

## CAPÍTULO 4

### LA CONSOLIDACIÓN Y SUS DIFERENTES PERSPECTIVAS. POPPER, GOMBRICH, ADORNO, BENJAMIN Y WITTGENSTEIN

*Daniel Jorge Sánchez*

#### La lógica, la dialéctica y la lingüística

El siglo XIX se caracterizó en términos de pensamiento en el mundo europeo por la consolidación del proceso moderno. El concepto de sujeto, que dio inicio a la filosofía moderna y el de razón en sentido iluminista y kantiano se consolida en lo que Hegel denominaba el modelo de pensamiento instrumental, que lo toma la ciencia positiva, anclada fundamentalmente en el proceso lógico y empírico. Por otro lado el marxismo establece una dinámica progresiva e histórica anclada en la dialéctica materialista. Ambos a pesar de sus diferencias se fundan en un modelo materialista de la realidad. Este modelo materialista, positivo en términos de Foucault, del conocimiento, se instala como preponderante durante el siglo XX.

La dimensión epistémica del proceso artístico se opaca desde el campo teórico. El circuito de producción y consumo del arte (Las bellas artes, la Academia) asumen el marco teórico iluminista o kantiano, que no abren la posibilidad del proceso artístico al conocimiento. Esta línea es reforzada posteriormente con el surgimiento del positivismo. El modelo romántico, a pesar de sus diferencias con el modelo iluminista, al mantenerlas en el plano de la idealidad, no rompe con la consolidación de la autonomía del proceso artístico. Y el materialismo dialéctico tiende a elegir el camino de la dialéctica progresista, que ubica al proceso artístico en el ámbito del pensamiento y por tanto lo cosifica como ideología.

Sin embargo en el plano de la práctica el proceso presenta otras líneas de desarrollo. Por un lado el desarrollo tecnológico revoluciona el modo de

generar las imágenes con la aparición de la fotografía, a fin de siglo el cine y los dispositivos de reproducción de sonido, que derivarán en la generación de lo que en el siglo XX se denominarán las industrias culturales. En el campo de las bellas artes, la emergencia de las denominadas vanguardias, como el impresionismo y los posteriores movimientos del siglo XIX y XX transforman el lenguaje de las artes. La práctica artística y la emergencia de productos fabricados industrialmente a partir de una demanda urbana, que comienza a ser masiva con el desarrollo de la revolución industrial, terminan de transformar el circuito de producción y consumo, que reconfigurarán el concepto de arte y demandará nuevas construcciones teóricas para analizar el mismo.

Durante la primera mitad del siglo XX se articulan tres perspectivas que dimensionarán el valor epistémico del proceso artístico. Variadas pero todavía en búsqueda del fundamento objetivo.

1. La primera proviene de la fundamentación racional y lógica generada a partir del pensamiento de Karl Popper y que desarrollará en lo específico de lo artístico el historiador de arte Ernst Gombrich. Esta perspectiva presentará límites a la dimensión epistémica del proceso artístico pero construirá teorías fundadas en marcos de racionalidad para dar explicación al mismo.
2. La segunda perspectiva proviene del paradigma del materialismo dialéctico y tratará de dar explicación totalizadora y relacional a la transformación generada en el marco de la sociedad de masas por las denominadas industrias culturales y su vínculo con el proceso artístico tradicional. De esta línea surgirá una construcción teórica conminativa, fundándose en el concepto de crítica en sentido marxista, a partir de una revisión del concepto de dialéctica establecido por Marx, abriendo la posibilidad a que el mismo no tenga necesariamente un desarrollo progresivo. Es el denominado concepto de dialéctica negativa<sup>1</sup> generado por el filósofo alemán Theodor Adorno. Dentro del mismo paradigma marxista, pero a partir de un modelo de análisis que desecha lo conminativo y aborda el estudio amplio de los procesos culturales de una sociedad de masas, materialidad simbólica del proceso moderno y

simiente del revolucionario, se construye el concepto denominado dialéctica de la mirada<sup>2</sup>, que desarrollará el filósofo Walter Benjamin.

3. Finalmente, desde el paradigma analítico de una lógica del lenguaje y el concepto de "...conocimiento como forma de vida socialmente operante a partir de los 'juegos lingüísticos'..." (Muñoz, 2001: 143)<sup>3</sup>, se presenta la teoría de Wittgenstein, de analizar el proceso artístico como descripción suplementaria<sup>4</sup>, dentro de los márgenes del decir y como juicio cultural totalizador<sup>5</sup> en el marco de una comprensión sinóptica<sup>6</sup>.

## Popper. El aporte situacional y los límites del conocimiento en las ciencias sociales

Karl Popper (1902-1994) aportó un enfoque lógico-metodológico que lo diferencia tanto de la denominada Escuela de Viena o Clásica<sup>7</sup>, que concibió una ciencia unificada a partir de una teoría del conocimiento científico, basada en principios lógicos y fundamentalmente, de todas las corrientes derivadas del pensamiento hegeliano, a la que Popper denominaba historicismo. Además especificó las particulares diferencias entre la metodología aplicada a las ciencias naturales y a las sociales.

Los aspectos básicos de su pensamiento están fundados en que el conocimiento es siempre provisorio. Consiste en la formulación de teorías construidas a partir de fundamentos lógicos y estos fundamentos parten del valor de verdad y de una explicación lógica. "...Para Popper, la verdad es una relación entre una proposición y un hecho. Si la proposición corresponde a un hecho, esta es verdadera, y si no es así, entonces es falsa..." (Rosario Barbosa, 2010: 16). Esta explicación lógica, para tener valor de verdad debe tener posibilidad de ser falsable. Esto es: ser sometida a un análisis crítico desde el punto de vista lógico. Por tanto, el conocimiento en la concepción del pensamiento de Popper es universal, pero provisorio y en el caso de las ciencias sociales se somete a la lógica de situación. No es determinista pero progresa a partir de la resolución de problemas en circunstancias específicas.

Surge gracias al planteo de problemas. Por ello es necesaria la generación de teorías falsables, que son la que permiten lograr el conocimiento.

El método de la ciencia es, pues, el de la tentativa de solución, el del ensayo (o idea) de solución sometido al más estricto control crítico. No es sino una preocupación crítica del método del ensayo y del error. La llamada objetividad de la ciencia radica en la objetividad del método crítico; lo cual quiere decir, sobre todo, que no hay teoría que esté liberada de la crítica y que los medios lógicos de los que se sirve la crítica –la categoría de la contradicción lógica– son objetivos.

Sin embargo, a pesar de compartir el mismo método, en opinión de Popper, las ciencias sociales tienen particularidades que implican que no pueden replicar de modo absoluto a las ciencias de la naturaleza. Una de sus particularidades es la llamada lógica-situacional, que deriva de algún modo de la investigación lógica de los métodos de la economía política<sup>8</sup>.

Esta lógica situacional permite integrar de modo racional y lógico, los entornos sociales que dan sentido a una verdad y que son factores condicionantes y a veces determinantes en los procesos de conocimiento<sup>9</sup>.

## El modelo de Popper aplicado a la obra de Ernst Gombrich

Quien llevó a la práctica el método de Popper al estudio del proceso artístico fue Ernst Gombrich (1909-2001), historiador de arte austriaco, luego radicado en Londres, quien en su debate ideológico con el historicismo, al igual que su compatriota Popper, construyó un modelo de estudio que permite el análisis y la emergencia epistémica del proceso artístico.

El trayecto epistemológico de Gombrich se inicia en la psicología de la percepción, en Austria con el psicoanalista austriaco Ernst Kris (1900-1957). Luego fue director del Warburg Institute aunque no compartía el método iconográfico por estar atado al modelo hegeliano de espíritu de época. (La iconología es intuitiva decía Gombrich). Más tarde, en el exilio compartido de

Londres, que luego se convertirá en su lugar de residencia definitiva, establece relación con Karl Popper y a partir de allí desarrolla su actividad teórica más importante. En el marco de la utilización de esta metodología fue uno de los promotores de los estudios visuales en los años 60 del siglo XX.

Fundamentalmente le dio categorías de convención social a la imagen y por tanto, a diferencia de Kant, propone que la evaluación estética está determinada por la institución social<sup>10</sup>. Del mismo modo plantea el concepto de la imagen como “ilusión”<sup>11</sup>, reforzando el aspecto de construcción histórica y cultural de la misma. Pero a diferencia de los modelos teóricos historicistas, en Gombrich su marco teórico no se inserta en ninguna metodología totalizadora, de inspiración hegeliana o marxista, sino que aplica en cada recorte histórico-social el concepto de lógica de la situación de Popper. Por ejemplo, en el análisis de los estilos artísticos, plantea que los mismos “...se generan por el cambio de esquemas visuales al captar la realidad del ambiente, y no surgen de teleologías históricas...” (Kriege, 2001: 214). Esta apreciación al decir de Peter Kriege “... representa un fuerte shock educativo para muchos historiadores de arte...” (Kriege, 2001: 214) generalmente aferrados al meta relato historicista o al modelo dialéctico materialista.

En un texto de la página de internet del Archivo Gombrich<sup>12</sup>, vinculado a la intervención del historiador en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, el 30 de enero de 1992, en la víspera de su nombramiento como *Doctor Honoris Causa*, se halla una síntesis de su marco teórico, equiparable al modelo que utiliza Popper para el análisis de las ciencias sociales. En la exposición, Gombrich se formula tres preguntas acerca de qué, el por qué y el cómo de una obra de arte. Y en el desarrollo de las respuestas de las mismas va precisando los alcances cognitivos del estudio de la obra de arte. El qué puede apoyarse en estudios fácticos que permitan brindar un conocimiento científico (la datación, la autoría, el proceso técnico por ejemplo) y en el criterio de la autoridad del *connoisseur*. Cuando empieza a hablar de por qué, comienza a desarrollar su vínculo con las teorías del conocimiento para las ciencias sociales de Karl Popper.

Primero presenta el carácter provisorio de todo conocimiento y cómo a pesar de ello las construcciones teóricas deben estar formuladas con criterios lógicos y racionales<sup>13</sup>. Y en la formulación de estos criterios lógicos y racionales está incorporada la aplicación de la denominada “lógica de situaciones” de Popper. Esta teoría al decir de Gombrich: “...no es una teoría psicoanalítica, sino un análisis de elecciones racionales, como las que encontramos en la economía o en las reglas de los juegos. Para preguntar por qué un jugador de ajedrez realiza una determinada jugada, no es necesario saber nada de psicología, tan sólo es necesario conocer el juego del ajedrez y, claro está, suponer que desea ganar. No deja de ser paradójico, que sólo cuando el jugador realiza una mala jugada, busquemos una explicación psicológica...” (Gombrich, 2003: 20).

En el campo de estudios de proceso artístico, pero fundamentalmente en la disciplina de la historia del arte y luego los estudios visuales, el marco teórico de Gombrich no ha perdido vigencia dentro de las concepciones no vinculadas con planteos totalizadores como los derivados del historicismo o el marxismo.

### Theodor Adorno. La dialéctica negativa y el arte verdadero

Theodor Adorno (1903-1969), forma parte de un grupo de intelectuales alemanes, de raíz marxista, que a partir de los estudios sociales y culturales realizados en el Instituto Cultural de Frankfurt a partir de 1924 se los denominó la Escuela de Frankfurt. Junto con Theodor Adorno, se destacaron como miembros del Instituto, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Leo Löwenthal. También de modo tangencial puede incluirse la figura de Walter Benjamin.

Su particularidad fue la de recuperar aspectos del marco crítico de Kant, el marco especulativo de Hegel, la dialéctica de Marx y los aportes de las teorías del inconsciente y el psicoanálisis de Freud, dando lugar a lo que se denominó la teoría crítica, a partir de un texto de referencia de Max Horkheimer denominado *Teoría tradicional. Teoría crítica*<sup>14</sup>. Este modelo teórico lleva al extremo la necesidad de sospechar como ideología, esto es falsa conciencia

que conduce a la alienación, los mandatos y prácticas sociales establecidos, incluido el modelo de validación del conocimiento<sup>15</sup>. Esto suponía en el caso del marco epistemológico de Adorno, entender la categoría de sujeto y objeto como procesos sociales y no como entidades, lo que dejaba de lado una de las premisas del modelo de pensamiento cartesiano que había inaugurado los paradigmas de la filosofía moderna<sup>16</sup>. Entender las categorías de sujeto y objeto como procesos sociales, esto es dinámico, dialéctico, lleva a una constante tarea de autorreflexión. Por tanto se vincula al no detenerse nunca en un conocimiento abstracto “propio del pensamiento identificante” (Barahona, 2006: 219), de modo directo con el modelo dialéctico materialista más radical, recuperando el sujeto empírico, del cual había hablado Marx en sus primeros escritos. Este modelo “...es incompatible con cualquier pretensión absolutista del conocimiento...” (Habermas, 1984: 157). A este modelo de conocimiento Adorno lo llama conocimiento mimético, que es una mediación mutua entre sujeto y objeto: “...En ella el sujeto sería el que se entregaría al objeto para a través de la *mimesis* transformarlo y darle significado, un significado no fijo ni decidido de antemano, sino, por el contrario, abierto a lo que Adorno llama la “constelación” propia de cada objeto (Barahona, 2006: 219 y ss.). Y quien puede garantizar esa “constelación” propia de cada objeto, permitir la autorreflexión constante, lo que Adorno denomina la “crítica trascendente” es el proceso artístico. Porque “...se acerca a los objetos pero no se los apropia. Los transforma para que sean leídos como expresión de la verdad social...” (Barahona, 2006: 233). De este modo el arte funciona como resistencia frente a la “...pretensión de la racionalización total del mundo...” (Barahona, 2006: 233 y ss.), entendiendo aquí el concepto de racionalización desde la perspectiva de racionalidad instrumental que definieron estos autores.

Desde esta perspectiva de la dialéctica negativa, el proceso artístico, en la medida que tenga el carácter de crítico y genere el descentramiento propio del modelo dialéctico, se posiciona como un proceso epistémico privilegiado. Con una descripción similar de sus facultades que en su momento presentó el modelo kantiano (la finalidad sin fin) y que por ello quedaba descartado del proceso de conocimiento, el modelo de la dialéctica negativa (conocimiento

mimético que se acerca a los objetos pero no se los apropia) le da un carácter privilegiado en el proceso de conocimiento generado por el sujeto empírico y despojado de la racionalidad instrumental, la ideología y por tanto la alienación, que construye el modelo de conocimiento identificante. Cabe destacar que ese “verdadero arte” será el que permitirá liberarse a la sociedad de la barbarie de la cultura (Adorno, 1971: 13). De allí el valor que le da Adorno al concepto de vanguardia como parte del proceso de verdad de la obra de arte.

## Walter Benjamin. La dialéctica de la mirada

Walter Benjamin (1892-1940), podría denominarse un pensador tangencial de la denominada Escuela de Frankfurt, ya que si bien no perteneció oficialmente al grupo su gran amistad e ínter influencia académica con alguno de ellos, especialmente con Theodor Adorno, lo integran al universo del pensamiento crítico de raíz marxista.

Las obras más conocidas de Benjamin fueron sus ensayos *El autor como productor* (1934), *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica* (1936) e *Iluminaciones*. Son ensayos sobre temas estéticos y literarios desde un punto de vista marxista que ejercieron una gran influencia en su época y que son considerados clásicos. Pero su gran obra inconclusa, editada post mortem fue el ensayo denominado *Los Pasajes de París*<sup>17</sup>. Este libro unifica todos los aspectos de la personalidad intelectual de Benjamin en una sola concepción, obligando a repensar toda su obra, incluidos los escritos tempranos. Según la filósofa americana Susan Buck Morss: “...fue pensado para poner la teoría en práctica literaria...”. Incorporar el principio de montaje a la historia (Buck-Morss, 2005: 83).

Benjamin comenzó la obra en 1927, y trabajó en ella durante trece años, con algunas interrupciones. El proyecto permanecía inacabado aún en 1940, cuando se suicidó en Portbou. El ensayo de cincuenta páginas originalmente planeado, se expandió hasta constituir un conjunto de materiales que, al ser publicado por primera vez en 1982, cubría más de mil páginas. Son fragmentos

de datos históricos recogidos primariamente de fuentes del siglo XIX y XX que Benjamin encontró en la Staatsbibliothek de Berlín y en la Bibliothèque Nationale de París, y que ordenó cronológicamente en treinta y seis archivos. Estos fragmentos integrados en el comentario de Benjamin comprenden más de 900 páginas.

Los fragmentos describen a veces a modo de ensayo, a veces a modo de fichas temáticas, la experiencia de la observación de los pasajes, que va desde la descripción de los escaparates, la historia de su construcción, su circunstancia, sus personajes, la reflexión que Benjamin expresa sobre ellos, hasta fichas que analizan desde citas académicas y reflexiones del autor conceptos históricos, culturales y filosóficos. Este esquema fragmentario se ajusta al concepto de montaje cinematográfico y al modo de articulación de sentido que Benjamin denominaba “constelaciones”, tomada posteriormente por Theodor Adorno para desarrollar su concepto de dialéctica negativa y era parte de su concepción del conocimiento y la filosofía generada desde un estricto marco materialista dialéctico. “...El objetivo de Benjamin era tomar tan en serio al materialismo como para lograr que los fenómenos históricos mismos hablaran; tender el puente entre la experiencia cotidiana y las preocupaciones académicas tradicionales...” (Buck-Morss, 2005: 80).

El método que permitía hacer filosofía desde la mirada de los escaparates inundados de objetos kitschs y transformaría la alienación en práctica revolucionaria Buck-Morss lo denominó “dialéctica de la mirada” (Buck-Morss, 1995: 19). Descansa en el poder interpretativo de imágenes que platean concretamente asuntos conceptuales, con referencia al mundo exterior al texto. El método está basado en intuiciones filosóficas iluminadas por experiencias cognoscitivas que se retrotraen hasta la niñez. Éstas se “revelan” sólo en el sentido en que se revela una placa fotográfica: el tiempo profundiza el contraste y la definición, pero la impresión de la imagen ha estado allí desde el comienzo. Este método permite incorporar como factor revolucionario, todo el andamiaje de lo que sus compañeros Theodor Adorno y Max Horkheimer denominaron industrias culturales, emergencia simbólica cultural de una sociedad de masas. Benjamin plantea que las sociedades de masas, las

imágenes fundadas en el proceso de las industrias culturales y en la producción de mercancías, actúan en el individuo como imágenes oníricas. Su poder de alienación es absoluto, ya que suplantando a los mitos y rituales que históricamente actuaron como formadores de cosmovisiones y constructores de identidad en las sociedades pre industriales. Estas imágenes duplican la realidad como ilusión y esta operatoria es la que genera el proceso de alienación. Benjamin propone como metodología transformadora y revolucionaria, no rechazar desde un punto de vista conminativo y que en cierta medida se transformaría en idealista, este mundo de ensueño, sino aceptarlo como parte del proceso y transformarlo. Una actitud absolutamente crítica, materialista y dialéctica. Para ello propone interpretar la realidad como ilusión y a partir de ello, esas imágenes oníricas se transforman en imágenes dialécticas, generando una simiente revolucionaria.

En la mirada alienada el objeto se transforma en mercancía. Es la ilusión de satisfacer deseos a partir de su apropiación. La obra de arte como mercancía cumple la misma función. En la mirada dialéctica, el objeto mercancía presenta a partir de una experiencia cognitiva iluminada toda su historia de opresión y alienación. "... En los terrenos que nos ocupan, sólo hay conocimiento a modo de relámpago. El (objeto) texto es un largo trueno que después retumba..." (Benjamin, 2007: 459-491). Y la mirada es una experiencia estética, fenoménica. Lo artístico forma parte de un proceso de producción simbólica, dialéctica, no conminativa sino relacional, abierto a las múltiples constelaciones que construirán el sentido. Que al no ser alienado será revolucionario. Allí se entiende la frase de "politizar el arte" en vez de "hacer estética la política" (Benjamin, 1982: 57) de Benjamin.

Por eso al fundamentar el carácter concreto y real en término de la experiencia del sujeto empírico que enuncia Marx en los *Grundrisse*, Benjamín dice: "...No se trata de exponer la génesis económica de la cultura, sino la expresión de la economía en su cultura. Se trata, en otras palabras, de intentar captar un proceso económico como visible fenómeno originario de donde proceden todas las manifestaciones de la vida de los pasajes..." (Benjamín, 2007: 459 y ss.). Lejos está aquí de presentarse la experiencia estético-artística como una

problemática de gusto, una reflexión crítica en términos idealista o crítica en términos dialécticos idealistas o materialista conminativo. Es dialéctica relacional, experiencia de realidad y como tal experiencia revolucionaria en los cánones del materialismo dialéctico e histórico.

Por ello al definir los objetivos del ensayo Benjamin cita:

...esta investigación, que en el fondo tiene que ver con el carácter expresivo de los primeros productos industriales, de los primeros edificios industriales, de las primeras máquinas, pero también de los primeros grandes almacenes, anuncios publicitarios, etc., posee con ello una doble importancia para el marxismo. En primer lugar, encontrará de qué manera el mundo en que surgió la doctrina de Marx influyó en ésta, no sólo mediante sus conexiones causales, sino mediante su carácter expresivo. Pero también mostrará, en segundo lugar, qué rasgos comparte igualmente el marxismo con el carácter expresivo de los productos materiales de su tiempo... (Benjamín, 2007: 459 y ss.)

## Wittgenstein. El arte como acción y lenguaje interjectivo

Ludwig Wittgenstein (Viena en 1889-Cambridge 1951) es un emergente de la filosofía analítica. Discípulo de Bertrand Russell, fue catedrático en Cambridge a partir del año 1938, hasta su muerte.

Tradicionalmente se distinguen dos etapas en su pensamiento. La primera se la vincula al *Tractatus logico-philosophicus* (1921-1922), enmarcado en el pensamiento positivista trata de dar una salida a sus problemas no resueltos. En el marco de ese marco teórico la filosofía no es un saber, sino una actividad, y su finalidad es aclarar las proposiciones. La segunda etapa se analiza a partir de su obra póstuma *Investigaciones filosóficas*, publicada en 1953. Allí centra su reflexión en el estudio del lenguaje como único modo de resolver los problemas filosóficos.

En ese marco analítico es que centra la reflexión teórica sobre lo artístico (la estética) como un lenguaje sobre una práctica. De allí su frase "...en arte es difícil decir algo que sea tan bueno como no decir nada..." (Wittgenstein, 1992). Esta afirmación contempla el concepto de que el arte es acción y no símbolo y que el interés sobre el lenguaje estético está "...por su inclusión en el acto de habla en el propio proceso de la creación o contemplación artística..."

(Wittgenstein, 1992) manifestándose modélicamente en forma de interjección. Por eso su carácter sinóptico.

## Notas

<sup>1</sup> “...Se podría llamar a la Dialéctica Negativa un antisistema. Con los medios de una lógica deductiva, la Dialéctica Negativa rechaza el principio de unidad y la omnipotencia y superioridad del concepto...” (Adorno, 1992: 8).

<sup>2</sup> El concepto dialéctica de la mirada para el marco teórico de Walter Benjamin fue acuñado por la filósofa e historiadora de la Universidad de Cornell Susan Buck-Morss. En la introducción del libro de su autoría que lleva ese nombre y analiza el libro inacabado de Benjamin acerca de los Pasajes de París fundamenta el concepto: “... Benjamin describió su trabajo como una Revolución Copernicana en la práctica de escribir historia. Su objetivo era destruir la inmediatez mítica del presente, no insertándola en la continuidad cultural que afirma el presente como su culminación, sino descubriendo aquella constelación de orígenes históricos que tiene el poder de hacer explorar el *continuum* de la historia. En la era de la industria cultural, la conciencia existe en estado mítico, de ensoñación, estado contra el cuál el conocimiento histórico es el único antídoto (...). La Revolución Copernicana de Benjamin despoja a la historia de su función ideológica legitimadora. Pero si la historia como estructura conceptual, que transfigura engañosamente el presente se abandona, sus contenidos culturales son redimidos como fuente de conocimiento crítico, el único que puede poner en cuestión el presente...”. (Buck-Morss, 1995: 19).

<sup>3</sup> “...El valor de verdad de las proposiciones está en función del lugar que ocupen en el conjunto de sentencias y expresiones al interior de un juego de lenguaje (...) Queremos establecer un orden en nuestro conocimiento del uso del lenguaje: un orden para una finalidad determinada; uno de los muchos órdenes posibles; no el orden...” (Wittgenstein, 1999: 132).

<sup>4</sup> “...Una explicación del significado consistente en asociaciones, conexiones, comparaciones, analogías, ejemplos, repeticiones, imitaciones a destacar tal o

---

cual elemento o a interpretar unos elementos desde otros, a inventar nuevos contextos de interpretación con los que comparar, etc. Con frecuencia, las explicaciones estéticas que se utilizan en el lenguaje cotidiano del arte tienen este carácter de descripciones suplementarias...” (Bouveresse, 1993: 24).

<sup>5</sup> “...Especialmente si abstraemos algunos conceptos de sus observaciones sobre la percepción de figuras ambiguas: *seeingas y seeing*. La comprensión estética (un magnífico ejemplo de *übersichtliche darstellung* o representación sinóptica) es abarcante (omniexplicativa) y funciona integrando o saltando. En este sentido es como un lenguaje, conforma un sistema, aunque éste no sea explicitable o descriptible en su totalidad...” (Bouveresse, 1993: 28).

<sup>6</sup> “... Ciertamente, la apreciación estética es, entre todas las utilidades posibles del lenguaje una de las que justifica más la observación wittgensteineana, sino imposible describir en qué consiste una apreciación. Para describir en qué consiste, tendríamos que describir todo el entorno. O incluso: ‘describir completamente un paquete de reglas estéticas significa realmente describir la cultura de una época...’. Un juicio estético no tiene sentido tomado aisladamente, forma parte por necesidad de un sistema...” (Bouveresse, 1993: 40).

<sup>7</sup> La denominada Escuela de Viena se caracterizó por su apego al modelo empirista y lógico, que luego heredaría la línea analítica del pensamiento occidental. Fueron los que acuñaron el término *epistemology*, que es la traducción inglesa del término alemán *wissenschaft lehrer* y que en castellano se terminó denominando epistemología a partir de un libro de Meyerson, *Identidad y Realidad*, que en un pasaje de su introducción cita: “... me voy a ocupar de la filosofía de la ciencia o epistemología como hoy empieza a usarse...”. Se destacan filósofos como Bertrand Russell y su libro *Los fundamentos de la geometría* y el texto de Carnap titulado *La concepción científica del mundo*. Los fundamentos de su pensamiento se observan en el siguiente párrafo escrito por Pablo Lorenzano en la presentación del libro *La concepción científica del mundo*: “...hemos caracterizado la concepción científica del mundo en lo fundamental mediante dos rasgos. Primero, es empirista y positivista: hay sólo conocimiento de la experiencia que se basa

---

en lo dado inmediatamente. Con esto se establece la demarcación del contenido legítimo. Segundo, la concepción científica del mundo se distingue por la aplicación de un método determinado, a saber, el del análisis lógico. La aspiración del trabajo radica en alcanzar el objetivo de la ciencia unificada por medio de la aplicación de ese análisis lógico al material empírico. Debido a que el significado de todo enunciado debe ser establecido por la reducción a un enunciado sobre lo dado, de igual modo, el significado de todo concepto, sin importar a qué rama de la ciencia pertenezca, debe ser determinado por una reducción paso a paso a otros conceptos, hasta llegar a los conceptos de nivel más bajo que se refieren a lo dado...” (Lorenzano, 2002: 115).

<sup>8</sup> Según Wenceslao González: “...este enfoque es específico de las ciencias sociales e introduce importantes variaciones metodológicas en comparación con la estructura falsacionista en general, puesto que descansa en un principio de racionalidad que básicamente establece (en lugar de enraizarse en la revisabilidad de una teoría potencialmente falsable) y se apoya en un caso específico de Ciencia como es el Análisis Económico. “Lógica de Situación” o “Análisis de Situación” son dos expresiones que Popper usa para reconstruir la situación problema en la que se encuentra la persona que actúa, y muestra también cómo y por qué su acción constituye una solución al problema, tal como ella lo ve (...). Asume, el principio de actuar de manera apropiada a la situación; un principio de racionalidad que entiende como un posulado metodológico, en lugar de verlo como una aseveración empírica o psicológica de la persona que, en la mayoría de los casos, actúa de manera racional...” (González, 2010: 76).

<sup>9</sup> “...Esas instituciones sociales determinan el carácter social real de nuestro entorno social. Consisten en todas aquellas esencialidades del mundo social que corresponden a las cosas del mundo físico. Un almacén de verduras, un instituto universitario, un poder policiaco o una ley son, en este sentido, instituciones sociales. También la iglesia y el estado, y el matrimonio son instituciones sociales y algunos usos instructivos, como por ejemplo, el hara-kiri en el Japón. En nuestra sociedad europea, sin embargo, el suicidio es una

---

institución en el sentido en el que utilizo aquí la expresión y en el que afirmo que constituye una categoría importante...” (Popper, 1961: 12).

<sup>10</sup> Ver *Ideales e Ídolos* de 1979.

<sup>11</sup> “...La imagen bidimensional es una ilusión construida por esquemas sublimados en su específico ambiente cultural y temporal, demostró que los procesos de percepción son analizables, y de esta manera Gombrich introdujo la psicología Gestalt en la historia del arte...” (Kriege, 2001: 214). Ver también *Arte e ilusión* de Gombrich.

<sup>12</sup> <<http://gombrich.co.uk>>.

<sup>13</sup> “...Todas las teorías que pretenden ofrecer una explicación total no pueden ser acertadas. Ya sea la teoría marxista, la teoría de la historia, el psicoanálisis o el estructuralismo. Todas ellas nos pueden ofrecer interesantes respuestas parciales a interrogantes particulares, pero su pretensión de proporcionarnos una clave para todo debe ser terminantemente rechazada...” (Gombrich, 2003: 19).

<sup>14</sup> En su introducción él autor refiere al sentido que toma el concepto en el desarrollo de su pensamiento: “...mientras que generalmente corresponde al individuo aceptar las determinaciones fundamentales de su existencia como algo dado y aspirar a cumplirlas, mientras que el individuo encuentra su satisfacción y su honor en resolver en la medida de sus fuerzas las tareas ligadas a su puesto en la sociedad y en hacer eficazmente lo suyo, pese a la crítica, todo lo enérgica que se quiera, que pueda surgir en cuestiones de detalle, la actitud crítica, por el contrario, carece de toda confianza hacia las pautas que la vida social, tal cual es, le da a cada uno. La separación de individuo y sociedad, en virtud de la cual el individuo acepta como naturales los límites de su actividad que han sido trazados de antemano, se relativiza en la teoría crítica. Ésta concibe el marco condicionado por la interacción ciega de las actividades individuales, es decir, la división del trabajo dada y las diferencias de clase, como una función que, al surgir de la actividad humana, puede también someterse a la decisión planificada y a la elección racional de fines...” (Horkheimer, 2003: 42).

---

<sup>15</sup> “...La oposición entre actividad y pasividad, que se presenta en la teoría del conocimiento como el dualismo de sensibilidad y entendimiento, no es válida para la sociedad en la misma medida que para el individuo. Donde éste se experimenta a sí mismo como pasivo y dependiente, es aquella, que sin embargo se compone de individuos, un sujeto activo, aunque inconsciente y por tanto impropio. Esta diferencia en la existencia del hombre y la sociedad es una expresión de la escisión que hasta ahora era propia de las formas históricas de la vida social. La existencia de la sociedad o bien descansa sobre la opresión inmediata, o bien es el resultado ciego de fuerzas en conflicto, pero en todo caso no es el resultado- de, la espontaneidad consciente de individuos libres. Por esta razón cambia el significado de los conceptos de actividad y pasividad, según se apliquen a la sociedad o al individuo. En el sistema económico burgués la actividad de la sociedad es ciega y concreta, y la del individuo es abstracta y consciente (Horkheimer, 2003: 35).

<sup>16</sup> Para Adorno, el error de la epistemología contemporánea era la separación radical entre sujeto y objeto, una separación que, por lo menos desde Descartes, había sido un supuesto básico del pensamiento occidental. Adorno no afirmaba ni al sujeto ni al objeto en sí mismos, sino que planteaba cada uno de ellos en crítica referencia al otro. Cada uno era afirmado sólo en su no-identidad respecto del otro. La ambición filosófica de Adorno era redefinir el objeto y el sujeto, su relación, sin presuponer su identidad, algo que podía suceder si el sujeto y el objeto eran entendidos como procesos sociales y no como los presupuestos de una epistemología pura. (Barahona Arriaza, 2006: 219).

<sup>17</sup> Los Pasajes de París, construidos a comienzos del siglo XIX fueron el origen de la moderna galería comercial. “...Su trazado invita a atravesar las sucesivas arcadas, a perderse por los recovecos, a escrutar las vidrieras de los negocios, a elevar la mirada y descubrir la trama de sus techos traslúcidos. Hoy se puede descubrir en ellos una concepción diferente de cómo construir una ciudad con una arquitectura a escala humana, perteneciente a una época en la que, en un mismo espacio, se concentraban el trabajo, la vivienda y el entretenimiento. Todos se encuentran en la Rive Droite (la margen derecha del Sena), que es

---

tradicionalmente la más comercial de París, y, salvo algunas excepciones, se agrupan en dos conjuntos principales: aquellos que, situados en el sector que va desde el Palais Royal hasta los grandes boulevares, restaurados o no, fueron y continúan siendo los más suntuosos. El segundo grupo, más austero, se concentra alrededor de la calle Saint-Denis...” -Página de turismo sobre Francia: <<http://us-es.franceguide.com>> [22-12-2012].

## Bibliografía

Adorno, T. (1992). *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus.

——— (1971). *Teoría Estética*. Madrid: Taurus.

Barahona Arriaza, E. (2006). “Categorías y modelos en la dialéctica negativa”. *LOGOS, Anales del Seminario de Metafísica* (39), 203-233.

Benjamin, W. (1982). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

——— (2007). *Libro de los Pasajes*, Madrid: Akal.

Bouveresse, J. (1993). *Wittgenstein y la estética*. Valencia: Colección estética y crítica.

Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Visor.

——— (2005). *Benjamin, El escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.

Gombrich, E. (1992). “Sobre la interpretación de la obra de arte. El qué, el por qué y el cómo”, [en línea]. Consultado en febrero de 2010 en <<http://www.gombrich.co.uk/showdoc.php?id=32>>.

——— (2004). “Historia del Arte y Ciencias Sociales”, en: *Ideales e Ídolos, Ensayos sobre los valores en la Historia del Arte*, Madrid: Debate.

González, W. (2010). *La predicción científica*. Madrid: Montesinos.

Habermas, J. (1984) *Perfiles filosófico-políticos*. Madrid: Taurus.

Horkheimer, M. (2003). *Teoría tradicional-Teoría crítica*. Madrid: Amorroutu.

- 
- Kriege, P. (2001). "Gombrich. Sustentabilidad del pensamiento". *Anales Instituto Investigaciones Estéticas*. UNAM.
- Kris, E. (1964). *Psicoanálisis del arte y del artista*. Buenos Aires: Paidós.
- Lorenzano, P. (2002) *La concepción científica del mundo*. Revista Redes 9(18), 103-149.
- Muñoz, M. (2001). "Nominalismo epistemológico y relativismo cultural: Acerca de la posibilidad de dar razones". *Signos filosóficos*, (5). Universidad Autónoma Metropolitana. México.
- Popper, K. (1961). "Lo lógica de las ciencias sociales", [en línea]. Consultado en febrero de 2011 en <[http://www.icpcolombia.org/archivos/publicaciones/Ponencia\\_la\\_logica\\_de\\_la\\_investigacion\\_cientifica\\_karlpopper.pdf](http://www.icpcolombia.org/archivos/publicaciones/Ponencia_la_logica_de_la_investigacion_cientifica_karlpopper.pdf)>.
- Rosario Barbosa, P. (2010). *La filosofía de Karl Popper*, [en línea]. Consultado en noviembre de 2012 en <[http://pmrb.net/books/texts/karl\\_popper.pdf](http://pmrb.net/books/texts/karl_popper.pdf)>.
- Wittgenstein, L. (1992). *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona: Paidós- ICE Universidad de Barcelona.
- (1999). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.