

ISSN 2683-3263

# AITIAS

REVISTA DE ESTUDIOS FILOSÓFICOS

Volúmen III Número 6 Julio-Diciembre 2023



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Centro de Estudios Humanísticos

**Aitías**  
Revista de Estudios Filosóficos  
<http://aitias.uanl.mx/>

El arte como actividad prÁxica en el pensamiento  
de Severo Iglesias

Art as a praxical activity in the thought  
of Severo Iglesias

L'art comme activit  praxique dans la pens e  
de Severo Iglesias

Emilio Bazald a  
<https://orcid.org/0009-0000-2641-1359>  
UANL, San Nicol s de los Garza, M xico

**Editor:** Jos  Luis Cisneros Arellano Dr., Universidad Au-  
t noma de Nuevo Le n, Centro de Estudios Human sticos,  
Monterrey, Nuevo Le n, M xico.

**Copyright:**   2023. Bazald a, Emilio. This is an open-access  
article distributed under the terms of Creative Commons Attri-  
bution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted  
use, distribution, and reproduction in any medium, provided  
the original author and source are credited.



**DOI:** <https://doi.org/10.29105/aitas3.6-62>

**Recepci n:** 07-07-23

**Fecha Aceptaci n:** 10-07-23

**Email:** [emilio.bazalduarz@uanl.edu.mx](mailto:emilio.bazalduarz@uanl.edu.mx)

**EL ARTE COMO ACTIVIDAD PRÁXICA EN EL  
PENSAMIENTO DE SEVERO IGLESIAS**

**ART AS A PRAXICAL ACTIVITY IN THE THOUGHT  
OF SEVERO IGLESIAS**

**L'ART COMME ACTIVITÉ PRAXIQUE DANS LA PENSÉE  
DE SEVERO IGLESIAS**

Emilio Bazaldúa Rodríguez<sup>1</sup>

**Resumen**

El arte, como actividad necesariamente humana, afirma Iglesias, puede configurar el mundo que el ser humano habita y construye. Por ello, es importante explorar sus elementos e importancia que esta disciplina tiene para la sociedad desde una perspectiva filosófica. El presente artículo pretende encontrar las características que el arte contiene en su generalidad desde el punto de vista filosófico de Iglesias. También intenta continuar la línea de pensamiento que el defensor de la praxis dejó sobre el estado del arte, su dirección y finalidad. Varios autores serán referenciados, quienes, pese a que no argumentan completamente lo mismo, sí puede encontrarse en ellos similitudes con el pensamiento de Iglesias, quien buscó que el arte recobrará su condición constitutiva y su fundamento social.

---

1 Universidad Autónoma de Nuevo León, San Nicolás de los Garza.

## **Palabras clave**

Iglesias, praxis, dialéctica, arte, estética, sociedad, belleza.

## **Abstract**

Art, as a necessarily human activity, stated by Iglesias, can shape the world that human beings inhabit and construct. Therefore, it is important to explore its elements and the significance it holds for society from a philosophical perspective. This article aims to identify the general characteristics of art from the philosophical standpoint of Iglesias. It also intends to continue the line of thought left by the advocate of praxis regarding the state of art, its direction, and purpose. Various authors will be referenced, who, while not necessarily advocating the exact same ideas, share similarities with Iglesias' philosophical perspective, as he sought to restore art to its constitutive condition and social foundation.

## **Keywords**

Iglesias, praxis, dialectic, art, aesthetic, society, beauty.

## **Résumé**

L'art, affirme Iglesias, comme activité nécessairement humaine, peut configurer le monde que l'être humain habite et construit. C'est pourquoi il est important d'explorer ses éléments et l'importance que cette discipline a pour la société dès une perspective philosophique. Cet article vise à trouver les caractéristiques que l'art contient dans son ensemble du point de vue philosophique d'Iglesias. Il tente également de continuer la façon de penser que le défenseur de la pratique a laissé sur l'état de l'art, sa direction et son but. Plusieurs auteurs seront référencés, lesquels, bien qu'ils ne soutiennent pas entièrement la même chose, on peut trouver en eux des similitudes avec la pensée d'Iglesias, qui a cherché à ce que l'art retrouve son statut constitutif et son fondement social.

## **Mots clés**

Iglesias, pratique, dialectique, art, esthétique, société, beauté.

## Introducci3n

En el devenir hist3rico, el arte, en conjunto con cada una de sus manifestaciones, ocupa un lugar privilegiado, pues aparece como actividad humana sin importar tiempo ni lugar específico. Sus procesos, técnicas y elaboraciones son múltiples, y comunican un sinfín de contenidos por medio de la materializaci3n de expresiones. Estas expresiones pueden dirigirse a diversos aspectos, como estados de ánimo, situaciones importantes o simplemente pueden obedecer el libre juego de la voluntad de los sujetos, entre otros. Por estas mismas cualidades en las que se presentan diversamente las artes, no puede hablarse de un método único para que éstas se lleven a cabo, ya que implican diversos contenidos y su modo de expresi3n se limita a la realidad que el sujeto, creador de las obras, experimenta en su vida. Podría decirse que la actividad artística es la respuesta que los sujetos dan a una necesidad congénita; una referida a la necesidad de expresarse y de comunicarse.

A pesar de eso, el arte en su generalidad ha sido una problemática para la filosofía, teniendo desde el período clásico un fuerte interés por encontrar su objeto propio para que pueda comprenderse racionalmente su fen3meno. La filosofía ha concebido de esta manera a la estética, que ha buscado entender al arte desde diversos enfoques, como desde el metafisico o el trascendental, por ejemplo<sup>2</sup>.

Creemos que la estética debe de dirigirse a la compresi3n universal de las actividades artísticas y no solamente someter sus conceptos y nociones a épocas o estilos específicos. Una filosofía que se encomiende la tarea de especular sobre el arte debe comprenderlo como una

---

2 Samuel Ramos, *Filosofía de la vida artística* (México: Espasa-Calpe, 1976), 12-21.

manifestaci3n humana de carácter universal y necesaria en la conformaci3n del mundo, no subordinandola a un sistema donde solo sea una parte más de un enmarañado de supuestos.

El presente texto pretende responder a nuestra creencia, por lo que hemos decidido abordar la problemática que las artes suponen desde la filosofía de Severo Iglesias, pues responde adecuadamente a nuestras demandas expuestas. Un pensamiento como el de este autor nos permite atender la problemática desde un enfoque social y totalizador, lo que creemos absolutamente necesario, ya que las artes, al ser fundamentales en la conformaci3n del mundo, tambi3n lo son para la sociedad, pues es ésta última la que da forma al mundo como tal. No obstante, tambi3n haremos uso de otros autores, como es el caso de Danto, Dufrenne, Carritt, y el ya citado Ramos, ya que los creemos adecuados para nuestra empresa. En nuestro texto planteamos primeramente la filosofía dialéctica de Severo Iglesias, quien conforma la base de nuestra investigaci3n. Luego nos enfocamos específicamente en las artes y sus sujetos. Despu3s, arribamos la problemática desde un enfoque social, ofreciendo ejemplos sobre los contenidos que puede llegar a expresar el arte en su conformaci3n. Por último, nos dirigimos a tratar de continuar la reflexi3n que Iglesias elabora sobre el arte, haciendo acopio de algunos autores que, creemos, ayudan elocuentemente a nuestro objetivo, con el fin de poder elaborar una nueva definici3n de belleza que pueda recobrar el sentido práxico que las artes tienen para configurar a la sociedad.

### **La triádica dialéctica de Severo Iglesias**

En el pensamiento de Severo Iglesias puede encontrarse una comprensi3n triádica del mundo, en la que sus contenidos dan forma a nuevas configuraciones por medio

de su constante movimiento. En *Triádica. Dialéctica de tres términos* donde se encarga de explicar esto: el mundo, tal como lo experimenta el ser humano, posee tres principios diferenciados que repercuten en él, señalados por él mismo como objetualidad, subjetualidad y praxis<sup>3</sup>: la primera responde a la existencia; la segunda a la conciencia; mientras que la praxis lo hace a la formación de nuevas configuraciones, las cuales dan fundamento al mundo. Estos tres momentos, en su contradicción, conforman la totalidad, la cual comprende a su vez la “formación universal de lo histórico” que contiene “los principios o fundamentos universales... la objetualidad compuesta por el triple contenido... [y la] objetividad cargada de sentido, significado y valores que la enlazan a un modo de vida del sujeto histórico”<sup>4</sup>. De esta manera, el sujeto histórico se encuentra insertado en un estado condicionado por las necesidades de su tiempo, mismas que determinan una conciencia específica que permite comprender al mundo y darle valor al mismo. Sin embargo, al contradecirse la realidad y la conciencia se da paso a la praxis, que permite, como comentábamos, la conformación de lo no existente.

Por ello es que este movimiento dialéctico encarna la posibilidad de crear nuevos contenidos, llevando así al sujeto histórico a conformar nuevas formaciones y avanzar en su desarrollo. Estas formaciones se revelan como hechos o resultantes, y la validez que adquiere es “el enlace con el sujeto en el acontecer histórico”<sup>5</sup>. Esto quiere decir que el mundo se dota de una cierta validez de verdad según el modo de existencia y de actuar del sujeto histórico, lo que da paso a lo denominado por Iglesias como *esquematismos particulares*

---

3 Véase Severo Iglesias, “3. La dialéctica triádica,” en *Triádica. Dialéctica de tres términos* (Morelia: Morevallado editores, 1997), 352-383.

4 Iglesias, *Triádica*, 357-8.

5 Iglesias, *Triádica*, 366.

*subjetuales*<sup>6</sup>. Estos comprenden medios de producción, objetos de consumo, artefactos tecnológicos, entre otros, y se estructuran en *modos operativos*, entendidos meramente como formas de existencia singulares de diversas épocas del mundo histórico. Estos esquematismos derivan a su vez en las denominadas *tendencias*, las cuales vienen a ser:

líneas de fuerza con potencia para generar efectos, [que] poseen una dirección, pero [que] no tienen un *cumplimiento forzoso*. [Por lo que] *han de ser asumidas conscientemente* por el sujeto social y cumplidas por la praxis, para que se plasmen como entidades manifiestas del mundo histórico<sup>7</sup>.

En otras palabras, estas tendencias son relaciones gestadas en “la *totalidad de condiciones posibles*”<sup>8</sup> del mundo presente, conjugándose así en una potencia conformada por los contenidos del mundo. No son necesarias, pero sí indican posibles direcciones hacia las que la sociedad puede avanzar. Una sociedad, para poder dirigirse bajo estas tendencias, necesita asumirlas dentro de su conciencia, la cual guiará a la acción y, por tanto, configurará la comprensión de la realidad. Las tendencias, por esto, suponen “un centro de acción propio como vida cultural, espiritual y axiológica”, que “generan el *contenido medular de la efectividad característica de la vida social humana*”<sup>9</sup>.

Lo dicho hasta ahora quiere decir que la sociedad está dotada de una conciencia configurada por la realidad; luego, esta realidad lo está por la conciencia. Esta última

---

6 Iglesias, *Triádica*, 361.

7 Iglesias, *Triádica*, 362.

8 Iglesias, *Triádica*, 363.

9 Iglesias, *Triádica*, 364.

se caracteriza por ser el movimiento subjetual de la totalidad, y supone, por su parte, la conciencia que el sujeto adopta segun su tiempo, entorno y lugar en la comunidad. Este estadio, por tanto, es capaz de dirigir la prÁctica de todo sujeto hist3rico, pero al limitarse a la reiteraci3n de su misma concepci3n se reitera a sÍ misma y, por ende, reitera tambi3n la prÁctica objetiva que elabora. Para salir de ello, es necesaria la acci3n prÁxica, ya que es esto lo que le permite crear nuevas formaciones y avanzar en su desarrollo dial3ctico.

Este sujeto hist3rico es el encargado de empuÑar a la conciencia de su tiempo y de guiar su actividad bajo 3sta: por la primera comprende al mundo, por la segunda actúa sobre 3l, y al estar insertado en una sociedad que contiene esquematismos y modos operativos concretos es capaz de vislumbrar las tendencias a las que puede dirigirse su 3poca. Dichas tendencias, al devenir en ejes de la vida cultural, comprenden amplios contenidos del mundo humanizado: ejemplos de esto son la manera en que se desarrolla el trabajo, los productos y objetos que se producen, las tecnologÍas y los esfuerzos te3ricos para desarrollarlas.

No obstante, dichas tendencias no solo repercuten en la efectividad productiva de bienes, sino tambi3n lo hacen en las que podrÍan denominarse como las mÁs elevadas prÁcticas y manifestaciones humanas, como lo es el 3mbito de las artes.

Aunque en la actividad artÍstica se atraviesan los tres momentos dial3cticos, Iglesias la coloca como especÍfica de la subjetualidad, pues afirma que el arte, en este estadio, busca su infinito<sup>10</sup>. Por lo tanto, podrÍamos decir que la obra

---

10 Severo Iglesias, *La situaci3n del arte en los tiempos actuales* (M3xico: La muela, 2003), 27-8.

de arte es una realidad conformada para rebasar lo existente, ya que: 1) al ser producto de la subjetividad, la obra de arte expresa *infinitamente* dicho momento, ofreciendo múltiples encarnaciones (entendemos por encarnación la materialización de algùn significado gestado por el sujeto creador<sup>11</sup>) de la conciencia; 2) lo expresado propiamente por la obra de arte corresponde a la realidad de un sujeto hist3rico; 3) la obra de arte es la concretizaci3n ideal de un esquematismo particular subjetual, puesto que, al ser dada siempre en un momento hist3rico específico, expresa en cierta manera los modos operativos propios de dicho momento; 4) es la patente materializaci3n de un centro de acci3n social completamente dado, por lo que puede llegar a expresar aquellos valores propios de una cultura dada.

Por otro lado, Iglesias advierte sobre las diversas variantes en las que puede derivar el arte. Localiza, como es característico en su obra, hist3ricamente tres momentos del desarrollo artístico, los cuales pueden ser nombrados como prÁctica, t3cnica y praxis<sup>12</sup>. La primera es la repetic3n, trabajo estancado en sí mismo. En este momento puede hablarse del arte aparecido en la cultura griega, por ejemplo, que se caracteriza por tener, más que un valor contemplativo, uno de carácter ritual. El hecho de que el arte en este primer momento se encontrara inclinado hacia lo ritual quiere decir que la presencia del hombre aún no se consolidaba como la central del pensamiento y de la cultura, pues no es hasta el renacimiento donde la figura del artista se separa de la del artesano<sup>13</sup>. Este artista, al ser figura social y estar dotado de una voluntad individual, se

---

11 Arthur C. Danto, *Qué es el arte*.

12 Severo Iglesias. *Teoría de la praxis* (Morelia: Morevallado editores, 2004).

13 Iglesias, *Situaci3n*.

caracteriza por expresar de una manera mucho más perfecta aquello que es sentido y quiere ser expresado<sup>14</sup>. El artista es entonces humano, y crea también para ellos. Modelos atemporales del artista renacentista, como lo es Da Vinci, dirigen su ímpetu artístico al conocimiento del y para el hombre: no cabe duda de que los esfuerzos que el italiano llevó a cabo hacia el conocimiento científico son prueba de esto. Los cuadernos de aquél también manifiestan esto, pues los esbozos anatómicos y mecánicos revelan un nuevo momento en la dialéctica artística al unificar arte y ciencia, dando paso a la superación de la práctica por la técnica. Esta técnica se concretiza en una nueva formación a partir de la modernidad. Como es característico de esta época, la Revolución Industrial supone una transformación inmanente en Europa, que crea a su paso nuevos modos operativos. Las artes asumen las tendencias de la industria y engendran al diseño, que fue uno de los factores decisivos en el desarrollo de la sociedad en general, puesto que la posibilidad de ilustrar por medio de planos e instrucciones gráficas permitió el mejoramiento de las ciencias, como por ejemplo lo fue la arquitectura. Podemos pensar incluso que la aplicación de la técnica en el campo de las ciencias es el factor decisivo de ese acortamiento de brecha entre lo material y lo abstracto, pues fue a causa de esta que se permitió el progreso y, por ende, la conformación de nuevas formas dialécticas y de nuevas constituciones. Esto es importante, pues nos revela que las artes, al empaparse de su situación histórica y de ser empuñadas por su tiempo supone que es, en tanto, la expresión manifiesta de la conciencia.

De este modo es como el arte, al asumir las diversas tendencias que surgen en cada momento histórico, comprende

---

14 Ramos, *Artística*, 42-4.

a la sociedad en sí, conformándose por medio de distintos valores y sirviendo de pauta para el rumbo de dicha sociedad. Luego, siguiendo esta dirección es como el arte deviene en *estilo artístico*, el cual, para ser denominado como tal, debe corresponderse con la tendencia asumida por su tiempo, pues “si no responde verdaderamente a las posibilidades de sensibilidad de una época, no llega a cobrar el carácter de estilo. En ese sentido, la época es el referente”<sup>15</sup>. En todo caso, tenemos que el arte, en su generalidad, comprende a su tiempo, y es su tiempo el que lo define y lo conforma y, en suma, el arte se consolida en estilo al ser el contenido de un esquematismo dado, por lo que podemos hablar concretamente del gótico o del romanticismo, por ejemplo. Un arte que busque desvincularse completamente de su tiempo es un absurdo, pues no expresa nada realmente. La época en que se desarrolla la actividad artística es entonces el referente, y este referente supone, a su vez, un principio de validez: en él “se localizan las *fuentes de donde emergen las grandes direcciones, las grandes orientaciones y las grandes fuerzas*”<sup>16</sup>. Dicho principio (también entendido como sentido) sirve como cimiento en el que la sociedad erige nuevos contenidos, permitiéndole concentrar su obrar y dirigirlo por medio del mismo.

### Sujeto artístico y obra de arte

Después de haber repasado generalmente el pensamiento del mexicano hemos podido darnos cuenta del valor que el filosofo le atribuye a la sociedad. Es claro que para Iglesias la sociedad repercute totalmente en los sujetos que la conforman, ya que sirve como eje rector de la vida individualizada. Y es esta vida individual en la que

---

15 Iglesias, *Situación*, 99.

16 Iglesias, *Situación*, 132.

debemos profundizar, pues ño es el arte la obra de un singular artista adscrito a una época? Sin embargo, aunque se hable de un sujeto individualizado no puede hablarse de la misma manera de una conciencia individualizada completamente, ya que, como veremos a continuación, el sujeto individualizado nunca se desapega de la sociedad en la que se encuentra.

En el ámbito del arte podemos localizar múltiples sujetos, como lo son el propio artista, el intérprete, el crítico y, por último, el espectador<sup>17</sup>. Tales sujetos representan, a su vez, momentos variados del fenómeno artístico: el primero es el que *hace* la obra; el segundo el que la *interpreta*, el tercero la *evalúa* y el último la *contempla*. Este punto es necesario, pues cada uno de estos sujetos *actúa* ante la obra, sea de una forma o de otra. El creador, el artista como tal, es aquel que crea la obra, la que la dota de realidad, sea esto considerado desde la necesidad de ser de la obra o de la necesidad del artista por encarnar materialmente expresión<sup>18</sup>. Sea como fuere, la obra de arte nace, pero su contenido es totalmente independiente de su tiempo?, y él sujeto ejecutante toma el pincel, el cincel o el cuaderno arbitrariamente, es decir, abstraído de la realidad presente y enfocado meramente en cumplir los caprichos de su fantasía artística? Pasemos a ello.

Roger Scruton explora en uno de sus escritos<sup>19</sup> la relación que la razón teórica comparte con la razón práctica. Estos están divididos entre conocimiento y saber: el primero se encarga de lo aplicable a establecer valores de verdad, mientras que el segundo de la acción

---

17 Ramos, *Artística*, 41-2.

18 Véase Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética* (Valencia: Fernando Torres – editor, 1982)

19 Roger Scruton, “XI. Cultura y sociedad,” en *La experiencia estética*.

*adecuada*, o sea, de las habilidades práticas<sup>20</sup>. Este saber, a su vez, está íntimamente ligado con dos características, tales como lo es el estado subjetivo y la corrección objetiva. Este estado subjetivo se alinea con la conciencia descrita por Iglesias aun cuando este mismo diferencia entre dichos conceptos. Sin embargo, defendemos que son completamente similares porque el inglés asevera que “en el caso del saber prático, el componente subjetivo se describe ordinariamente como una especie de creencia; característicamente, una *cierta* creencia<sup>21</sup>”. La creencia es entonces una peculiar manera de entender al mundo, y es por medio de ella por donde la cultura comparte sus valores, representando así una totalidad para el sujeto, ya que ésta adquiere la cualidad de universal en el momento en que enseña al sujeto qué sentir y cómo actuar ante diversas situaciones similares a la experimentada al momento de su enseñanza<sup>22</sup>. El sentimiento, en tanto, es dividido en dos, universales y singulares: los universales abarcan conceptos tales como el de la justicia y la propiedad, a los que Iglesias reconoce como *principios*. Estos mismos pueden ser aplicables a diversas situaciones donde pueda valorarse y ejecutarse una decisión. En cambio, los singulares corresponden enteramente al individuo, como puede serlo el amor o el odio, por ejemplo. La decisión, dicho sea de paso, es lo que caracteriza al sujeto, indica Scruton<sup>23</sup>; en ésta repercute directamente la creencia y los sentimientos, o sea, que implica una compresión individual y social de la realidad. Dicha decisión se da siempre en el sujeto individualizado y, como lo hemos dicho ya, está siempre influenciada por la creencia y por

---

20 Scruton, XI. Cultura y sociedad, 316.

21 Scruton, XI. Cultura y sociedad, 322.

22 Scruton, XI. Cultura y sociedad, 328.

23 Scruton, XI. Cultura y sociedad, 318.

los sentimientos, hablese de los universales como de los particulares también. La cultura envuelve, reiteramos, modos de ver al mundo como también modos de actuar sobre él: en los primeros podemos localizar valores que influyen en nuestros juicios; en los segundos prácticas ante situaciones varias. La muerte de un ser estimado, indica Scruton, conlleva un ritual, lo que implica una forma de actuar; luego, esta forma de actuar también indica cómo sentirse ante ello. Dirigir nuestro accionar de la manera en que dicta la sociedad es hacerlo universal y objetivamente, pues no se actúa arbitraria ni solitariamente, sino bajo los fundamentos de la cultura de la que se es partícipe. Todo esto lleva a encontrar cierta *certeza* ante el mundo<sup>24</sup>. Cual faro contra la oscuridad, la certeza se antepone a la incertidumbre que el sujeto carente de sitio puede llegar a experimentar. Este faro, entonces, debe apuntar hacia cierta *plenitud*, misma que se alcanza por medio de la comprensión y desarrollo del saber práctico. La certeza de la decisión es posible siempre y cuando le anteceda una creencia del mundo sobre la que pueda evaluar la repercusión de sus actos. Sin embargo, como llegar a tal punto? La respuesta del inglés es que es gracias a los valores y modos de percibir al mundo como el sujeto puede verse a sí mismo como partícipe de él, pues es gracias a los contenidos dotados por la cultura como es posible que los objetos se *subordinen* a percepciones singulares de ellos; por tanto, los contenidos de los objetos conciernen al sujeto, quien actúa *en* ellos y repercute en ellos. El saber práctico, concluye, actúa directamente sobre el mundo para organizarlo y, al depender de la cultura, puede decirse que es esta certeza la que le asigna contenidos a la realidad, lo que a nuestro parecer coincide correctamente con el pensamiento de Iglesias.

---

24 Scruton, XI. Cultura y sociedad, 335-6.

La decisión de la que habla el inglés permite al sujeto actuar de determinada manera ante el mundo y sus necesidades. Entendiendo por decisión la elección deliberada que el sujeto hace de determinadas situaciones, implica la separación de un contenido potencial desechado para la ejecución de un contenido actuante elegido voluntariamente. Este contenido elegido representa, aunque Scruton no lo localice, una praxis, pues es gracias a la corrección objetiva y al estado subjetivo como el sujeto empuña un nuevo contenido capaz de constituir, en nueva regla, a la sociedad. Decimos que es praxis porque una decisión conlleva una deliberación del sujeto ante la cuestión del saber qué hacer y el cómo hacerlo; la inclinación hacia una de las partes debe representar sí o sí algo nuevo, algo no existente aún, pues decidir ante algo ya existente no es decidir, sino repetir práctica y mecánicamente<sup>25</sup>. Esto no es arbitrario, pues como se ha expuesto con anterioridad, el actuar del sujeto deviene universal al adquirir los valores humanos objetivos entregados por la sociedad a la que pertenece. En consecuencia, la acción humana no es independiente de su presente ni el sujeto lo es de sus congéneres, aunque es necesario indagar un poco más sobre este punto. La conciencia en todo caso supone el conocimiento de conceptos universales y valores, que son el resultado de múltiples experiencias humanas, como lo puede ser la de la experiencia estética<sup>26</sup>, de la cual nos estamos ocupando. Por esto, es que podemos decir que todo sujeto artístico, al ser necesariamente partícipe de una cultura, tiene una noción prefigurada del sentido estético: la obra para él debe ser significativa, y esto puede ser posible gracias a la expresión que ésta suscita en dicho sujeto<sup>27</sup>.

---

25 Véase Iglesias, *Teoría de la praxis*, 64.

26 Iglesias, *Teoría de la praxis*, 341.

27 E. F. Carrit, *Introducción a la estética* (México: Fondo de cultura económica). Revista de Estudios Filosóficos.

Que una obra sea significativa implica que devenga en expresi3n, y es gracias a la expresi3n por lo que puede avanzar hasta la esfera de la experiencia estética: una obra de arte solo puede ser objeto estético al ser experimentada estéticamente por un sujeto artístico, por lo que es congénita a la obra la necesidad de ser espectada; luego, es gracias a su expectaci3n como puede transmitir su contenido<sup>28</sup>. Este contenido cubre diversos caracteres que buscan ser expresados y, a la vez, interpretados y comprendidos, concretando así la conformaci3n de nuevas constituciones de nuestro mundo, por lo que supone que, al buscar constituir nuevos contenidos, parte desde unos que le preceden, indicándonos que toda obra artística se gesta desde la conciencia o creencia que se tiene del mundo como resultado de la inserci3n de un sujeto en una cultura. La obra que se gesta en el sujeto aparece como la uni3n entre el núcleo inicial preconstituido y las diversas percepciones que el sujeto adquiere a lo largo de su propia vida<sup>29</sup>. Ante todo, el sujeto reacciona sentimentalmente a las experiencias, y estos sentimientos, al haber adquirido un contenido por medio de la cultura a la que pertenece, giran en torno a la sociedad en la que aquel está inserto. El artista es consciente de ello, pues adopta las formas estéticas que han sido dictadas por su contexto y las eterniza en imágenes, signos y sonidos. Él, en busca de la plenitud y no conforme con el presente en el que se encuentra, da forma a la obra que le exige ser creada y decide, por medio del gusto que ha adquirido (el cual es desarrollado por todo lo que hemos

---

mica, 2018, 49-50.

28 Para una explicaci3n más detallada de este punto, véase Mikel Dufrenne, "Capítulo I. Objeto estético y obra de arte" en *Fenomenología de la experiencia estética*, 43-58.

29 Gillo Dorfles, *El devenir de las artes* (México: Fondo de cultura econ3mica, 1993), 23-4.

venido comentando), qué medios usara y de qué manera hará uso de ellos. Persigue eternizar su expresión, y para lograrlo asimila y absorbe a las constantes de su época<sup>30</sup>, llevándolo a identificar las tendencias que de aquí surgen: éstas le permiten cumplir su objetivo y al mismo tiempo le permitiran establecerse en un estilo, pues sabe que “los grandes estilos expresan a las grandes tendencias o a las grandes formas de sensibilidad de una época”<sup>31</sup>. Seguro de esto, él pondra manos a la obra para hacer que ésta pueda hablar por sí sola, pues al tomar a la misma sociedad como referente consolida a su obra como propia de su sitio y de su tiempo<sup>32</sup>.

### **Las direcciones de la obra**

Todo lo comentado hasta el momento nos lleva a cuestionar las direcciones hacia las que puede apuntar la obra artística. Recapitulando los aspectos generales, tenemos que ésta está colocada en una cultura que la consolida como objeto estético, pues su conformación es tal que es significativa ante los miembros de la sociedad. La obra, a su vez, comunica los valores universales que ha adquirido el artista y su percepción de la realidad, que determina en cierta forma la peculiaridad del creador. Sin embargo, es en esta comunicación donde un sujeto puede disfrazarse de artista y llevar a cabo una obra con fines propagandísticos. Por medio de su obra puede llevar la experiencia estética de los espectadores a campos en los que las inclinaciones ideológico-políticas tienen superioridad manifiesta sobre la emoción que el artista debe pretender expresar. Tal es el caso de toda propaganda nacionalista durante la presencia

---

30 Dorfler, *El devenir de las artes*, 47-8.

31 Iglesias, *Situación*, 99.

32 Iglesias, *Situación*, 100.

de las guerras, que más que transmitir un significado expresivo, transmite concretamente una intención bélica que busca incesantemente el reclutamiento de la población. Como sea, hay casos que rayan la grosería, pues subordinan la finalidad del arte para sus propios fines, en los cuales la expresión del artista puede incluso llegar a ser nula y carente de presencia. Un ejemplo de ello es lo expresado por Walter Benjamin en el epologo de su obra *El arte en la época de la reproductividad mecánica*; en este apartado, Benjamin cita directamente el Manifiesto de Marinetti, que glorifica a la guerra fascista y, en palabras del filosofista, *estetitiza a la guerra*<sup>33</sup>.

Por otra parte, creemos que, si el artista empuña una ideología de tal manera que ésta pueda elevar sus más altos dotes artísticos, puede llegar a revelar la existencia de una nueva percepción del mundo. Para ejemplificar este punto podemos hacer alusión al Taller de Gráfica Popular que, nacido en México, produjo ilustraciones en las que pueden observarse diversas imágenes cargadas de una gran denotación ideológica, pues en su vasta obra aparece ilustrada la masa popular y marginada que abundaba en las primeras décadas del siglo pasado<sup>34</sup>. Las imágenes del obrero representado tan continuamente por dicho Taller le permiten al espectador (refiriéndonos al de su época, cabe aclarar) sentirse identificado con las imágenes que son constantemente presentadas, suscitando así una experiencia directa y de fácil acceso al común de la sociedad. Por este medio lo que el Taller buscaba era entonces representar dignamente a esa parte vital de la sociedad y de conformar un nuevo arte que acercara la experiencia

---

33 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* (España: Casimiro libros, 2018), 58.

34 Véase José Luis Pano Gracia, "El taller de gráfica popular: un paradigma del grabado del siglo XX," *Artigrama*, no. 17 (2002), 19-48.

estética a las masas, izando por último las banderas de la protesta, característica de su ideología revolucionaria. Consideramos que este es un digno ejemplo, pues muestra concretamente lo que el impulso por una ideología (en este caso progresista y democrática<sup>35</sup>) puede llegar a ocasionar en una sociedad, pues, aunque bien es cierto que ambas manifestaciones artísticas (es decir, la propagandística blica y la ideológica popular) usan el medio artístico para concretizar sus intereses e incluso ser expresión viva del presente de su tiempo, lo que modifica su contenido es la intención con la que fueron concebidos. Esta intención es, lo que decíamos anteriormente, la consideración que el artista tiene al momento de conformar su obra, o sea, la de ser concebida para espectarse. Además, creemos necesario apuntar que si la intención es la de transmitir una expresión al espectador, no será menor ésta a la ideología que empua el artista que crea a la obra, pues ésta no será nunca el contenido total de la obra, sino más bien el principio del que se origina el movimiento de tal expresión, misma que supone la finalidad del arte, ya que, retornando al Taller de Gráfica Popular, podemos observar que, incluso cuando la finalidad de su movimiento fue la de crear un museo de arte popular y la de representar a tal clase social, se creaba de tal manera que las piezas artísticas hablaran singularmente por ellas mismas, ayudándose del referente de su contexto para poder influir genuinamente en sus espectadores, aún cuando éstos no fueran partidarios e incluso si no supieran de la existencia de tal ideología, sino que, armados meramente con su fantasía<sup>36</sup>, pudieran experimentar y recibir lo que el objeto esttico tenía para ofrecerles en su experiencia<sup>37</sup>. En

---

35 Pano Gracia, El taller de gráfica popular, 45.

36 Ramos describirá a la fantasía como la facultad consciente que el artista tiene para crear contenidos ideales, *cfr.* Ramos, *Artística*, 48-9.

37 Carrit, *Esttica*, 92-3.

suma, podemos decir que en lo que el Taller concentró sus esfuerzos fue en el llamado a politizar el arte propuesto por Benjamin como contraparte de la estetización fascista<sup>38</sup>.

Otro ejemplo de esto puede ser es el que experimentó el arte en la segunda mitad del siglo XX. Aunque hubo un gran número de corrientes aparecidas durante este periodo, como el minimalista o el contemporáneo, es preciso referirnos específicamente al *pop art*, el cual fue el resultado vanguardista de una serie de cambios en el arte que buscaban llegar a las masas (aunque muy diferenciado del Taller de Gráfica Popular, como se mencionar más adelante). Danto elabora un estudio de este movimiento a lo largo de su trabajo, en donde menciona que son los artistas que conformaban a éste los que le hicieron cuestionarse acerca de la esttica que reinaba en la Academia. Artistas como Andy Warhol y Marcel Duchamp son los mencionados a menudo por el filósofo, de los que destaca del primero la ruptura de las Bellas Artes con las denominadas artes bajas y la contemplación de la esttica comercial para pintar verdaderamente a la sociedad<sup>39</sup>, mientras que del segundo resalta su oposición a la belleza como intento de retornar el elemento reflexivo del arte<sup>40</sup>. Iglesias observa, por su parte, que tales artistas influyen críticamente en el pasado siglo, pues mientras el primero transfiguró nuestros modos operativos al intercambiar la percepción que tenemos de nuestros objetos de uso, el segundo destruyó al referente del arte y a su principio de validez. Sin embargo, reflexiona el filósofo, fueron estos quienes ocasionaron la relativización de las artes, como bien lo indica la pobre consideración que tiene de las vanguardias:

---

38 Benjamin, *Reproducción*, 60.

39 Arthur Danto, *Andy Warhol* (España: Paidós, 2011), 38.

40 Danto, *Andy Warhol*, 73-4.

[Esta corriente] no dejaba de ser una obra ingeniosa, pero ahí el arte se quedaba solamente en el ingenio, en la búsqueda de una singularidad que tuerce lo normal, que tuerce lo cotidiano y con eso quiere sorprender al espectador... Muchas corrientes y muchas obras de arte del siglo XX... renuncian a las formas de la belleza y se preocupan por este tipo de cuestiones<sup>41</sup>.

En todo caso, debemos decir que el principio de validez en el arte es la belleza, según indica Iglesias<sup>42</sup>. Advierte también que pese a que se considere tal no es necesario apelar a definiciones antiguas y ya estériles de tal concepto, sino que es necesario dirigir nuestras reflexiones a ella, en el sentido de descubrir si el quiebre total de tal principio supone la autonomía del arte o si es necesaria una nueva noción de la belleza que permita “tender el puente entre el gran esfuerzo que hace el hombre por hacer arte y el principio de validez<sup>43</sup>. Por ello se cuestiona el filósofa en qué sentido el arte puede seguir siendo parte de la sociedad, pues al perder su marco de referencia (o sea, su referente) se deshumaniza, ya que al hacer caso omiso de la cultura el hombre deja de ser su destinatario<sup>44</sup>. La estética, dice aquél, ha buscado en su movimiento inmanente ser resultado y encarnación eternizada de su propio tiempo, pues incluso al haber devenido en técnica durante la Revolución Industrial supuso la síntesis entre belleza y beneficio, lo que quiere decir que tal fenómeno supo coincidir entre práctica y teoría. La belleza seguía siendo aquí su principio de validez, y las necesidades de la época su referente; empero, dice él, esta época, al ser el resultado de la disolución estilística y por

---

41 Iglesias, *Situación*, 78.

42 Iglesias, *Situación*, 133.

43 Iglesias, *Situación*, 133.

44 Iglesias, *Situación*, 99.

ende de sus marcos de referencia, ¿cómo reivindicar el sitio del arte en tal momento?, es decir, ¿qué podemos hacer para traer de nuevo a la belleza de tal manera que pueda avanzar y ser parte de nuestra vida? Creemos que de las dos direcciones a las que pretende apuntar Iglesias, la que más se acopla a nuestro tiempo es la segunda; nos referimos a la de constituir una nueva noción de lo bello, pues, aunque él no lo percibe, a nuestra consideración el que en realidad logra traer la belleza a la vida diaria es el norteamericano Andy Warhol. Este artista, debemos reiterarlo, supo retratar a la sociedad de su tiempo: fue capaz de ver al mundo con las percepciones de la sociedad en la que estuvo insertado y supo darle valor a los objetos de consumo, los cuales pasaron de ser consumidos a ser apreciados como dignos de contemplación y reflexión<sup>45</sup>. No obstante, al haber logrado tal cosa lo que hizo el de la *Lata de sopa Campbell's* fue trivializar la belleza, es decir, que trasladó el valor que la belleza tenía para que, hundidos diariamente entre propagandas y publicidad supusiéramos que tal contenido era el más elevado posible dentro de las creaciones que el hombre puede llegar a ejercer. Si creemos que tal nivel de creación es el más alto posible al que podemos aspirar, podemos indicar que entonces la belleza sí está problematizada, estancada en su propio rubro, por lo que es menesteroso echar a andar el movimiento dialéctico. Las palabras bello o estético se han difuminado constantemente hasta formar parte del léxico diario, ya que usamos tales expresiones para referirnos a impresiones que, sometidas a un examen minucioso, no logran alcanzar tales valores<sup>46</sup>. Cada uno de los sujetos puede llegar a vivenciar diversas experiencias frente a los diferentes objetos y formas que se le presentan; sus experiencias están determinadas por sus preconstituciones y por sus percepciones, como ya hemos

---

45 Iglesias, *Situación*.

46 Carritt, *Estética*, 37.

comentado, pero es claro que no toda experiencia puede llegar a ser estética<sup>47</sup>.

## **El retorno hacia la praxis**

Por tanto, en este momento donde el principio de validez de las artes está relativizado y el referente se ha disuelto, ¿hacia dónde más podemos avanzar? Antaño, el arte ocupaba un lugar primordial en el conocimiento del ser humano, pues diversos autores, escuelas y corrientes consideraban a ésta como una elevación del espíritu; tal es el caso del sistema hegeliano, que lo prioriza como uno de los tres momentos más elevados del espíritu dialéctico. También Iglesias lo hace, pues como mencionábamos al inicio, el arte busca lo infinito en lo subjetivo. La belleza y su presencia en la vida está íntimamente ligada con el desarrollo de todo sujeto histórico. El artista hace uso de su voluntad artística, la cual le lleva a eternizar la finitud de su tiempo y, al hacerlo, le permite devenir en tal sentido que los diversos sujetos históricos que puedan llegar a experimentarla reconozcan en ella el sentido de la belleza y todos y cada uno de los valores objetivados en ella<sup>48</sup>. Pese a que se ha venido diciendo que el hecho de que las obras sean significantes depende de la consciencia del sujeto artístico e histórico, ha de mencionarse que la posibilidad que tienen de comunicar universalmente su contenido es posible gracias a que, al ser en su núcleo cada una de las comunidades necesariamente humanas, es posible percibir y aprehender esos conceptos generales en cada una de las culturas: los conceptos y las expresiones humanas son similares, lo que cambia es su modo de percibirlos. Por ello es necesario hacer el llamamiento a comprender una nueva constitución de la belleza que permita a la sociedad recuperar

---

47 Carritt, *Estética*, 37.

48 Ramos, *Artística*, 50.

su posibilidad de transformaci3n, que sea capaz de comunicar una noci3n de verdad objetiva y que pueda ser experimentada por diversos sujetos en los que pueda revelarse su valor.

Todo esto que hemos expuesto no quiere decir otra cosa más que el arte “es un agente directo de la construcci3n hist3rica”<sup>49</sup>. La actividad artística, como toda actividad humana, es capaz de conformar nuevos contenidos en el mundo, repercutiendo directamente en él. Esto es entendido por Iglesias como *constituci3n*, y su concepto implica a la *libertad*, no entendida como *negativa* al estilo de Hegel, sino más bien como la “*generadora de nuevas configuraciones que tienen un fondo que no estaba depositado ahí*”<sup>50</sup>. Asimismo, afirma Iglesias que es en esta libertad donde radica la verdad propia del hombre<sup>51</sup>. La verdad del hombre, dice, funciona como eje rector de su libertad para dirigir cada uno de sus esfuerzos dentro de un marco de referencia que le da validez a su obrar<sup>52</sup>. El hacer general, en todo caso, funciona como condici3n de sí y como constituci3n de su mundo. Por tanto, asevera Iglesias, cuando las artes renuncian a su referente lo hacen también al mundo, y al hacerlo también lo hace a su existencia<sup>53</sup>. La libertad, en suma, es el factor determinante para el movimiento constitutivo que solo la praxis puede llevar a cabo en el mundo. Aunado a esto, advierte que, de no recuperar a la historia del arte (es decir, el no dar importancia a la historicidad propia del arte), éste no puede continuar su movimiento dialéctico inmanente<sup>54</sup> y, por ende, se condena a la repetici3n.

---

49 Iglesias, *Situaci3n*, 124.

50 Iglesias, *Situaci3n*, 125.

51 Iglesias, *Situaci3n*.

52 Iglesias, *Situaci3n*, 126.

53 Iglesias, *Situaci3n*, 126.

54 Iglesias, *Situaci3n*, 126.

Lo que hace Iglesias es, pues, hacer un llamamiento, advirtiendole que el estado del arte, al relativizarse, se ha separado del mundo y perdido su validez. En el apartado anterior hacíamos alusión a la doble vertiente que propone el filosofista y dábamos por cerrada una de éstas, especicamente a la que hacía referencia a la belleza en la vida cotidiana. Eso se ha resuelto con el *pop art*, decíamos, pues nos hacen apreciar de cierta manera el arte mercantil<sup>55</sup>, suponiendo que al menos pararemos un poco en apreciar la lata de sopa antes de que la desechemos. Apostabamos por una nueva constitución de lo bello, por lo que es menester profundizar en ello.

Como resultado de la lectura llevada a cabo en la obra del mexicano, hemos de apuntar, primeramente, que la constitución de una nueva concepción de la belleza debe comprender dentro de sí a los valores universales que se contienen dentro de su aprehensión. En este sentido, el arte se presentaría, en su historicidad, al sujeto de una manera en que pueda ser aprehendida de la forma en que esta lo exige y merece ser experimentada, no restringiendo a la belleza a una época, sino a la mera experiencia estética de sus formas<sup>56</sup>. El movimiento dialéctico solamente es posible en el momento en el que el sujeto histórico echa mano de la libertad humana, y esta libertad, al implicarse en la voluntad, posibilita al arte como concretización de la praxis. Anteriormente comentábamos que la voluntad artística le permite al artista objetivar y eternizar su tiempo, lo cual conlleva valores y conceptos. Este es un factor determinante en el arte, pues ejerce su función como

---

55 Véase Danto, *Warhol*.

56 A lo largo del texto hemos citado a filósofos como Danto, Dufrenne y Ramos por el hecho de que estos apuntan hacia el mismo objetivo, lo que deja manifiesta la preocupación que tiene la filosofía por consolidar una nueva estética que permita reconocer a cada una de las señas artísticas.

precedencia de cualquier creaci3n artística. Además, al ser precedente de toda actividad artística, supera el prejuicio de la invariabilidad de la voluntad, como menciona Ramos, mostrando que las artes pueden darse en contextos cualesquiera<sup>57</sup>. Los valores, por tanto, se nos presentan expresados diversamente, deviniendo en múltiples expresiones subjetuales de la objetualidad concreta. Esta belleza, al ser el principio del arte y la expresi3n humana genuinamente encarnada, se presenta como uno de los vehículos de la verdad; esto es lo que le permite ser experimentada estticamente por diversos sujetos artísticos, quienes no necesitan ser parte de una cultura específica, sino que solamente necesitan contemplar a la obra de la manera en que ésta lo exige<sup>58</sup>. Mas la obra no es significativa *per se*, sino que solo lo es cuando el sujeto la especta, convirtiéndola en objeto esttico y haciéndola encarnaci3n presente de la belleza.

El transitar por tales sendas posibilita la fundamentaci3n de una esttica que se componga de un factor universalmente objetivo, donde se hace uso de los estilos resultantes de diversas épocas para comprender los momentos hist3ricos del arte y, por ende, el movimiento de su devenir. Dicho de otro modo, esta nueva concepci3n permite que el sujeto hist3rico, al estar inserto en la totalidad, pueda reconocer los momentos dialécticos que le conforman tanto a él como al mundo que su mano ha formado. Con todo esto, la práctica deviene en raz3n, ya que al ser capaz de hacer bajo el influjo de su libertad puede constituir, o sea, dar paso a nuevas formaciones. En suma, la historicidad del arte es la historicidad de la subjetual encarnaci3n objetiva de la praxis constitutiva. Luego, el reconocimiento del mundo

---

57 Ramos, *Artística*, 49.

58 Dufrenne, *Esttica*, 32.

como resultado de las configuraciones inmanentes del arte tiene como consecuencia la recuperaci3n del principio de validez de las artes, es decir, que supone el restablecimiento de la belleza en la estética.

Una concepci3n de la belleza que esté fundada encima de tales bases permitira echar a andar de nuevo el movimiento dialéctico. Estamos en desacuerdo con Dufrenne en el momento en que comenta que estamos en una posici3n privilegiada en el arte<sup>59</sup>. Es verdad que ahora, más que nunca, podemos reconocer a artistas que en su tiempo no lograron ser comprendidos, como ha pasado con Van Gogh en la pintura y con Dazai en las letras. Mas eso no basta para poder retornar a la belleza, pues mientras no se le reconozca su valor dentro de las expresiones artísticas y se haga caso omiso de las tendencias que surgen en nuestro tiempo no haremos más que relativizar a la actividad artística. En cambio, concordamos con Benjamin cuando al final de su obra invoca a la politizaci3n de las artes<sup>60</sup>: esto no es más que la búsqueda por rescatarlas y de restablecer su valor, relaci3n y dependencia que tiene con el hombre, pues tanto la actividad artística como todas las demás son los medios que éste ha hecho para constituir su mundo. Por ello hemos de cuestionar, si el arte se crea para ser espectado, no necesita decirle algo al espectador? Creemos que s, pero la trivializaci3n de la belleza ha dejado a la deriva dicho concepto al ser empleado a menudo y gratuitamente. Necesitamos contemplar racionalmente con el fin de constituirnos conjuntamente, pues la formaci3n de nuevas configuraciones nos permite progresar y, por tanto, revolucionar nuestro pensamiento y nuestra realidad.

---

59 Dufrenne, *Estética*, 32.

60 Benjamin, *Reproducci3n*, 60.

## Bibliografía

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Traducido por Wolfgang Iser. España: Casimiro libros, 2018.

Carrit, E. F. *Introducción a la estética*. México: Fondo de cultura económica, 2018.

Danto, Arthur C. *Andy Warhol*. España: Paidós, 2011.

Danto, Arthur C. *Qué es el arte*. Traducido por Iñigo García Ureta. España: Paidós, 2013.

Dorfles, Gillo. *El devenir de las artes*. Traducido por Roberto Fernández Balbuena y Jorge Ferreiro. México: Fondo de cultura económica, 1993.

Dufrenne, Mikel. *Fenomenología de la experiencia estética*. Vol. I. Traducido por Román de la Calle. Valencia: Fernando Torres -Editor, 1982.

Iglesias, Severo. *La situación del arte en los tiempos actuales*. México: La muela, 2003.

Iglesias, Severo. *Triádica. Dialéctica de tres términos*. Morelia: Morevallado editores, 1997.

Pano Gracia, Véase José Luis. "El taller de gráfica popular: un paradigma del grabado del siglo XX." *Artigrama*, no. 17 (2002): 19-48.

Ramos, Samuel. *Filosofía de la vida artística*. México: Espasa-Calpe, 1976.

Scruton, Roger. *La experiencia estética. Ensayos sobre la filosofía del arte y la cultura*. Traducido por Cristina Mgica Rodríguez. México: Fondo de cultura Económica, 2022.