trascendental de la razón finita, arraigada en la imaginación, como en Fichte, a partir del Yo infinito, como en Hegel, a partir del espíritu como saber absoluto o, como en Schelling, a partir de la libertad en tanto que necesidad de todo ente, el cual, como tal ente, sigue estando determinado por la diferencia entre fundamento y existencia". Cfr. Heidegger, Martin, CAMINOS DE BOSQUE, Versión de Helena Cortés y Arturo Leyte, capítulo: La época de la imagen del mundo, Web: <http://larisadelser.wikispaces.com/file/view/Heidegger-epocaimagenmundo.pdf>.

necesidad física, al igual que al organizar una luminotecnia. Al auscultar el orden del cerebro recoge las enseñanzas de sus maestros; y, justamente, en la auténtica pintura exploramos un ideal ecológico que no es de naturaleza filosófica; la pintura en estos cuadros se dedica a un profundo simbolismo que manifiesta la voluntad del alma individual, sin que nos sintamos llamados a borrar de nuestra conciencia la lejanía en todos los sentidos del ser. Es un sentimiento muy concreto: en nuestras pulsiones hemos cifrado nuestras secretas esperanzas y creado un nexo genético con la existencia de nuestra propia historia. Nos mueve la utopía regresiva del retorno a la belleza de la naturaleza.

Es menester revisar la producción artística de la pintura moderna, con el propósito artístico de recuperar la espiritualización y la idealidad del saber absoluto, lo divino realizándose en la historia¹⁷. Considero que vivenciar el arte como un acto de fe, o, lo que es lo mismo, pensar la poesía como un aspecto fundamental del ser, nos obliga reflexionar sobre la belleza en la que estamos implicados, y es un deber pervivir en el espacio sagrado de la pintura.

¹⁷ Para quien considere obsoleta esta recaída en los valores tradicionales de mi propuesta artística, le cedo la razón, no sin antes recordar que en cualquier parcela filosófica, sea esta la filosofía de la naturaleza de Schilling, la ética de Kant o la estética de Hegel, es imprescindible la presencia de la ontología, pero una ontología remitida a la libertad. Naturalmente, de acuerdo con lo que hemos dicho, los críticos modernos de la ontología clásica la consideran definitivamente superada, precisamente, porque el pensamiento clásico identifica el concepto con el ser, lo que a simple vista deja por fuera las múltiples relaciones y la infinita diversidad del ente real. Si revisamos las nuevas ontologías, como, por ejemplo, la posición agnosticista de Kant y los análisis hegelianos de la enajenación religiosa, no encontramos esperanza en la libertad humana sino, al contrario, miedo a la libertad. Sartre, en particular, que aborda a Hegel de una manera más desesperanzadora, reduce, en el plano existencial, las relaciones humanas a la indiferencia, al deseo sexual con avasallamiento del otro y al odio. La tristeza que hemos esbozado como condición moral del ser humano actual es la misma autenticidad psicológica para convivir en soledad; por eso mismo Kant la llama “tristeza interesante”, que no tiene que ver con la misantropía o la soledad absoluta. También es un estímulo para atender a la superación de la soledad mediante el descubrimiento de la alteridad. Nos vemos obligados a tomar decisiones en las propuestas estéticas y no somos ingenuos al respecto; ya hemos visto cómo la filosofía actual rechaza el problema de la existencia en sentido esencialista. En síntesis, podemos decir que desde la filosofía griega el arte sublime experimenta la crítica de la representación; ya no importa el mensaje o la moraleja y en la teoría estética de Kant dicho arte adopta la forma conceptual de arte no-bello. Incluso, en la teoría crítica, Kant relaciona lo sublime con la matemática y el infinito dándole el nombre de no-ser.

LA NEGACIÓN HEGELIANA COMO CONCEPTO DE NOCIÓN DE VIDA¹⁸

“El hombre es un animal de rapiña” afirma Oswald Spengler, en un intento de caracterizar la capacidad de aniquilamiento de la especie humana en la lucha por la supervivencia; esta metáfora, escrita por un filósofo del siglo XX, no es apropiada para justificar la verdad del viejo odio, el ataque y la destrucción, pero sí implica una forma primitiva del derecho del más fuerte y la aceptación de un menoscabo de la libertad. Frente a la descomposición en la que toda creación sucumbe, la cultura romántica cristiana ha imaginado la trascendencia del espíritu, y ha colocado al amor y a las necesidades superiores del hombre como los aspectos inherentes a la creatividad, y la primera expresión de la libertad.

Sin embargo, este concepto trascendente ha sido apabullado por la filosofía moderna. En esta desconfianza, en este principio de construcción, en esta insuficiencia se ha impulsado el pecado original del espíritu estético contemporáneo que consiste en convertir en parodia el producto artístico, tanto más que en estupidez, resultado del proceso de racionalización en que se ha convertido la praxis social. “Pero esta estupidez es también una parte del proceso a la racionalidad; al convertirse ésta en la praxis social, en objetivo de sí misma, se hace irracional y errónea, toma los medios como fines. Lo estúpido del arte ejercido mejor por los que carecen de inspiración que por los que ingenuamente viven en él, y la locura de una racionalidad absolutizada se acusan mutuamente”¹⁹.

Precisamente, porque sabemos que el ser humano necesita realizar cosas virtuosas para comprender el gran misterio del destino humano, entre ellas el arte, queremos presentar la emoción trascendente como un espacio propicio para el resurgimiento noble, y al arte con su principio de creación libre, en donde nos situamos en la fraternidad que impulsa el disfrute de la belleza.

¹⁸ En este aparte nos referiremos a la negación dialéctica de Hegel, cuya perspectiva ha sido llamada científica y apropiada hoy en día, por los teóricos del arte contemporáneo, cuyo código cultural propone que la muerte del arte está históricamente determinado. En relación con el libro de Martos García, en particular, apuntamos al punto en que dilucida los dos modos de saber, el científico y el místico, y en el que la “EDUCACIÓN CUÁNTICA” conjetura una ampliación del espectro de conciencia que posibilite la convivencia de ambos saberes. Al establecer Hegel el traslado de los conceptos de los valores lógicos de la ciencia hacia el arte (la evolución del arte) y la redención del superhombre o, para mejor decirlo, una ideología progresista que, en arte, se ha caracterizado por la sistemática descalificación del pasado y por ende, la irremisible concientización del automatismo físico, consideramos que en esta posición se desatiende uno de los presupuestos del libro de Amador: “Se necesita imperativamente un bálsamo curativo de sabiduría perenne para recuperar el auténtico sentido de la vida, que no es otro que la compasión y el amor”. Cfr. García, Martos, Amador, *Ibíd*, *Obra citada*, p. 22.

¹⁹ Adorno, Theodor, W, *TEORÍA ESTÉTICA*, Ed. Orbis, Barcelona, 1983, p. 160.

Tal vez, por esta razón, la pintura figurativa siga siendo la piedra en el zapato del conceptualismo artístico que la quiere destruir, máxime cuando las posturas irracionistas de la filosofía encuentran un caldo de cultivo en algunas propuestas teóricas del arte abstracto, generando escapismos místicos o, incluso, sometiendo al arte a la cura de una racionalidad absolutizada en donde no sabemos, a ciencia cierta, si lo que estamos viviendo es un auténtico arte de vanguardia o verdaderas retaguardias²⁰.

En la negación hegeliana advertimos un testimonio manifiesto en el que el ser humano rompe sus lazos, por primera vez, con la trascendencia, con Dios o el interior del alma del hombre. Por tanto, esta concepción de Hegel se convirtió en un principio crítico y casi materialista: “El mundo, según Hegel, es finito, no porque sea creado por Dios, sino porque la finitud es su cualidad inherente”²¹.

La primera crítica a la filosofía del Espíritu entendido como saber absoluto en la negación hegeliana la encontramos en Martin Heidegger: “El humanismo en sentido histórico estricto, no es más que una antropología estético-moral. Aquí, este nombre no se refiere a una investigación científico-natural del hombre, ni significa la doctrina fijada por la teología cristiana acerca de un hombre creado, caído y redimido. Este nombre designa aquella interpretación filosófica del hombre que explica y valora lo ente en su totalidad a partir del hombre y para el hombre”²².

¡La totalidad a partir del hombre y para el hombre!, reflexiona el mismo Heidegger, y en otro ensayo se pregunta: “¿Tiene sentido concebir al hombre, sobre el fundamento de su más íntima finitud, ... como 'creador' y, por tanto, como 'infinito'?”²³.

²⁰ “El futurismo en el arte fue el primero en percibir lúcidamente que se imponía un modo de vida completamente distinto por la industria, la máquina y la velocidad, patrimonio del siglo XX, y que el alejamiento de las apariencias 'naturales', hasta entonces respetadas y cultivadas, debía reforzarse con un *TEMPO* nuevo que tradujera la intensidad y la aceleración, la fuerza propulsora de las energías desmesuradas que entonces entraban en acción. Dentro de tal perspectiva, el juego plástico puramente teórico concebido por Mondrian y el grupo De Stijl aparece como un contrasentido y un razonamiento arbitrario situado al margen de las fatalidades ignoradas de la historia. Este arte, innovador en la medida en que era no figurativo, no puede aparecer más que como manifestación última, sistematizada y ya periclitada, de un mundo en vías de desaparición”. Cfr. Huyghe, René, *EL ARTE Y EL MUNDO MODERNO*, Tomo II, Ed. Planeta, Barcelona, 1971, p.202.

²¹ Marcuse, Herbert, *RAZÓN Y REVOLUCIÓN*, Ed. Alianza, Madrid, 1971, p. 138.

²² Heidegger, Martin, *CAMINOS DE BOSQUE*, La época de la imagen del mundo, versión de Helena Cortés y Arturo Leyte. Cfr. Web: <http://larisadelser.wikispaces.com/file/view/Heidegger-epocaimagenmundo.pdf>, p.82.

²³ Martin Heidegger, Cita en el libro *LA ESPERA Y LA ESPERANZA*, Historia y Teoría del Esperar humano, de Pedro Laín Entralgo, Ed. Alianza Madrid, 1984 p.298.

Este humanismo desesperanzador, que es una manera de concebir el mundo para formar el pensamiento, es un falso idealismo y nos lleva a la pregunta que Kant plantea cuando expone las paradojas del pensamiento analítico: ¿la libertad se puede crear a sí misma? Esta pregunta tiene dos respuestas cuando se la hace desde el idealismo dogmático de Berkeley, o desde el idealismo problemático de Descartes. Kant dice que, dependiendo del idealismo con que se aborde la investigación, se puede entender la libertad como un valor absoluto. Vemos aquí un idealismo dogmático que no acepta Kant²⁴ y que, no obstante, es el punto de partida de la filosofía idealista de Hegel, en tanto se supone que las cosas que están en el espacio, es decir, los objetos que nos rodean, no existen.

Aquí se pierde el concepto de lo universal, es decir, el ego trascendental: ese universal se convierte en mera palabrería. En otras palabras, se quebranta el proceso de normas y leyes racionales, y aquí la individualidad cobra sentido en la manera que lo individual es lo único positivo; la esencia del individuo se resuelve en sus actos, es la "forma" pura del actuar²⁵. Es claro el sentido de irrealidad que toma la representación desde este punto de vista, y que nutre, a partir de Duchamp las propuestas más elaboradas del arte contemporáneo.

Nos vemos limitados hoy en la enseñanza del arte a una posición sin crítica de la falsa ciencia²⁶, y también a la ausencia de la filosofía de la ciencia, y estos vacíos están reforzados por un cambio de paradigma en las relaciones sociales entre los seres humanos: "Ciencia falsa destinada a producir y mantener la falsa conciencia, la sociología oficial (cuya politología es hoy su más bello florón) debe hacer exhibición de objetividad y de 'neutralidad ética' (es decir neutralidad en la lucha de clases cuya existencia niega, por otro lado) y dar todas las apariencias de una *ruptura* decidida con la clase dominante y sus demandas ideológicas, multiplicando los signos exteriores de cientificidad: se tiene así, del lado 'empírico', la *exhibición tecnológica*, y del lado de la 'teoría', la *retórica de lo 'neo'*

²⁴ Kant, Immanuel, CRÍTICA DE LA RAZÓN PURA, Ed. Alfaguara, 18ª edición, Madrid, 2000, p. 247.

²⁵ De acuerdo con Herbert Marcuse esta filosofía de Gentile, que se parece a los neohegelianos y a Hegel, rompe la barrera entre el yo subjetivo y el supramundo abstracto de las ideas: "La doctrina de Gentile de que la verdadera realidad es la acción que se justifica por sí misma, exalta y anuncia claramente la consciente y programática carencia de toda ley en la acción fascista". Cfr. Marcuse, Herbert, RAZÓN Y REVOLUCIÓN, Ed. Alianza, Madrid, 1971, p.396.

²⁶ "Pero, llegado a este punto, me interrogo acerca de las fuertes restricciones macroinstitucionales en la opción por una 'pluriuniversidad' que desconoce y cuestiona la mercantilización. Me pregunto si es posible, considerando la vigente hegemonía neoliberal (y a pesar de los intentos de muchos gobiernos de América Latina de modificarla), construir una universidad consciente de la situación que atravesamos, producir científicos críticos de una ciencia irresponsable y articular los conocimientos científicos con otros saberes sociales desde una posición de legitimación y respeto". Cfr. Norma Giarracca, Instituto Gino Germani Universidad de Buenos Aires. Extracto del Prefacio a la edición peruana del libro UNIVERSIDAD EN EL SIGLO XXI, de Boaventura de Sousa Santos, Para una reforma democrática y emancipatoria de la universidad, Plural editores, La Paz, Bolivia, 2007, p.14.

(florecente también en el campo artístico), que imita la acumulación científica aplicando a una obra o a un conjunto de obras del pasado (cf. *The Structure of Social Action*) el procedimiento típicamente letrado de la 'relectura', operación paradigmáticamente escolar de simple reproducción o de reproducción simple bien hecha para producir, en los límites del campo y de la creencia que éste produce, todas las apariencias de la 'revolución'²⁷.

Pero la verdad es que lo escondido en todo este testimonio "humanista" manifiesta un estado de la sombra, en que nos ha sumido una serie sustantiva de filosofías de la historia; la reflexión artística se ha convertido en una trampa, hasta el punto de que la sociología de la ciencia ha señalado el historicismo y el esteticismo como categorías de jerarquización para obtener una posición privilegiada en el espacio social²⁸.

En síntesis, antes de continuar, queremos llegar a una conclusión contenida en tres puntos sobre este aparte. 1) Una educación cuántica, de acuerdo con los propósitos de Amador Martos García, implica una concepción humanista en el sentido de no dejarse dominar por la domesticación de la masificación (lo que él señala como la "oposición a la visión mecanicista, industrial y positivista de la escolarización tradicional"). A pesar de la ensombrecedora realidad, ¿por qué no habríamos de abrigar la esperanza, entendiendo esta como la esperanza en un mundo construido de

²⁷ Bordieu, Pierre, EL CAMPO CIENTÍFICO, Publicado originalmente en Actes de la recherche en sciences sociales, No. 1-2, 1976, bajo el título Le champ scientifique. Traducción de Alfonso Buch, revisada por Pablo Kreimer. Esta traducción de Alfonso Buch, revisada por Pablo Kreimer, fue publicada en REDES, Revista de Estudios Sociales de la Ciencia del Centro de Estudios e Investigaciones de la Universidad Nacional de Quilmes. Vol. 1, N° 2, Buenos Aires, diciembre de 1994, p. 157.

²⁸ "En LA SOCIEDAD ABIERTA Y SUS ENEMIGOS, Popper critica a una serie de filosofías sustantivas de la historia. Popper se propone mostrar la invalidez de estas posturas porque suelen utilizarse para justificar medidas políticas autoritarias y atacar la libertad humana al sostener que la historia se dirige por grandes leyes inmanentes"... "Con base en los puntos anteriores, puede decirse que Popper sostiene que no hay ningún sentido intrínseco en la historia. Lo único que hay es una masa amorfa de hechos. Y la construcción de una teoría requiere que se seleccionen ciertos hechos". Cfr. Web: Crítica de Popper al historicismo - Monografias.com [www.monografias.com / trabajos17 / critica-de-popper / critica-de-popper...](http://www.monografias.com/trabajos17/critica-de-popper/critica-de-popper...) "El esteticismo desarrolla una concepción superficial de la belleza, con una predominancia acordada al efecto puramente estético y sensorial, por encima de la reflexión estética, y con tendencia a evaluar las cosas y los seres solamente desde el punto de vista estético. La noción de estética tiene aquí por tanto un sesgo claramente peyorativo". Cfr. Web: Esteticismo - Wikipedia, la enciclopedia libre es.wikipedia.org/wiki/Esteticismo

deseos, placeres y sueños, y enseñar la pintura como testimonio de algún misterioso sentido del mundo?

2) Este consumismo, según la teoría de la hiperrealidad de Baudrillard, señalado por Amador Martos García²⁹, nos sume en un estado de angustia y en un determinismo físico centralizado para cosificar al ser humano, para robotizarlo. El desmoronamiento moral no permite contrarrestar, a través de la investigación artística, la desilusión a que ha llegado el ser humano, sometido a un mundo drogado, en medio del sadismo, el terrorismo y el secuestro, y en el artista, hastiado de una susceptibilidad enfermiza expresada en una estética de la desesperanza, le limita la libertad de hacer muchas cosas, entre otras, generar la belleza no para angustiarnos.

3) Considerar que no hay primacía del pensamiento lógico sobre el pensamiento mágico, sino que ambos coexisten aún en el artista de hoy. Aunque impenetrable esta sombra podemos encontrar en ella la luminosidad oculta. “Según este concepto de sombra, entendemos lo incalculable como aquello que, a pesar de estar fuera del alcance de la representación, se manifiesta en lo ente y señala al ser oculto”³⁰.

APLICACIÓN DIDÁCTICA DE LA “EDUCACIÓN CUÁNTICA”: EL PLACER DE ARLEQUÍN CONSTRUCCIÓN TRASCENDENTE DE UNA ESCULTURA EN CUBISMO CINÉTICO

²⁹ “Según Baudrillard, uno de los expertos más famosos en hiperrealidad, los bienes de consumo adquieren un valor de signo, es decir, que indican algo sobre su poseedor en el contexto de un sistema social. Este consumismo, por su dependencia del valor de signo, es un factor que contribuye en la creación de la citada hiperrealidad. La conciencia es engañada, desprendiéndose de cualquier compromiso emocional verdadero al optar por una simulación artificial. La satisfacción y la felicidad se hallan, entonces, a través de la simulación e imitación de lo real más que a través de la realidad misma. Ese “yo”, fragmentado en miles de imágenes como reflejo del ser interno, es recogido por la psicología postmoderna en el intento de reconstrucción del 'yo' egoísta e individualista mediante medicamentos psiquiátricos y técnicas de relajación. Pero, en esencia, se ha obviado que ese 'yo' ha sido disociado del 'nosotros', siendo esta disociación la causa de los males de nuestra civilización actual”. Cfr. García, Martos, Amador, *Ibíd*, Obra citada, p.22.

³⁰ Heidegger, Martin, *CAMINOS DE BOSQUE*, La época de la imagen del mundo, versión de Helena Cortés y Arturo Leyte. Cfr. Web: <http://larisadelser.wikispaces.com/file/view/Heidegger-epocaimgenmundo.pdf>, p. 90.



EL PLACER DE ARLEQUÍN

**Construcción
trascendente de una
escultura en
cubismo cinético**

CONSTRUCCIÓN ESCULTÓRICA DE UN OBJETO TRASCENDENTE

ABSTRACT

Por construcción escultórica de un objeto trascendente me refiero a la realización de una escultura artística que se deduce del análisis de un objeto real (una mujer desnuda), cuyo método utiliza la cotejación con datos de los fenómenos (método dialéctico por negación de la apariencia), y logra una síntesis de la forma escultórica en función de la construcción liberadora del sujeto autoconsciente.

Podemos entender la subjetividad como una construcción de la autoconciencia en la que la estética y la ética se conjugan para mejorar el sentido de la vida; para tal efecto, es necesario adicionar la pregunta de cómo ese objeto, que se llamará escultura, será pensado para indagar la construcción del Ser en beneficio de nuestro hábitat. Esta presencia del devenir se comporta de manera dinámica en la teoría moderna del espacio, y, por esta razón es necesario introducir el concepto del tiempo en la construcción escultórica, de manera muy distinta a como lo hace la escultura clásica, es decir, en términos del espacio euclidiano. Debido a que la potencia de esa hipótesis está en mis manos propongo realizar un objeto artístico e involucrar el tema de la situación planetaria abocada a su destrucción. Esta capacidad de transformación de la estética comienza con una hipótesis ontológica³¹ en la que introduzco la noción dialéctica de *vida* según Hegel en el concepto estudiado³².

³¹ El concepto de *ontología* comienza con la filosofía de Aristóteles quien separa el espíritu divino, que es inmóvil, con respecto de la materia del mundo que está en movimiento. Es por esta razón que para Aristóteles la ontología estudia la *filosofía primera* cuyo objetivo es el conocimiento de la causa última que mueve el universo, es decir, Dios. La ontología se interesa por elementos del conocimiento humano que no son palpables aunque sí razonables en un sentido superior y en el caso de la cultura el conocimiento no puede excluir la sensibilidad del arte para la consolidación del espacio esencial: “La refundación de la política deberá pasar por las dimensiones estéticas que están implicadas en las tres ecologías de lo ambiental, de lo social y de la psiquis” (Guattary, 2008,67). El objeto de la ontología se puede aplicar al mundo práctico y los intereses razonables son prácticos cuando atañen a “todo aquello que es posible mediante la libertad” (KrV, A800/B828); En este caso hablamos del deseo del ser humano a hacer arte, categorizando la libertad como el interés racional que motiva aquello que es posible conocer.

³² En el sentido de la estética aristotélica nuestra propuesta artística adjudica a la contemplación de lo bello natural la categoría de bondad (verdad). De aquí se deduce la hipótesis ontológica de esta construcción escultórica: si lo que mueve el mundo es una potencia inmóvil, entonces dicha potencia debe ser algo bueno que nos pone en movimiento; este primer motor es pensamiento puro al que queremos alcanzar como “algo amado”. Con respecto a introducir la dialéctica de Hegel en el concepto de vida estudiado, nos valemos de la siguiente versión: “La perspectiva aristotélica es ontológica; la hegeliana es lógica. Aquí hay una diferencia elemental que podría marcar una diferencia entre Aristóteles y Hegel. Sin embargo, el filósofo alemán se encargará de pensar esa diferencia como una similitud. En otras palabras, entiendo que según Hegel la ontología aristotélica es compatible con el idealismo”. Cfr. Hegel y Aristóteles. Una lectura de *Metafísica* XII, 7,1072b 18-30, Luis Xavier López-Farjeat, Universidad Panamericana. http://topicos.up.edu.mx/tópicos/wp-content/uploads/2012/12/TOP25_Lopez_Farjeat_hegel_aristotele...

El método trascendental propuesto por el filósofo Nicolai Hartmann permite amoldar el pensamiento y el sentimiento a la estructura fundamental del Ser de esta escultura, pues ella deviene en automovimiento en interacción con el sujeto. Manuel Pérez Cornejo, en su libro ARTE Y ESTÉTICA DE NICOLAI HARTMANN nos define el método de la siguiente manera: “Este método consiste básicamente en un ‘análisis’ (Analyse), ‘proceder regresivo’ (Rückschluss) que, retrocediendo a partir de lo concreto, infiere de un modo hipotético los principios que integran el objeto y lo determinan.

“Posteriormente, los principios así obtenidos se corrigen y perfeccionan, cotejándolos con los nuevos datos que aportan los fenómenos. Se sigue así la dirección natural del conocimiento, que va siempre de lo conocido a lo desconocido, esto es, de lo primero en el orden del conocimiento a lo primero en el orden del Ser. De modo que la ontología, aunque desde el punto de vista de los principios *es philosophía prima*, desde el punto de vista del conocimiento es *philosophía última*, ya que las categorías son lo último que llegamos a conocer del objeto.

“No obstante la citada inferencia no puede llevarse a cabo inmediatamente y de un modo aleatorio; la ontología deberá encargarse de ordenar primero los diferentes ‘niveles de fenómenos’ (Phänomenebenen) que existen para, apoyándose en ellos, deducir ‘los niveles de ser que les corresponden’ (der zugehörigen Seinsebenen). Sólo entonces será posible emprender la elaboración progresiva de un ‘plano’ (Aufriß) que nos ofrezca la estructura fundamental del Ser en todas sus dimensiones”...

“La dialéctica, tal como la concibe Hartmann, es ‘un ingrediente necesario e irremplazable de la filosofía’, puesto que introduce movilidad, vida, en los conceptos, y con ello permite amoldar el pensamiento a la estructura de la cosa misma, que se halla en constante cambio o devenir. Ello exige del pensador dialéctico un grado de invención comparable al del género artístico, desde el momento en que la dialéctica, al igual que el arte, no parte de leyes prefijadas, y sin embargo ‘como en la auténtica creación artística, todo en ella es necesario’. Utilizándola adecuadamente, la mente se hace capaz de reproducir, de re-crear, por así decir, la evolución del ser estudiado desde su propia interioridad”³³.

³³ Cornejo, Pérez, Manuel, ARTE Y ESTÉTICA EN NICOLAI HARTMANN, Ed. U. Complutense de Madrid, Departamento de filosofía IV (Teoría del conocimiento e historia del pensamiento), 2002, págs. 43-45.



Figura1: Construcción escultórica de un objeto trascendente, Escultura en lámina de aluminio, soldado y pintado, caras anterior y posterior, 110 cm. de altura x 40 cm. de espesor, 2012.

INDAGACIÓN DEL PROBLEMA

En la escultura la potencia no está en el objeto escultórico sino en el ser que obra, es decir, en el artista que la crea. Esta clara relación con el ser distancia al artista con respecto de la ciencia pues esta estudia los accidentes y los principios de los seres en tanto que están en movimiento y no en tanto que seres. Por esta razón la escultura ha estado tradicionalmente más cerca de la teología que de la física científica pues la angustia es el estado de ánimo que conmueve a la conciencia primitiva para ser transformada mediante la creatividad. Hoy

en día el espacio de la escultura se presenta como realidad inmensa e innominada; es el paso del ser humano que ha evolucionado desde criatura metafísica al ser natural o racional.

La pregunta fundamental de la filosofía de la naturaleza ha sido de tendencia física por el ser, es decir: ¿Si acaso existen los objetos en relación con un sujeto contemplador, cómo pueden ser independientes en tanto objetos de ese sujeto?³⁴. La contemplación estética nos remite a una igual reflexión y, en consecuencia, por tratarse del mismo estado de relación con los objetos, nos lleva a una duda razonable que ocupa en la indagación del problema: se piensa que la estética sirve únicamente para anhelar la verdad y, así, elevar el espíritu a un estado de luz; pero a este anhelo no se le da prioridad en la ciencia como un acto de conocimiento porque el anhelo quiere soltar al entendimiento de las formas iluminadas por el conocimiento, para atraerlo a sí mismo, para hacérselo suyo, lo que lo convierte en una tendencia reaccionaria.

Estamos, pues, en el mismo sendero del pensamiento especulativo que relega al contemplador estético a un retorno puro y simple de la mentalidad primitiva, lo que no le permite hacerse una pregunta ontológica sobre la realidad del ser³⁵. No estando satisfecho

³⁴ Al respecto, F.W.J. Schelling se pregunta sobre las consecuencias físicas de una filosofía de la naturaleza: "Ahora bien, como no queda más remedio que contar con un punto de partida, voy a presuponer que una filosofía de la naturaleza *debe* derivar la posibilidad de una naturaleza, esto es, la totalidad del mundo de la experiencia, a partir de principios pero no voy a tratar analíticamente ese concepto ni tampoco a presuponer que es correcto y derivar consecuencias de él, sino que voy a investigar antes que nada si acaso le toca alguna realidad y si expresa algo que es *susceptible de algún desarrollo*". Cfr. Schelling, J.W.F, ESCRITOS SOBRE FILOSOFÍA DE LA NATURALEZA, Ed. Alianza, Madrid, 1996, p. 69. No obstante, los límites de su filosofía son indagados a título de una nueva ontología, en donde espacio y ser se conjugan para conformar un nuevo objeto de estudio. Sus preguntas sobre la representación suscitan un concepto de realidad para la filosofía de hoy: "Si se plantea, por ejemplo, la cuestión del espacio, la física filosófica tratará de indagar la naturaleza inteligible de este, interrogándose, en consecuencia, por el 'ser' que conviene a tal noción. Su pregunta, por tanto, irá dirigida a los aspectos entitativos - no a los puramente fenoménicos - de la espacialidad, y en ello se distingue esencialmente de las correspondientes investigaciones de la física científica particular. Pero a pesar de esa dirección, no es una pregunta metafísica, ya que la misma realidad del espacio es intrínsecamente material, y a título de tal, es indagada". Cfr. EL TEMA DE LA FILOSOFÍA DE LA NATURALEZA mercaba. org/ Filosofia/ Millan/ Fundamentos/ 08.htm.

³⁵ Debido a que G.W.F. Hegel reduce la mentalidad primitiva de los hombres de las cavernas a la inmediatez de su deseo, la historia de la filosofía ha negado a este hombre primitivo toda capacidad de reflexión y, por tanto, de cualquier voluntad teórica de sobrepasar el querer natural del deseo. Dicha hipótesis no acepta el carácter estético de la contemplación primitiva y reduce la expresividad de sus pinturas a una categoría mágica; pienso, más bien, que los pintores primitivos de las cavernas reflexionaron seriamente sobre el carácter imitativo de sus pinturas de las cuales no hemos podido definir exactamente su savia filosófica. Hegel determina el salvajismo y la incapacidad de reflexión ontológica de la voluntad de estos hombres de la siguiente manera: "Ahí el hombre se encuentra todavía en la inmediatez de su deseo, fuerza y acto, en el comportamiento de su querer inmediato; todavía no plantea ninguna pregunta teórica: ¿De dónde proviene esto?, ¿Quién lo ha hecho?, ¿Debe tener una causa? Esta división interior de los objetos en un aspecto contingente y un aspecto esencial, en un aspecto causativo y uno meramente puesto, un efecto, no

con esta opinión he decidido realizar una escultura que involucre la pregunta acerca de la naturaleza humana y su reflexión sobre el devenir³⁶.

Pienso que la construcción del ser social también tiene que ver con la contemplación estética, al igual que con su responsabilidad de destrucción del planeta. La imaginación debe ser pionera en la invocación de la realidad y ha de situarse fuera del inconsciente que es totalmente represivo e implica una vuelta al pasado; más bien debe tomar un impulso hacia realizaciones nuevas, entendiendo a la inspiración como una luz que impulsa hacia el futuro. La creación artística tiene que ser el resultado final de una creación de intensidad de

se le presenta a él todavía. En él tampoco hay voluntad teórica, ni desdoblamiento o inhibición respecto de sí mismo. Lo teórico en el querer es aquello que denominamos lo universal, el derecho, el deber - leyes, determinaciones firmes, límites para la voluntad subjetiva-. Son pensamientos, formas universales que pertenecen al pensamiento de la libertad. Estos son diferentes del albedrío subjetivo, del deseo, de la inclinación; todo esto es inhibido y dominado por lo universal y este es inculcado en aquello; el querer natural del deseo se transforma en el querer y actuar en conformidad con esos puntos de vista universales". Cfr. Hegel, G.W.F, *Lecciones sobre filosofía de la religión 2, La Religión Determinada* según la lección de 1827, Ed. Alianza, Versión española de Ricardo Ferrara, Madrid, 1987, p. 383.

³⁶ En esta dialéctica del espacio, es necesario introducir el ingrediente dialéctico del tiempo que da vida a esta idea para que el pensamiento construya la estructura de la cosa que pretendo crear, pues ella se encuentra en un constante cambio. Pero es necesario introducir una dialéctica del tiempo acorde a la teoría de la forma de Aristóteles que, como hemos dicho, se da en el proceso de "individuación" del espacio finito de los seres humanos; es por esta razón que nos valemos del concepto de belleza en relación con la temporalidad, según Hegel, quien ve en la teoría platónica de la forma una idealidad ahistórica y recusa esta teoría porque considera que la belleza es una condición de la historia y del tiempo. "La idea de que sólo un 'pensamiento móvil' está capacitado para comprender el Ser, puesto que éste experimenta un devenir constante, está expuesta ya en los primeros trabajos hartmannianos, como *Systembildung und Idealismus-1912-* y se apoya en las tesis de H. Cohen- *Logik der reinen Erkenntnis -1902 -* o E.Cassirer- *Substanzbegriff und funktionsbegriff, 1919*". Cfr. Cornejo, Pérez, Manuel, *Arte y Estética en Nicolai Hartmann*, 54. El hecho de colocar alas al personaje de mi escultura para que gire sobre su eje vertical, de tal manera que podamos imaginarlo girando, como si estuviera en una licuadora, significa crear un juego de formas para representar esa figura en movimiento, por eso es que se pueden ver las figuras cinéticas. El cubismo nunca ejerció el cinetismo, sino una superposición de planos. De esta manera el principio aristotélico admite la coexistencia entre formas heterogéneas aplicadas a un objeto como, por ejemplo, el cubismo y el cinetismo en la escultura que estoy proponiendo; y la dialéctica del tiempo permite la inclusión del tiempo relativo, con su concepto de movimiento, pues "la teoría de la relatividad pareciera confirmar la tesis kantiana según la cual el tiempo no es algo que exista por sí mismo, ni una característica u orden inherente a los objetos, sino una entidad que sólo existe con relación al sujeto. Esto daría la razón a la filosofía idealista en este punto". Cfr. kant visto desde las matemáticas - *Revista Digital Universitaria ... www.revista.unam.mx/ vol. 6/ num1 /art06/ ene_art6.pdf*. En el cubismo observamos la negación del principio de realidad establecido por la pintura realista; y en el cinetismo comprobamos el dinamismo pasional para el placer intuido en el movimiento potencial del artista hacia lo que ha hecho, cuyo objetivo es afirmar el bien por excelencia. Es, por lo tanto, la convivencia en la pluralidad de estos dos movimientos artísticos lo que posibilita, en la individuación de la escultura, el punto de partida moral en sentido teleológico, pues la teoría de Aristóteles propone que toda forma o composición de un objeto tiene una causa final (un objetivo). El objetivo aquí propuesto es relacionar la creación de un espacio materialista (según el cubismo), con la ontología del ser-en el espacio proyectada por el cinetismo.

vida porque la creatividad no sólo pertenece al hombre, sino también al universo entero, expresando así una potencia antes que un decaimiento vital³⁷.

JUSTIFICACIÓN

Apelaré a la *noción de vida* como una virtud tan sólo alcanzada por los hombres y las mujeres; este sujeto puede transformar las condiciones objetivas para su desarrollo subjetivo y lograr la evolución de la autoconciencia, entendida como la capacidad superior del espíritu para estimular la noción de vida; sólo se puede alcanzar la verdad de esta noción animando con sus fuerzas las fuerzas de la naturaleza. El arte no existe independiente de la moral y de la ética y, por tanto, es lícito pensar que su planteamiento puede alentar o desalentar la voluntad moral del individuo; si el afianzamiento del desarrollo universal se opera en el plano mental es desde este punto de vista que la imaginación desempeña el papel de impulso de toda innovación.

³⁷ Con relación al concepto de arte entendido como intensidad de vida observamos en el psicoanálisis una posición retrógrada, al someter la creatividad al mundo del inconsciente. El psicoanálisis gira en torno al principio de placer como algo que equilibra el instinto de muerte freudiano y convierte la pulsión erótica en algo que motiva lo simbólico en el inconsciente individual; pero este inconsciente se ha transformado en una ley de valor económica que obstruye la liberación de lo simbólico e, incluso, obliga al deseo a perder totalmente el acceso a lo simbólico. Por esta razón no hay que entender la pulsión erótica en el sentido exclusivamente freudiano, es decir, como el equilibrio de fuentes pasionales que pueden ser domesticadas por la cultura, y esto implica cambiar el concepto de creatividad entendida como el desenvolvimiento de la represión inconsciente, por la idea de individuación que se transforma en el trabajo creador y en la espontaneidad en el amor. Si, como hemos dicho, el proceso de individuación se da en el espacio, podemos comprender por qué para Heidegger una verdadera ontología corresponde concretamente a un análisis del ser-en-el-espacio. Los límites que guían el crecimiento de esta individuación los establecen las condiciones sociales que, en comparación con la existencia individual, son fuertes y abrumadoras; y este descubrimiento de la soledad impulsa a abandonar la propia personalidad para sumarse al vínculo social. Existen dos métodos para lograr esta adaptación: uno, el de la sumisión, para evitar la soledad y la angustia; dos, la relación espontánea hacia los seres humanos y la naturaleza, que también está limitada por el crecimiento del yo. “Freud, por su parte, tenía un primer esquema que es el esquema de la energía, la libido hace intercambio y une por la vía del amor los cuerpos. Pero por otro lado no hace intercambio con otros por la vía del amor ni une los cuerpos, sino que a veces se conecta al inconsciente. Freud distribuye la *libido* por las instancias psíquicas, hay una libido del yo, una libido objetal, es decir esa libido, como moneda de cambio, es una energía que une los cuerpos por la vía del amor, o que une al yo con otra instancia que es el Inconsciente. El modelo energético cambia y Freud plantea un segundo modelo donde la pulsión genera en el yo una señal. Cuando emerge la pulsión que no es ya una libido que entra en circulación con otros cuerpos por el modelo energético sino que es una carga, que pone en juego representaciones que en el yo, como lugar en donde se señala el peligro, genera un efecto que es la angustia. Conocemos esto como la segunda teoría de la angustia”. Cfr. Asociación de Psicoanálisis de Misiones: La angustia y la vida ... apm-blog.blogspot.com/2010/08/la-angustia-y-la-vida-pul...

ANTECEDENTES

Para afianzar el desenvolvimiento del espíritu en esta escultura partiré del concepto de *noción* según la filosofía idealista de Hegel, quien se basa en la tradición filosófica griega al plantear que las cosas que vemos no existen en su verdad, porque el objeto no penetra en el ojo como en realidad es, es decir, corporalmente; por lo tanto, la vida misma se nos aparece ante los ojos en forma de embrión y, por ende, es noción de vida que necesita ser cultivada por la razón.

Con respecto a los objetos de la vida Hegel piensa que los hechos en sí mismos son objetos conceptualizados por quien piensa y propone una mediación comprensiva del ser pensante negando lo dado, para crear una reconciliación final entre la idea y la realidad; pero no es una negación de olvido de lo que está pasando en la historia, sino de afirmarse, precisamente, sobre la reflexión del devenir, porque lo espiritual es lo real y lo que deviene es lo determinado, lo que él llama el para sí solamente para nosotros, es decir, el concepto, el elemento objetivo en que el espíritu tiene su existencia: “El espíritu que se sabe desarrollado así como espíritu es la *ciencia*. Esta es la realidad de ese espíritu y el reino que el espíritu se construye es su propio elemento”³⁸.

Por lo tanto, todo objeto tiene una propia noción de su verdad, a la vez que tiene un sujeto que lo piensa. Ontológicamente esta lógica la define así: un objeto posee un sujeto que se define él mismo en relación con su otredad, es decir, con sus potencialidades. En el caso de la noción de vida, la potencialidad se afirma en la libertad de pensamiento que obtiene el ser humano en la evolución de su autoconciencia, y Hegel instaura esta potencialidad en el proceso histórico de negación de la sociedad opresiva; esta esencia es la que impulsa a la transgresión y, además esa transgresión obliga a que los límites a que está sometida la cosa (su particularidad) se amplíen hacia una relación universal con las otras cosas. Y en el caso de la potencialidad de la materia continuamos la tradición de la individuación del objeto según Aristóteles que, de acuerdo con lo que hemos señalado, la potencialidad del objeto está en su propio movimiento y no en el tiempo.

MARCO CONCEPTUAL

El concepto de infinitud en Hegel resulta de una interpretación más estricta de la finitud. Esto se debe a que según la lógica hegeliana, una cosa que parece es finita, y lo hace para convertirse en otra, que a su vez es finita, y así sucesivamente hasta el infinito. Entonces, lo finito es lo negativo de la cosa y lo infinito es lo positivo. “Lo infinito es, pues,

³⁸ Hegel, F.W.G, FENOMENOLOGÍA DEL ESPÍRITU, Ed. Fondo de Cultura Económica, Traducción de Wenceslao Roces, México, 1993, p. 19.

precisamente, la dinámica interna de lo finito, comprendida en su verdadero sentido. No es más que el hecho de que la finitud ‘existe únicamente como un ir más allá’ de sí mismo”³⁹.

En consecuencia, si queremos intuir el movimiento que dé preminencia de esencia a un objeto, es decir, la idea de su devenir, debemos imaginarnos cada forma estática y finita de dicho objeto en un conjunto infinito. Para Hegel la dialéctica es la mejor manera de actualizar la esencia de una cosa en unión a su existencia; para mí, que estoy limitado a la pobre bidimensionalidad del sistema del cuadro, el movimiento circular consiste en someter este objeto a girar sobre su eje dentro de la audacia de vuestra privilegiada imaginación⁴⁰.

APLICACIÓN DIDÁCTICA

En esta escultura es clara la relación entre el movimiento circular y el concepto dialéctico del tiempo según Hegel, por el efecto de negación del objeto que se da en su continua rotación. Al negar *la cosa*, en su conocimiento como aparece a los sentidos, se encuentra el propio ser de ella.

El objeto hecho con mis manos se basa en una invención de formas que involucran la naturaleza humana con el devenir. Este artefacto introduce a los espectadores en la indagación de este problema a la vez que proporciona herramientas liberadoras del impulso creador en su autoconciencia.

Para este efecto utilizo el tema de una mujer desnuda y sentada que transfiere la necesidad de buscar su libertad interior. Impulsado por la necesidad de cumplir el objetivo de relacionar el aspecto filosófico con el artístico, utilizo el recurso pictórico de vestir el cuerpo humano con un traje de arlequín, que ha sido un procedimiento tradicional en la pintura romántica para posibilitar símbolos de liberación espiritual.

El traje de Arlequín es una metáfora lingüística inventada por J. Lacan quien, al seguir el camino trazado por Sigmund Freud, explica el cuerpo del niño como una variedad o mosaico de zonas erógenas (el traje de Arlequín es el símbolo de la constante anarquía de los múltiples e imprevisibles estímulos de la libido).

Esa labilidad primitiva es un cuerpo de infancia de cuyos vivos recuerdos puedo extraer el mayor goce posible, y revelar en mi pintura el conocimiento intuitivo de la verdad más profunda del hombre: la voluntad de vivir.

³⁹ Marcuse, Herbert, RAZÓN Y REVOLUCIÓN, Ed. Alianza, Madrid, 1971, p.139.

⁴⁰ Según Hegel “la *esencia* es la infinitud como el *ser superado* de todas las diferencias, el puro movimiento de rotación alrededor de su eje; la *independencia* misma, en la que se disuelven las diferencias del movimiento; la *esencia simple* del tiempo, que tiene en esta igualdad consigo misma la figura compacta del espacio”. Cfr. Hegel G.W.F, Fenomenología del Espíritu, *Ibíd*, Obra citada, p.109.

El carácter de circularidad de la escultura titulada El Placer de Arlequín, unido a sus connotaciones de infancia, es lo que nos define el objeto como un sujeto en relaciones con su otredad; significa que el objeto libidinal tiene un centro sobre el cual se desarrolla o gira, y en cada giro él se va negando en cuanto a lo que es él mismo, y en cuanto a lo que podría ser si sus potencialidades estuvieran desarrolladas plenamente; por esta razón tiene que relacionarse continuamente con lo que no es: su otredad.

MARCO TEÓRICO: ¿QUÉ ES EL CUBISMO CINÉTICO?

De Picasso cubista entendí de niño su caligrafía alucinada, sustraje su savia egipcia para jugar al jeroglífico, aprendí a consagrar una vida a restar la variación mística de los nueve mil millones nombres de Dios, y ejercité la ambigüedad lingüística al alzar la máscara a lo que está oculto. En honor al maestro, y en oposición a él, aventuré mi pensamiento hasta la abolición de las funciones separadas de los planos cubistas, y creé el *cubismo cinético*.

En relación con los antecedentes filosóficos de este descubrimiento, estudié la forma del cuerpo humano de acuerdo con el movimiento cubista, cuyo estado de negación del objeto es semejante al de la negación Hegeliana. Su característica es habitar seres elásticos exentos de la fuerza de la gravedad que ejerce en ellos el espacio euclidiano. Adiciono a este movimiento pictórico el cinetismo para realzar la parte espiritual del tema, creando así el cubismo cinético en donde la apariencia de movimiento circular en el juego de planos de la estructura, da como resultado la sensación de rotación sobre su eje principal.

Si tenemos en cuenta que el cubismo ejercitó pocas veces el cinetismo en la superposición de planos y, más bien, fue un arte preocupado enteramente por la relación entre la disposición del objeto sólido y el espacio que lo contiene, podemos ver que la innovación del cubismo cinético fija la diferencia con respecto a los pintores anteriores en quienes el cuidado por la planimetría y la simultaneidad consistía en revelar procesos de existencia, mientras que en el movimiento circular el sistema remite a indagar la condición de esencia.

El concepto pictórico cinético nos permite imaginar cada forma estática y finita de dicho objeto en un conjunto infinito. Este cambio lo sustenté valiéndome del postulado de la lógica de Hegel, cuando afirma que todo aspecto particular o estático de existencia nos lleva a suponer un valor universal. Por ejemplo, si imaginamos los elementos de pasado y de porvenir que hay en todo presente podemos intuir un universal, que es la eternidad. Es posible forjar otro universal a partir de la eternidad, verbigracia el infinito que se obtiene de “la serie perpetua de colocaciones y órdenes posibles en una duración eterna” (David Hume).

Al girar sobre su propio eje el objeto (y el sujeto que lo piensa) albergan en sí el infinito (somos seres que giramos sobre nuestro propio eje y, a la vez, sobre el eje del planeta tierra). Cualquier punto del objeto puede inhibir ese movimiento volviéndose así finito; no sabemos qué inhibe el movimiento, pero sí sabemos el estado en que ocurre a una velocidad infinitamente pequeña.

Aun dejando al margen este argumento de que existe una velocidad infinitamente pequeña, si verificamos los hechos que tienen que ver con el átomo del que están hechas las cosas, y cuyo sistema es evidentemente cuantitativo, ninguno de ellos nos conduce a la conjetura de que hay movimiento absoluto⁴¹.

Por ejemplo, una puerta que es cerrada por el viento cumple el efecto de una fuerza compuesta por un número finito de átomos, aunque inconmensurable. Cada átomo tiene la forma ideal de un triángulo que es la forma simbólica más pequeña de la materia, según Platón. De acuerdo con la filosofía de la naturaleza de Schelling, en esta sumatoria de triángulos que mueven la puerta cada uno de los átomos gira sobre su propio eje⁴² poniendo en juego al átomo a una composición de un número infinito de planos.

Se verifica aquí la teoría física que dice que un cuerpo está compuesto por un número infinito de planos, que es una consecuencia del método de los evanescentes de Arquímedes, cuya geometría apunta a lo infinitamente pequeño, o a la teoría del plano compuesto por un

⁴¹ Federico Schelling nos advierte que todo lo que es materia en el espacio es químicamente y mecánicamente destructible. Sin embargo, el átomo que es lo que llena el espacio, es decir la materia, es el principio de toda divisibilidad hasta el infinito: "Un cuerpo dividido hasta el infinito sigue llenando el espacio en el mismo grado con su más pequeña partícula". Cfr. Schelling, F.W.J, ESCRITOS SOBRE FILOSOFÍA DE LA NATURALEZA, Ed. Alianza, Madrid, 1996, p. 138. En otras palabras, se verifica aquí la ley de conservación de la materia, que dice que la materia no se destruye sino que se transforma.

⁴² "El producto se desarrolla hacia el infinito. En esta evolución no puede por lo tanto aparecer nada que no sea ya un producto (síntesis), y que no pueda deshacerse en nuevos factores, los cuales a su vez tengan de nuevo sus factores". Cfr. Schelling, F.W.J, ESCRITOS SOBRE FILOSOFÍA DE LA NATURALEZA, Ibíd, Obra citada, p. 138.

número infinito de líneas⁴³. Esta teoría de Arquímedes precisa la actitud matemática helénica respecto al infinito, y da base a la polémica de Aristóteles contra las líneas átomos de la Academia.

Sin más que decir, y recurriendo a la benevolencia de los espectadores, me entrego a vuestro juicio, no sin antes decir que estoy seguro de que este ensayo de artista llega a lo más profundo del sentimiento y valoración ética y moral de nuestros conciudadanos, y también para el mundo actual; sus bellas imágenes y contenido literario nos recuerda el aforismo de Lou Andreas Salomé, cuando de retratar la pintura se trata: “Aceptamos la experiencia, despreocupados, irónicos, violentos, así nos quiere la pintura”.



⁴³ “La especulación escolástica medieval sobre el infinito y el continuo, el Álgebra simbólica de Viète, la representación de curvas, vía las Geometrías Analíticas de Fermat y Descartes, facilitaron la rápida y sencilla formulación para la investigación de multitud de problemas de áreas, volúmenes, extremos y tangentes. Con esta rica miscelánea matemática y el libre uso del concepto intuitivo de infinito, matemáticos del siglo XVII (Cavalieri, Fermat, Pascal, Wallis, Barrow, ...) produjeron una impresionante profusión de nuevos resultados, a base de nuevas técnicas y métodos infinitesimales, manejando unos elementos con un estatuto ontológico no muy bien definido –indivisibles, infinitamente pequeños, incrementos evanescentes, cantidades despreciables, etc.–, resolviendo de forma sorprendente antiguos y nuevos problemas, bajo la acción de profundas intuiciones, que conducen, bajo una visión de generalización y unificación, a la destilación de un algoritmo universal, al descubrimiento simultáneo del Cálculo Infinitesimal por parte de Newton y Leibniz”. Cfr. Urbaneja, González, Pedro M, SOBRE INDIVISIBLES E INFINITESIMALES: DE PITÁGORAS Y ARQUÍMEDES, Web: <http://arban.espais.iec.cat> / 2015 / 04/ 07 / sobre-indivisibles-e-infinitesimales-de-pitagoras-y-arquimedes-a-newton-y-leibn, Publicat 7 abril 2015.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor, W, TEORÍA ESTÉTICA, Ed. Orbis, Barcelona, 1983.

Aristóteles, METAFÍSICA, Ed. Espasa Calpe, Tercera edición, Madrid, 1990.

Aristóteles, POÉTICA, Ed. Monte Ávila, 3ª edición, Caracas, 1998.

Asociación de Psicoanálisis de Misiones: La angustia y la vida ... apm-blog.blogspot.com/2010/08/la-angustia-y-la-vida-pul...

Bordieu, Pierre, EL CAMPO CIENTÍFICO, Publicado originalmente en Actes de la recherche en sciences sociales, No. 1-2, 1976, bajo el título Le champ scientifique. Traducción de Alfonso Buch, revisada por Pablo Kreimer. Esta traducción de Alfonso Buch, revisada por Pablo Kreimer, fue publicada en REDES, Revista de Estudios Sociales de la Ciencia del Centro de Estudios e Investigaciones de la Universidad Nacional de Quilmes. Vol. 1, N° 2, Buenos Aires, diciembre de 1994.

Cornejo, Pérez, Manuel, ARTE Y ESTÉTICA EN NICOLAI HARTMANN, Ed. U. Complutense de Madrid, Departamento de filosofía IV (Teoría del conocimiento e historia del pensamiento), 2002.

Crítica de Popper al historicismo - Monografias.com [www.monografias.com / trabajos17 / critica-de-popper / critica-de-popper...](http://www.monografias.com/trabajos17/critica-de-popper/critica-de-popper...)

Eco, Umberto, HISTORIA DE LA FEALDAD, Ed. Lumen, Barcelona, 2007.

EL TEMA DE LA FILOSOFÍA DE LA NATURALEZA [mercaba.org/ Filosofia/ Millan/ Fundamentos/ 08.htm](http://mercaba.org/Filosofia/Millan/Fundamentos/08.htm).

Esteticismo - Wikipedia, la enciclopedia libre es.wikipedia.org/wiki/Esteticismo.

García, Martos, Amador, LA EDUCACIÓN CUÁNTICA, Un nuevo paradigma de conocimiento, Ed. Corona Borealis, Málaga, 2015.

Guattary, Félix, LA CIUDAD SUBJETIVA Y POS-MEDIÁTICA, Ed. Fundación Comunidad Cali, Colombia, 2008.

Hegel, G.W.F, Lecciones sobre filosofía de la religión 2, La Religión Determinada según la lección de 1827, Ed. Alianza, Versión española de Ricardo Ferrara, Madrid, 1987.

Hegel, G.W.F, ESTÉTICA, trad. It. De N. Merker y N. Vaccaro, Einaudi, Torino, 1967, (Trad. Esp. 3 vols., Península, Barcelona, 1989, Y. Akal, Madrid, 1989). Estos libros están citados en: Carchia, Gianni, RETÓRICA DE LO SUBLIME, Ed. Tecnos, Madrid, 1994.

Hegel y Aristóteles. Una lectura de *Metafísica* XII, 7,1072b 18-30, Luis Xavier López-Farjeat, Universidad Panamericana. http://topicos.up.edu.mx/tópicos/wp-content/uploads/2012/12/TOP25_Lopez_Farjeat_hegel_aristotele...

Hegel, F.W.G, FENOMENOLOGÍA DEL ESPÍRITU, Ed. Fondo de Cultura Económica, Traducción de Wenceslao Roces, México, 1993.

Heidegger, Martin, CAMINOS DE BOSQUE, Versión de Helena Cortés y Arturo Leyte, capítulo: La época de la imagen del mundo, Web: <http://larisadelser.wikispaces.com/file/view/Heidegger-epocaimagenmundo.pdf>. Huyghe, René, EL ARTE Y EL MUNDO MODERNO, Tomo II, Ed. Planeta, Barcelona, 1971.

KrV: KRITIK DER REINEN VERNUNFT; v.e.: Crítica de la razón pura, Ed. Alfaguara, Madrid, 1978.

Kant, Immanuel, CRÍTICA DE LA RAZÓN PURA, Ed. Alfaguara, 18ª edición, Madrid, 2000.

Kant visto desde las matemáticas - Revista Digital Universitaria ... www.revista.unam.mx/vol.6/num1/art06/ene_art6.pdf.

Laín, Pedro, LA ESPERA Y LA ESPERANZA, Historia y Teoría del Esperar humano, Ed. Alianza Madrid, 1984.

Levinas, Emmanuel, ENTRE NOSOTROS, Ensayos para pensar en otro, Ed. Pretexto, 1993.

López-Farjeat, Luis Javier, HEGEL Y ARISTÓTELES. Una lectura de *Metafísica* XII, 7,1072b 18-30, Universidad Panamericana. http://topicos.up.edu.mx/tópicos/wp-content/uploads/2012/12/TOP25_Lopez_Farjeat_hegel_aristotele...

Marcuse, Herbert, RAZÓN Y REVOLUCIÓN, Ed. Alianza, Madrid, 1971.

Nietzsche, F, EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA, trad. It. De E. Ruta, Laterza, Bari, 1967 (Trad. Esp. De A. Sánchez Pascual, EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA, Alianza, Madrid, 1973). Estos libros están citados en: Carchia, Gianni, RETÓRICA DE LO SUBLIME, Ed. Tecnos, Madrid, 1994.

Giarracca, Norma, Instituto Gino Germani Universidad de Buenos Aires. Extracto del Prefacio a la edición peruana del libro UNIVERSIDAD EN EL SIGLO XXI, de Boaventura de Sousa Santos, Para una reforma democrática y emancipatoria de la universidad, Plural editores, La Paz, Bolivia, 2007.

Onians, John, ARTE Y PENSAMIENTO EN LA ÉPOCA HELENÍSTICA, Ed. Alianza, Madrid, 1996.

Principio de individuación - Wikipedia, la enciclopedia libre es. [wikipedia.org/wiki / Principio_de_individuaci%25C3%25B...](http://wikipedia.org/wiki/Principio_de_individuaci%25C3%25B...)

Rojas, Sergio, MATERIALES PARA UNA HISTORIA DE LA SUBJETIVIDAD, Ed. La Blanca Montaña, Santiago, 1999. Cita de: Forcada, María de los Ángeles, CONDICIONES DE PRODUCCIÓN EN LAS ARTES PLÁSTICAS CONTEMPORÁNEAS EN MENDOZA EN LOS AÑOS NOVENTA, Universidad Nacional de Cuyo, Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano, Facultad de Artes y Diseño, Director de Tesis: Dra. María del Carmen Schilardi, Co-Director de Tesis: Justo Pastor Mellado, Mendoza-noviembre de 2004. Web: [UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO TESIS DE MAESTRÍA EN ARTE ...bdigital.uncu.edu.ar / objetos_digitales / 2969 / forrcadatesismaestria.pdf](http://UNIVERSIDAD_NACIONAL_DE_CUYO_TESIS_DE_MAESTRÍA_EN_ARTE...bdigital.uncu.edu.ar / objetos_digitales / 2969 / forrcadatesismaestria.pdf)·Archivo PDF.

SCHELLING, J.W.F, ESCRITOS SOBRE FILOSOFÍA DE LA NATURALEZA, Ed. Alianza, Madrid, 1996.

Spengler, Oswald, LA DECADENCIA DE OCCIDENTE, Tomo I, Bosquejo de una morfología de la historia universal, Traducción del alemán por Manuel G. Morente, 11ª edición, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1966.

Sustancia (Aristóteles) - Wikipedia, la enciclopedia libre [http:// es.wikipedia.org / wiki / Sustancia_\(Arist%25C3%25B3teles\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Sustancia_(Arist%25C3%25B3teles)).

Urbaneja, González, Pedro M, SOBRE INDIVISIBLES E INFINITESIMALES: DE PITÁGORAS Y ARQUÍMEDES, Web: [http:// arban.espais.iec.cat / 2015 / 04 / 07 / sobre-indivisibles-e-infinitesimales-de-pitagoras-y-arquimedes-a-newton-y-leibn](http://arban.espais.iec.cat / 2015 / 04 / 07 / sobre-indivisibles-e-infinitesimales-de-pitagoras-y-arquimedes-a-newton-y-leibn), Publicat 7 abril 2015.