



# Historia de las ideas estéticas

## TEMA 1 LA ESTÉTICA ANTIGUA Y MEDIEVAL

### Tema 1

La estética antigua y medieval

1. La antigüedad: los grandes fundadores
2. Helenismo y Edad Media

### 1. LA ANTIGÜEDAD: LOS GRANDES FUNDADORES

#### El Pitagorismo

En Grecia, el pitagorismo presenta la primera gran cuestión estética: la armonía auditiva y visual. Desde el pitagorismo cabe pensar que en todo lo que nos encanta y nos atrae por su forma pueda haber alguna formalidad universal, objetiva e incluso medible en términos numéricos: es decir, que la belleza quizás implique algún tipo de estructura armónica.

**Armonía**, claro está, supone una combinación de elementos, una unidad en una pluralidad, como organización proporcionada, matemática, de algo sensible, material. Además, esta armonía sólo puede darse en la vista y el oído.

La armonía asumiría en el hombre un carácter de expresión, de representación (podemos decir, incluso, de imitación de la ley básica del Universo) y, por lo tanto, la música (y la danza como consecuencia) tendrán mayor o menor valor moral pero no por manifestar un estado de ánimo individual y momentáneo, sino porque serían el ámbito de encuentro e identificación con el mismísimo Dios ordenador del mundo.

El pitagorismo, en el mismo umbral del pensamiento occidental, plantea quizás, la cuestión básica de toda reflexión estética ¿Puede haber o incluso quizás debe haber siempre, en todo cuanto nos afecta como bello o expresivo o emotivo, cierto equilibrio en la formalización de su materia que podría ser evidente y demostrable para los demás?

Y como consecuencia de la pregunta anterior: esa ordenación formal ¿Hasta qué punto está ahí, medible y objetivamente, o la ponemos nosotros, conforme a nuestra cultura regularizando significativamente lo que acaso era en sí mismo algo a medias informe?

#### Platón: belleza celeste y arte degradado

En el pensamiento platónico, lo estético no es un aspecto secundario ni un tema periférico, sino una cuestión esencial. Simplificando hasta la caricatura, podríamos empezar diciendo que Platón, en sentido positivo, ve el mundo y sus cosas como una obra de arte, pero, en sentido peyorativo, como un mal retrato de la verdad divina, del mundo de las ideas, con lo que el arte propiamente dicho resulta ser sólo pero copia de una mala copia.

Platón entiende que la belleza visible es el arranque y la primera llamada para ir subiendo desde la hermosura de los cuerpos a la intuición de la belleza de lo espiritual (intelectual y moral) y finalmente, a una unión casi mística con la belleza suprema, que vendría a ser como la misma luz divina, sin forma ni concreciones de partes.

#### Aristóteles: observaciones y análisis de lo estético

De Aristóteles, en una historia de las ideas estéticas, hay que hablar en dos sentidos: por las posibles implicaciones estéticas de su filosofía en general, y por sus fragmentarios apuntes sobre la tragedia que, bajo el título de Poética, adquirirían tanta importancia desde el siglo XVI.

En el primer sentido, no habla de una belleza suprema, divina, ya sin formas, sino que mira a las cosas concretas, a sus efectos en los espíritus que los perciben, y a sus condiciones formales. Así como el idealismo platónico hacía pensar en la relación estética entre el modelo y la copia, entre proyecto y realización, el hilemorfismo aristotélico se basaba también en una metáfora estética en el trabajo de todo artesano o artista, y por ello no era extraño que, en fecundo círculo vicioso,

Platón y Aristóteles



se pudiera aplicar muy bien a la consideración del arte. Aunque no distinga claramente la moral de lo estético, lo cierto es que Aristóteles sugiere tres condiciones formales de la belleza:

- Taxis, como arreglo especial de las partes.
- Symmetria, como tamaño proporcional de las partes.
- To Horisimenon, la limitación del conjunto en su tamaño.

En lo que respecta al segundo sentido, en lo literario, en Aristóteles casi todo se limita al hábil y minucioso estudio del arte de la persuasión, el sistema de la oratoria clásica, con consecuencias un tanto superficiales para la posteridad.

La poesía habla más bien de lo universal mientras que la historia habla conforme a lo particular. Los poetas que tan mal habían quedado en Platón, aparecen en Aristóteles vistos en una perspectiva de análisis naturalista, dividiéndose según domine en ellos la inspiración o el talento: poetas de fuera adentro o de dentro afuera, en sentido muy diverso al intimismo que hoy se da por supuesto en la lírica.

## 2. HELENISMO Y EDAD MEDIA

### Lo estético en la mentalidad helenística

Culturalmente, el término "alejandrino" alude en especial a ciertos rasgos de la sensibilidad estética de entonces, más que nada en el orden literario, pero sin olvidar lo teórico y lo artístico. En lo teórico cesa la gran época de la metafísica, por más que durante siglos siga teniendo herederos y repetidores, y surgen las filosofías humanísticas como el estoicismo, el epicureísmo y el escepticismo, que casi coinciden con su escasa valoración de lo estético.

Pero lo alejandrino es, más aún, sentido de universalización de la herencia literaria: todos los autores del pasado valen, pero valen relativamente y como grupos de modelos, nunca individuales. Los que un día se llamarán clásicos, además de aparecer en colectividad, pronto en la época de coexistencia del griego y el latín, se estructurarán también en correspondencias por parejas. Y ello no sólo a efectos de conciencia crítica, sino de creación: Virgilio compone deliberadamente su Eneida sobre la falsilla homérica, a la vez en homenaje al primer clásico y en legitimación de su propio pueblo.

En conjunto, el alejandrino es la época que quiere abarcar la totalidad de la cultura presente y pasada: surgen enormes compilaciones de índices y resúmenes de toda la literatura más o menos conservada y de todos los documentos y referencias históricas, que podemos imaginar reuniéndose precisamente en la gran biblioteca de Alejandría.

### Plotino: el platonismo en unidad

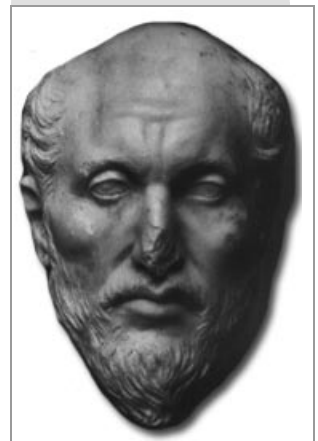
En esta gran revisión del platonismo, con respecto a la estética, son varios los aspectos a reunificar y homogeneizar: ante todo, la belleza, ahora ya en forma del todo explícita, no es solamente cuestión de ver y oír, sino de las acciones, saberes, virtudes y se acaba el papel privilegiado de la armonía pitagórica, porque implica pluralidad de partes, siempre inferior a la unidad. De otro modo, cabría una belleza armónica compuesta de partes que, una por una, fueran feas.

El alma se complace estéticamente sólo ante la forma, es decir, ante lo que haya de luminosidad superior en lo percibido; pero al revés que en Platón, la belleza está por encima de lo bueno, en cuanto que lo que se empieza por desear como bueno, aún antes de verlo, una vez conseguido nos gusta como bello. Pero para percibir la belleza, el ánimo ha tenido que embellecerse en esforzada elevación, a través de una purificación.

### La teología medieval en su lado estético: Santo Tomás de Aquino

El renacimiento carolingio trae, entre otras cosas, la idea de unas escuelas para la formación del clero, la escolástica, que hará valorar el estilo literario de la latinidad y la agudeza intelectual de la filosofía helénica. El movimiento monástico benedictino, uniendo la labor agrícola a la oración, dignifica revolucionariamente el

Plotino



trabajo físico, tan infame para la Antigüedad y crea poderosos centros de cultura y cultivo que van civilizando aquel vacío, reducido a la economía rural.

Con respecto al aspecto estético, en tal modo de pensar, lo bello va entusiásticamente consustanciado con lo bueno, mientras que el arte no merece una consideración teórica aparte. Cabe sí, acumular innumerables pasajes de autores medievales en que se alude a esta belleza, pero son imprecisos a fuerza de exaltados: no era ése un asunto que invitara al esfuerzo de precisión conceptual que poco a poco se va desplegando en torno a los inconceptualizables dogmas.

Lo que hace Santo Tomás en unos pocos pasajes es, en cuanto a la belleza, distinguirla de lo bueno con más nitidez que lo hiciera Aristóteles e incluso acentuando su ventaja de estar ordenada más bien hacia lo cognoscitivo; y con respecto al arte, al no distinguir la técnica de las bellas artes, lo libera también de todo moralismo, afirmando que en él sólo cuenta el objeto resultante, y no la bondad personal del artífice.

Con eso belleza y arte quedan más claros en lo específico suyo, en lo que no se identifican con el Bien; pero también perfila Santo Tomás otra cuestión esbozada en Aristóteles: la mimesis, la imitación artística no como mera copia de objetos, según entendía Platón, sino como imitación del proceso mismo de la producción natural. El arte imita a la Naturaleza no copiando sus cosas, sino siguiendo su ejemplo, procediendo hacia fines seguros por medios determinados.

---

## TEMA 2 LA ESTÉTICA MODERNA

### 1. EL RENACIMIENTO

Es preciso prestar atención, aunque sea muy brevemente, a los caracteres generales de la mentalidad renacentista, más o menos inconsciente; así se entenderá el carácter fragmentario y a veces paradójico que tuvieron sus afirmaciones conceptuales explícitas sobre temas de arte y belleza.

Nadie olvida que esta mentalidad histórica tiene su forma económica y social en el capitalismo, que entonces arranca ya, esbozando las formas en que llegará a su extremo en nuestros días. Algunas de estas formas resultan especialmente significativas para una perspectiva estética: ante todo, la reducción homogeneizadora de toda realidad a algo abstracto, el dinero, el capital como fuerza sin forma concreta, que funciona cada vez más en cuanto futuro, en cuanto crédito, volviendo del revés la visión del tiempo: cada vez cuenta menos lo que se tiene ya y cuenta más lo que se espera tener, el presupuesto, hasta que se generalice la situación de vivir con deudas superiores al haber efectivo.

Esto que, por supuesto, no pretende ser una definición técnica del capitalismo, corresponde al creciente nuevo sentimiento en la producción renacentista de obras de arte visuales o lingüísticas: las formas pierden el valor propio y también valor como símbolo o alegoría, para verse cada vez más, como signos o revestimientos de un proceso dinámico de creciente poder abstracto.

En el campo **literario** con respecto a las "ideas", ya desde Petrarca se observa un bienaventurado eclecticismo que agrega conceptos muy heterogéneos, como si de hecho no formaran más que una sola concepción. De Horacio y otros clásicos latinos, procede un principio como el de la imitación en la poesía, para nosotros bien difícil de conciliar con el concepto, también entonces tópico, de la inspiración en cuanto furor divino, fiebre enajenadora de éxtasis, que da al poeta su autoridad, nada personal, sino delegada de lo celeste.

La relación renacentista entre idea y arte resulta aún más clara en la **pintura** que en la literatura, siendo análoga. La pintura es en el Renacimiento, en sí misma, idea, un experimento intelectual, in intento de captación y análisis mental de la realidad, mostrándola atemperada al mundo de ideas y al orden de la armonía formal, más o menos pitagórico.

También como en lo literario, la pintura asume funciones de ciencia y de saber teórico, solo que por su propia naturaleza, le corresponde mayor dosis en el orden de la experimentación técnica. El taller cumple también funciones de laboratorio de óptica: el ideal, que va pasando de una generación pictórica a otra, es el de la duplicación de la realidad como modelo de tomar posesión de su esencia.

El carácter intelectual de esta pretensión se manifiesta en la creciente primacía del estudio de las condiciones generales del espacio, la perspectiva, subordinando a ello la volumetría de cada cuerpo por separado.

La consideración de la mente renacentista se hace especialmente difícil al atender al territorio de la **arquitectura**, porque ahí, desde el arranque, se observa una pérdida de la admirable unidad del gótico: la voluntad de unificación que decíamos que hay en el Renacimiento, se reduce ahí a la apelación a ciertas formas geométricas, sacrificándose en cambio el ser mismo de la arquitectura a las conveniencias de propaganda social que son propias de la incipiente estructura capitalista.

En el Renacimiento, la arquitectura más bien oculta la función práctica del vivir para exaltar la excelencia genial de los nuevos grandes hombres, disimulando las bajezas de la conveniencia cotidiana y creando, en cambio, una legitimación cultural del advenedizo económico, con recurso al mundo de la Antigüedad clásica.

En la teoría arquitectónica se elude toda base utilitaria para introducir, en cambio, cuestiones tan peregrinas como la de "imitación" (así las aberturas o los

#### Tema 2

La estética moderna

1. El Renacimiento
2. Entre el Renacimiento y la Ilustración
3. La Ilustración

costillares del edificio corresponderían a los de los animales), y se justifica la aplicación de formas ajenas a la razón del edificio, no sólo como homenajes a la arquitectura antigua, sino por motivos cabalístico-pitagóricos. Es la tendencia que llevará al intento de sustituir la planta en cruz latina en las iglesias por el círculo, algunas veces presentado como tal, otras veces combinado con la cruz griega de brazos iguales.

## 2. ENTRE EL RENACIMIENTO Y LA ILUSTRACIÓN

En la perspectiva de la historia de las ideas estéticas, no es nada fácil ordenar lo ocurrido desde el cenit del Renacimiento más clásico hasta que predomina con toda claridad el racionalismo. A medida que avanza el siglo XVII, empezando por Francia, centro de gravedad del nuevo espíritu, al mismo tiempo que primera potencia europea hasta el umbral del siglo XVIII.

El instinto intelectual europeo tiende a aferrarse a la razón, que con René Descartes asumirá su forma canónica en la razón matemática; como línea salvadora de unidad y claridad en medio de la creciente dispersión conflictiva de lo que hasta la entrada del siglo XVI había parecido que podría ser unidad y armonía.

Pero si tenemos la vista puesta en las realidades de artes y letras, hay que empezar por reconocer que las ideas estéticas en el siglo XVI, aparte de ser pocas y confusas, no nos permitirían por sí solas sospechar los maravillosos logros de esa época, con lo que tienen tan poco que ver. En cambio, al avanzar el siglo XVII en Francia al menos, hay una creciente convergencia entre las cada vez más ordenadas ideas estéticas y las propias realidades artísticas y literarias, aunque no precisamente para bien de éstas, por mucho que se valore el teatro francés y la pintura de Nicolas Poussin: Dejamos al margen, eso sí, la historia de la música, a la que parece que el racionalismo le sentó bastante bien.

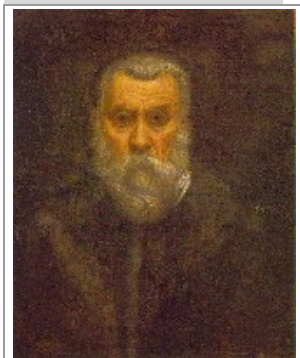
El período manierista ofrece problemas de terminología en la periodización histórica. El **manierismo** es el período que va hasta el cambio de clima producido más o menos entre 1580 y 1600, dando paso al Barroco, que en algunos sentidos ocupa el resto del siglo; en música, sin embargo, llegará hasta mediados del siglo XVIII, con la muerte de Bach en 1750.

Esquemáticamente apelamos al paralelo visual: en el manierismo, cuyo empleo para nosotros es El Greco, aunque no debemos olvidar a Tintoretto, se ha abandonado la unidad del espacio; en una figura que conectaría con nuestro espacio, parece que los ojos, es un sentido, y la nariz y la boca entre otros, estén ordenados desde centros inaccesibles, en alguna cuarta dimensión. Lo cual tiene un evidente sentido de expresión espiritual: es otro mundo, no este bajo mundo cotidiano y común.

Hay dos líneas de novedad, muy en contraposición: por un lado el papel de la poética aristotélica; por otro, el crecimiento de una variedad de términos expresivos de una sensibilidad más moderna y compleja, más afín a nuestra propia sensibilidad, aunque a veces invoque ideas neoplatónicas del siglo anterior. En efecto, hay un creciente interés por la expresión y la percepción individuales que presagia los análisis de los empiristas ingleses en el XVIII.

En general, conviene insistir en que, por mucho que se enriquezca y flexibilice la terminología estética de la época, no llega a sugerir ni de lejos, el maravilloso proceso del arte de entonces: el tránsito desde la pintura florentina a la veneciana (con su perspectiva aérea y su nueva credibilidad del color), la aventura manierista, patética y rebuscada en su expresividad, confluyendo con ciertas laderas de la experiencia veneciana y luego, el dramatismo caravaggiesco (para no hablar del caso de Velázquez, a quien todavía no se le han encontrado categorías adecuadas en el lenguaje del análisis artístico), y, en la arquitectura, toda una jungla de paradojas y engaños.

**Tintoretto**  
Autorretrato, 1588



---

### 3. LA ILUSTRACIÓN

El tránsito hacia la Ilustración o "Siglo de las luces", es sólo gradual, sin cambios ni cortes radicales: en cierto modo, como un progresivo aclaramiento, saliendo de las sombras de la crisis del siglo XVII, pero en virtud de las mismas premisas de pensamientos, es decir, del racionalismo. No hay claro está una completa sincronía en la evolución de los diferentes países (ni en el terreno de ideas estéticas, ni en la marcha de las sociedad y la economía); concretamente, Inglaterra alcanza muy pronto la maduración de hechos y situaciones que en el Continente podrán rezagarse un siglo o dos.

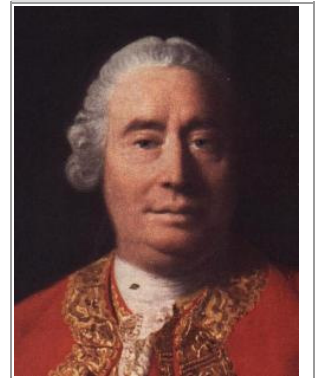
Las opiniones estéticas de **David Hume** son bastantes complejas: niega la idea central aristotélica de la primacía del mythos (el argumento, el tema) en el teatro y defiende arranques de sentires románticos a pesar de que siga defendiendo a Racine y Voltaire. Para él "la belleza no reside en el poema, sino en el sentimiento o el gusto del lector".

La época se va inclinando cada vez más hacia el sentir romántico que, en la terminología estética, tiene predilección por el término sublime (Kant empareja lo bello y lo sublima respondiendo al uso dominante) en Inglaterra, esto lo hace **Edmund Burke**, famoso sobre todo como pensador contrarrevolucionario. Él justifica lo sublime como expresión de nuestro miedo a la muerte, es decir, como forma última del instinto de conservación: la misma belleza, para él, tiene mucho de sublime y, desde luego, nada de racional ni de voluntario, a la vez que coopera con la ternura y el afecto hacia los demás, dentro de una tendencia universal de simpatía.

Con **Diderot** ya comienzan ideas y planteamientos que preparan el Romanticismo: ante todo, la hegemonía de lo natural (La naturaleza tiene razón, no se equivoca nunca). En el orden formal de la estética esto implica que no se pueda aplicar un ideal de armonía matemática: "Un solo defecto de simetría probaría más que cualquier suma dada de relaciones" en cuanto al origen humano de una forma regular que nos encontremos.

---

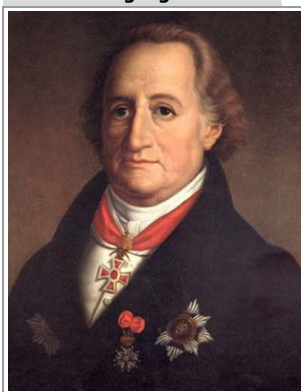
David Hume



**TEMA 3 LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA****Tema 3**

La estética contemporánea

1. El Romanticismo
2. El Postromanticismo y el Realismo
3. De Nietzsche hasta hoy

**Johann Wolfgang Goethe****1. EL ROMANTICISMO****El Romanticismo alemán: Schiller y su utopía estética**

Permanecemos en territorio alemán para acercarnos a la época romántica: en él es especialmente complejo y rico el panorama, a la vez que más fiel al concepto típico de lo romántico, ya que el romanticismo inglés tendrá aspectos en que parecerá adelantarse hacia los futuros intentos de una estética menos subjetiva.

En menos de 60 años, aparte del ya aludido florecimiento de la obra crítica kantiana, surge un animado bosque de corrientes y personalidades germánicas que, en el orden estrictamente filosófico, incluyen nada menos que el idealismo, pero que también, en un plano menos abstracto, aportan otras novedades radicales.

Empecemos por el personaje más descollante, Johann Wolfgang Goethe: no hay en Goethe un salto atrás, hacia un racionalismo preceptista más o menos cartesiano, la ausencia de sentido matemático caracteriza su interés, más o menos diletantesco, por la ciencia: lo clásico es para él equivalente a lo natural, a la naturaleza sabia y dinámica, nunca abrumadora ni caótica.

Sería contradictorio buscar en Goethe un sistema de ideas estéticas, cuando él se gloriaba de la naturalidad de su mente y de no pensar nunca sobre el pensamiento; pero, por otra parte, nadie tan influyente como él en su época: la fama de su juventud ardiente le sirvió para dar más peso a su constante lección de serenidad y equilibrio.

Junto a Grecia y Roma, la Edad Media podía ahora también ser materia para la sensibilidad estética, y en efecto, Herder fue quien abrió los ojos a Goethe para su conversión juvenil al gótico, sin olvidar otros clásicos más próximos y todavía no bien asimilados, como Shakespeare.

**El idealismo, filosofía estética y moral**

La nueva sensibilidad ha encontrado así su estilo y su voz también en lo conceptual, y hay que esforzarse por olvidar el sentido tradicional de la terminología filosófica para aceptar la nueva pretensión: todo es básicamente una gran fuerza divina manifestada en el empuje del ánimo humano. Palabras como *libertas* y *moral* toman ahora un valor creativo, de dignidad y autoennoblecimiento, más que de decisión entre alternativas planteadas intelectualmente.

El gran vuelco se dio en un filósofo que no se ocupó explícitamente de la estética: Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), con su sentir sobre el Yo, que, con su actitud de arranque, determina el No-Yo, dominándolo y no dejándose dominar por él, como en la vieja filosofía servil, en que la mente no hacía sino someterse a las cosas.

Hegel añade que a medida que el arte se va haciendo menos necesario para el espíritu, crece la necesidad de la estética, de la conciencia y la teoría que den su sentido a lo ya creado y a lo que todavía se pueda crear, insertándolo en el despliegue de la razón histórica universal.

Suponemos que basta una aproximación hegeliana, aun mínima como ésta, para que inmediatamente el estudiante se dé cuenta de hasta qué punto anticipa lo que iba a pasar y la situación actual del arte y la literatura: la tendencia cultural a reducirlos a conceptos abstractos que valen sólo en cuanto se insertan en el esquema del desarrollo histórico, el cual es, a su vez, la razón universal, el sentido lógico y el valor de todo.

De esta manera se pierde el valor único, irreductible a saldos abstractos que hace que una obra pueda ser decisivamente valiosa, mientras que otra, análoga a aquella ante un análisis crítico, sea invalidada. Es lo que se ha llamado la muerte del arte.

La imaginación es la potencia que a la vez capta y, en cierto modo, crea nuestro mundo, con dos niveles: el primario, inconsciente que que nuestra mente

para decirlo en términos de hoy, percibe en imágenes y estructura y dota de sentido nuestro cosmos; y otro nivel, consciente y con intervención de la voluntad en que se combinan las imágenes elaboradas en el nivel inferior y se establecen sus relaciones y valores. La fantasía, por su parte, tiene un carácter más de acuerdo con el significado que hoy damos a este término, en apertura a novedades imprevistas y aún caprichosas.

---

## 2. EL POSTROMANTICISMO Y EL REALISMO

### Schopenhauer: el arte como consuelo

En el pensamiento schopenhaueriano, lo estético aparece a modo de alto consuelo entre un negro vacío desesperanzado. Utilizándolo, con cierta arbitrariedad metafórica, afirma que la cosa en sí universal, lo nouménico incognoscible en el ser, es una tenebrosa e inexorable voluntad (el dinámico Dios hegeliano ahora parece haberse vuelto ciego, pero implacable, con más de demonio que de dios) que sólo se hace conciencia en el hombre.

Ante la inteligencia del hombre, en efecto, esa oscura voluntad cósmica aparece como representación; esfera en la cual se establecen el sujeto y el objeto, las categorías de tiempo, espacio, causa, etc. En la inteligencia humana, esta subida del ser universal se hace consciente de la vanidad general y de la especial miseria del hombre, sintiendo un dolor metafísico que sólo puede curarse dignamente con el nirvana indio, pero sin que sea decoroso el suicidio.

El genio es la capacidad del absorberse del todo en esa contemplación, pero hay algo aún mejor: lo sublime, que es la ruptura deliberada y violenta con la voluntad misma, por parte de nuestra mente, reivindicando para nosotros la dignidad de ser la condición de todo el espectáculo universal.

### Estética en París: Flaubert y Baudelaire

En el ambiente postromántico francés, con respecto a la conciencia estética, hay en principio una dualidad entre el idealismo y naturalismo que quedará desbordada y superada por lo que suele llamarse "el arte por el arte".

Karl Marx, quien reside una decisiva temporada en París antes de trasladarse definitivamente a Londres, no ve que haya una conexión muy clara entre la calidad de la creación literaria y la elevación del nivel económico en cada cultura: más aún, precisamente las creaciones de épocas más pobres y atrasadas pueden tener en tiempos modernos un encanto especial, al ser vistas como testimonios de épocas más ingenuas y enterizas.

Los dos mayores creadores en el período de entrada a la segunda mitad del siglo –en poesía Charles Baudelaire, en novela Gustave Flaubert– tienen también una nítida conciencia crítica, que les hace doblemente maestros de la literatura posterior, aparte de que Baudelaire sea el mejor crítico de arte de su siglo, y el primer teórico de lo moderno

---

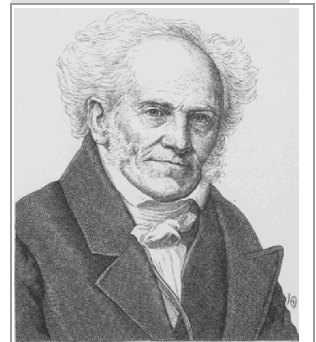
## 3. DE NIETZSCHE HASTA HOY

Entre el legado del siglo XIX destaca, no sólo a efectos estéticos, la obra de Friedrich Nietzsche (1844-1900). El primer libro de este autor sobre el origen de la tragedia, distingue dos elementos en la mente griega, el apolíneo y el dionisiaco (orden y embriaguez, armonía y vida aproximadamente), que, en su cumbre, llegarían a una suerte de complementariedad convergente, y que podrían tomarse, más en general, como principios de toda experiencia estética.

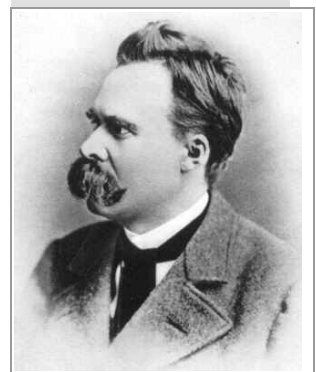
Quizá cabría decir que con Nietzsche el pensamiento se reconoce como inevitablemente poético, esa aceptación que puede parecer limitadora y humillante, es fuente de una dignificación sin límites de la realidad, que ya no queda desventajosamente contrapuesta a la idealidad.

Podemos dejar pues, las cuestiones concretas, las ideas nietzscheanas (por lo demás, tan ambivalentes en su posible valor de crítica y rebeldía), lo que nos

Schopenhauer  
1778-1860



Friedrich Nietzsche





importa es que, a partir de él, lo estético no es algo aparte. Por consiguiente, escribir después de Nietzsche y no sólo en el terreno de la creación literaria, no es lo mismo que antes de él, y quien dice escribir, dice, a la vez, leer.

Hay otros pensadores que, a caballo entre dos siglos, representan prolongaciones de filosofías decimonónicas con limitadas posibilidades de porvenir. Recordemos al pensador que más influjo ha tenido en medio siglo de cultura italiana, siendo también citado fuera de ella: **Benedetto Croce**. En su tradición idealista y romántica, podría entenderse que el principio básico de Croce es señalar (como Nietzsche) que la vida mental sólo tiene realidad en cuanto que sea expresión e incluso lenguaje: sin embargo, más bien es al contrario, ya que expresión, para él, es igual a intuición y, por tanto, se desdeña lo concreto de las formas del lenguaje y de la literatura.

Tuvieron gran efecto sobre la interpretación de las artes (sobre todo de la literatura) las famosas teorías de Sigmund Freud: el inconsciente del escritor y del pintor llevaría a la luz en sus obras ciertas oscuras tendencias reprimidas por la moralidad vigente de carácter principalmente sexual, como es sabido, aunque después también como tendencia a la autoaniquilación y muerte.

---

**TEMA 4** FUNDAMENTOS DE ESTÉTICA Y TEORÍAS DEL ARTE

## 1. INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA

Antes de empezar a desarrollar las teorías sobre la estética, los métodos que se utilizan para explicarla o trabajar en los autores más importantes que se dedicaron a ella, se puede hacer un repaso previo sobre qué se define como estética y la relación que mantiene con la filosofía del arte.

La **estética**, término que deriva del griego *aisthetike*, que remite al ámbito de las sensaciones, la imaginación y la sensibilidad, es la rama de la filosofía que se ocupa de analizar los conceptos y resolver los problemas que se plantean cuando se contemplan objetos estéticos. En sentido amplio, objeto estético es todo objeto de una percepción estética. En sentido restringido es un objeto intencional que se forma en la conciencia del receptor a partir de un artefacto o de un objeto natural sobre la base de una serie de actividades receptoras.

Objetos estéticos son, pues, los objetos sobre los que se emiten juicios estéticos y se dan razones para fundamentarlos. Se suele definir la estética como el estudio de la **belleza**; sin embargo, unos afirman que el concepto de belleza es indefinido y ambiguo y, por lo tanto, no sirve para la ciencia, y así se orientan hacia el arte y definen la estética como un estudio del arte. Otros, que quieren tratar tanto de lo que es bello como del arte, separan los dos campos para ocuparse de ellos.

La estética antigua se concentraba más en establecer los hechos y la moderna pone más énfasis en explicarlos. El concepto fundamental de la estética no es la belleza sino la actitud estética y la experiencia de lo que es bello. Unos afirman que la estética es un estudio exclusivo de la experiencia estética y que puede ser una ciencia siempre que tenga carácter psicológico. Eso lleva a estudiar tanto las cuestiones objetivas como las experiencias subjetivas.

Parece que la contemplación estética está ligada al placer ¿Es pues la fruición la finalidad de la contemplación estética? Es preciso distinguir, sin embargo, entre disfrutar de la experiencia estética y utilizarla para hacer clasificaciones o identificaciones o cualquier acción posterior. Cuando un objeto existe en nuestra realidad sin ningún otro objetivo que el de ser visto, es cuando solemos adoptar una actitud artística de pura contemplación abstraída de la realidad.

Las obras de arte son objetos físicos que percibimos de forma unitaria, tanto en el espacio (cuadro o escultura) como en el espacio y tiempo (el caso de un móvil). La unidad de percepción ha sido reforzada por la ubicación privilegiada de los objetos artísticos (en el centro de una plaza, al final de unas escalinatas) o por el hecho de que resalta cualquier otro elemento del entorno (un portalón gótico, un arco de triunfo). El marco de una pintura o el pedestal de una escultura, las cornisas que limitan un edificio, las galerías y los museos, son otros artificios que resaltan la singularidad material de la obra de arte.

Cuando un objeto pierde la función utilitaria o se le desposee de las funciones para las cuales fue creado, nos centramos en la estructura del objeto, en sus leyes internas. La obra pues, se presenta como un sistema de los elementos que la integran: cada obra posee una manera propia de organizar sus partes y de establecer relaciones entre éstas.

Por eso se ha de "leer" cada obra según su sintaxis: no podemos analizar una obra de Piet Mondrian con las leyes y los criterios válidos para la pintura del Quattrocento, ni podemos entrar en Santa María del Mar pensando en los rascacielos de Chicago...

Cada arte, cada estilo, cada tendencia o cada obra tiene sus leyes internas que hay que conocer para interactuar mejor con ellas. Se puede hablar de actitud estética cuando, en el momento de observar un objeto, tanto si es artístico como natural, nos fijamos únicamente en sus relaciones internas, es decir, en el mismo objeto y sus propiedades, y no en las relaciones externas, como la relación que puede tener con el observador, con el autor, con la época, con el estilo, con los conocimientos que se entienden...

**Tema 4**

Fundamentos de estética y teorías del arte

1. Introducción a la estética
2. Teorías del arte y corrientes historiográficas

Hay objetos en los cuales predomina claramente una función práctica: los muebles, los utensilios de cocina, los trajes; aunque también se pueden mirar estéticamente. Hay otros que se prestan a polémica: ¿Un edificio es básicamente un objeto estético al cual se da una finalidad práctica, o es sobre todo un objeto útil que puede ser contemplado estéticamente? Es curioso que en algunas universidades el departamento de arquitectura esté vinculado a la escuela de arte y en otros a la de ingeniería.

---

## 2. TEORÍAS DEL ARTE Y CORRIENTES HISTORIOGRÁFICAS

### Arte y lenguaje

La idea de Johann Joachim Winckelmann de imitar a los antiguos se ha interpretado de dos maneras:

- Unos consideran que esta imitación consiste en la reproducción de las obras antiguas (de eso proviene el ejercicio de copiar estatuas antiguas en las academias de bellas artes). Esta interpretación condujo al academicismo.
- Otros creen que quería decir hacer obras manteniendo la misma inmediatez y libertad que definían la relación de los griegos con la naturaleza. Los antiguos alcanzaron su grandeza porque no imitaban la naturaleza, sino porque mantuvieron una relación directa con ella.

Una mirada directa, inmediata, sin prejuicios, es la que caracteriza a los **impresionistas**, que captan el campo desde la ciudad y lo perciben sometido a la misma fugacidad del tiempo. Abandonan los prejuicios de la composición académica, la hegemonía de lo que es intemporal, la literatura de los temas y descubren el contraste cromático, la división de los colores puros, el punto de vista concebido como impresión de la retina... captan la verdad de la impresión y en la impresión.

### El signo artístico

La semiótica, teoría general de los signos, se plantea el estudio de las obras de arte entendidas como signos. Hay dos problemas que hay que tener presentes para el desarrollo de una semiótica de las artes visuales: el problema del iconismo y la inexistencia de la doble articulación en las imágenes.

Según Barthes, el contenido primero de un signo es su denotación. EL resto de contenidos que se pueden asociar a su forma pasa a formar parte de su connotación (por ejemplo, es convencional que un trono denote asiento y connote autoridad). La denotación de una imagen serían los objetos que reconocemos en ella y las relaciones espaciales que mantienen entre sí.

Los juicios dependen de la percepción y del sistema de valores de los espectadores y no tanto de lo que cada obra en particular puede representar objetivamente. Lo que dicen los espectadores sobre una obra de arte responde más a los valores de los espectadores que a los de la obra de arte. Un valor no es únicamente objetivo o subjetivo, sino relativo a la relación entre el sujeto y el objeto. La obra de arte sólo surge en una percepción estética de ésta; todo el resto es accesorio, aunque se vea favorecido por la naturaleza icónica del signo.

### La estética analítica

Se inscribe en el seno de la filosofía analítica y se ocupa de los temas habituales de la filosofía del arte (la belleza, el arte, el gusto, la valoración artística), pero no constituye una escuela de pensamiento, ni sus representantes comparten una teoría o unos presupuestos comunes.

Las diferencias más notables entre estos autores surgen cuando se trata de las acciones siguientes:

- Definir la clase de representación o de lenguaje a la cual pertenecen las obras de arte.
- Decidir si proporcionan o no conocimiento.

- Discernir si las obras de arte provocan un tipo de experiencia análoga a la ética o si es genuinamente estética.

La teoría del arte **tradicional** ha presentado dos falacias:

- La falacia intencional, según la cual el significado de la obra de arte coincide con la intención del autor. Interpretar una obra de arte es descubrir la intención del artista.
- La falacia afectiva, según la cual la obra de arte expresa el sentimiento de su autor y causa en el receptor este sentimiento.

Una obra de arte es un objeto artístico con independencia de las intenciones del autor y de las afecciones que provoca en el receptor. Se critica también la idea de que cuando una obra expresa una emoción se entiende como sinónimo que expresa la emoción del autor al producirla.

### El formalismo musical y visual

Según Alois Rigel, la historia del arte es universal, porque sus principios lo son. La actividad artística es en cada época y en cada lugar la realización de una voluntad artística. Es, por lo tanto, la evolución de esta voluntad la causa de los cambios en los estilos, las épocas o los movimientos artísticos. El principio del arte es siempre el mismo: una voluntad artística que se expresa de diferentes maneras. Ni la invención de nuevos temas ni la utilización de nuevos motivos o el descubrimiento de nuevas técnicas explican la evolución artística.

Estos son los sentidos que da Rigel a la voluntad artística:

- La intención artística, que puede cambiar de propósito y, por lo tanto, manifestarse de diferentes maneras en distintos períodos.
- La fuente del desarrollo continuo y lineal de la historia del arte.
- La voluntad artística se aplica a un estilo o género, o a una obra de arte particular, como aquello que las especifica frente a las demás.

### La crítica social del arte

La interacción entre arte y sociedad se ha dado como aceptada desde mediados del siglo XVIII, cuando David Hume desvinculó del azar o de las cualidades endógenas la creación cultural de una sociedad y la remitió a causas relacionadas con los aspectos económicos, políticos, sociales..., es decir, a un determinado contexto histórico y cultural.