

## GUIA DE TEORICAS

### 1. TEORICA – INTRODUCCION

#### - ESTÉTICA COMO DISCIPLINA AUTÓNOMA

La estética es una ciencia humanística y social que estudia al arte como fenómeno expresante de una relación entre sujeto y objeto.

#### - CATEGORÍAS ESTÉTICAS: LO BELLO/LO FEO

La estética estudia lo bello y lo feo en cuanto son motivos de la representación artística. En la creación artística lo bello no tiene más derecho de existencia que lo feo. Si partimos de que el arte representa, expresa al hombre, a su sociedad y a todo lo que es humano, no podemos reducirlo a lo bello.

#### - FILOSOFÍA: 3 RAÍCES

Marta Zatonyi explica a la filosofía es como un árbol cuyo tronco parte de la tierra pero sus raíces se hunden en el "humus de la vida" para indagar, para contactar directamente con todo lo que compone la vida humana. Hay tres raíces principales: La ética, la lógica y la estética. La ética se pregunta por qué es lo bueno y qué es lo malo, la lógica por qué es lo verdadero y qué es lo falso y la estética por lo bello y lo feo. No son estas raíces sencillos recolectores sino que son quienes formulan las preguntas. Estas tres raíces se interrelacionan, no son constantes, eternas, metafísicas. Son categorías dependientes de situaciones histórico-sociales, pertenecientes a una parte determinada de la sociedad y a una relación que se establece entre el sujeto y el mundo exterior. Cambia la vida (humus) cambia permanentemente el árbol (la manera de filosofar, de elaborar una cosmovisión, de determinar y ser determinado).

#### - BARRERAS ONTOLÓGICAS

Representan la idea de albergar, contener y amparar, y a la vez de encerrar, impedir y limitar. Es para su ser, para poder constituirse y sostenerse como ser, para dar sentido a su vida. Es un sistema defensivo con rango ontológico. Sus partes constitutivas son:

Religión: Establece un código moral (basado en los premios y castigos, el dogma y la fe) Se relaciona con el mundo sobrenatural y su héroe es el sacerdote. Se funda sobre la base del mito.

Ciencia: Es la voluntad consciente de mejorar las condiciones de sobrevivencia y convivencia del hombre, el cual debe renunciar a sus condiciones innatas y primigenias a través de la acción del científico.

Arte: Interpreta y nombra un gesto de la sociedad, colabora en la construcción del mundo del hombre a través del artista. El arte mira hacia la intimidad y los registros desconocidos del sujeto y hacia el mundo exterior compartiendo entre sus habitantes con la voluntad de articular ambos.

Filosofía: Sin la posibilidad de encarnarse en la experiencia empírica, su haber es el pensamiento abstracto y su territorio es la incertidumbre. El filósofo mira hacia los abismos generando preguntas.

#### - LOS PORQUÉ Y LOS PARAQUÉ DEL ARTE:

Una de las causas principales es participar en la construcción de las barreras ontológicas, además de la indagación existencial. También está la función comunicativa y expresiva. El arte habla sobre aquello que nos sería imposible experimentar por no poder alcanzarlo o por el peligro que eso significaría. El arte genera comunidad y pertenencia; sabemos sobre qué se habla y a qué se refiere, siempre y cuando usemos el mismo código. Quedarse afuera genera marginación. El llamado consenso social es una forma de aval a este sistema de signos y a lo que apuntan. Este mismo conflicto surge cuando distintas clases, de diferentes cosmovisiones, ideologías y generaciones tienen que habitar el mismo espacio; surgen relaciones con multiplicidad de lecturas de los fenómenos artísticos.

Existe la utilidad como factor del origen e intención del arte. El significado de la utilidad es más amplio. Compete a los fenómenos como el alma, el pensamiento, la satisfacción intelectual, el regocijo, la fruición y el placer de pertenencia. Se entrelaza con el concepto de interés. No hay arte sin interés, la fuerza del deseo. La verdadera obra de arte nunca podrá ser un medio de satisfacción, ya que insta al receptor a avanzar en la ruta del deseo. La magia es otro progenitor del arte. Es una forma de dialogar con el mundo sobrenatural. El trabajo también había sido un elemento determinante en el nacimiento del arte.

### ORÍGENES DEL ARTE GRIEGO

Triúnica choreia  
Katharsis/Mimesis

La filosofía que los griegos empezaron a practicar en el S IV a.C tenía al principio un alcance limitado: Los primeros filósofos se ocupaban de la naturaleza, y no de la teoría de lo bello y del arte. Fueron los poetas los que se pronunciaron sobre estos temas, antes de que lo hicieran los filósofos. El arte griego era más abarcativo que como se conoce hoy en día.

### LOS PRINCIPIOS DE LA POESÍA

#### A) LA CHOREIA

1. *La triúnica choreia*. Los griegos empezaron ejerciendo sólo dos tipos de artes: uno era *expresivo* (poesía, la música y danza) y el otro constructivo (que abarcaba a arquitectura, escultura y la pintura).

La danza se fundía con la música y la poesía en una totalidad, formando un solo arte, «*la triúnica choreia*», como la llamó Zielinski. Este arte consistía en expresar los sentimientos e instintos del hombre mediante sonidos y movimientos, palabras, melodía y ritmo. El nombre de «*choreia*» subraya el papel esencial de la danza, viene de coro, que antes de significar canto colectivo significaba danza colectiva.

2. *Catarsis*. El arte primitivo griego se dice haber sido una expresión de sentimientos. El testimonio de Aristides señala que la primitiva «*choreia*» de los griegos era de carácter expresivo, que más que formar cosas exteriorizaba los sentimientos, que era acción y no contemplación. Este arte, que unía la danza, la música y el canto, estaba vinculado con el culto y con los ritos, sobre todo, los dionisiacos. Servía para apaciguar y aliviar los sentimientos o *purificar las almas*. A esa purificación los griegos la llamaban «*katharsis*».

3. *Mimesis*. El arte primitivo expresivo, Aristides lo denominó imitación, «*mimesis*». Es el segundo termino que apareció tempranamente en la estética de los griegos. Pero si posteriormente significó la representación de la realidad por el arte, especialmente por el teatro, la pintura y la escultura, en los principios de la cultura griega era aplicado a la danza y designaba algo muy distinto: La manifestación de sentimientos, el

hecho de expresarse, la exteriorización de experiencias vividas mediante gestos, sonidos y palabras. Esta fue su acepción primitiva, transformada posteriormente. Significaba imitación, pero en el sentido del actor y no del copista.

## B) LA MÚSICA

La música griega, era sencilla. El acompañamiento era siempre al unísono. Los griegos no ejecutaban dos melodías al mismo tiempo ni tampoco conocían la polifonía. No obstante, su sencillez no significaba primitivismo ni se debía a ineptitud, sino a principios teóricos, es decir, a la teoría de la consonancia. Los griegos creían que la consonancia entre los sonidos nace cuando estos se compenetran hasta el punto que se hacen indistinguibles, lo cual ocurría, al parecer, cuando las relaciones entre los sonidos eran de lo más sencillas.

1. *La música y el culto:* La música en Grecia se separó relativamente temprano de la *triúnica choreia* y ocupó su función principal de arte expresivo: La de expresar los sentimientos, manteniendo al mismo tiempo sus vínculos con la religión y con el culto. De cultos a diversos dioses nacieron diversas formas de música: El ditirambo, cantado en coro durante las fiestas primaverales en honor a Dionisio; las prosodia se cantaban en las procesiones. La música formaba parte de los misterios. Orfeo era considerado creador de la música y los misterios. Era considerada un don especial de los dioses, atribuyéndole cualidades y poderes mágicos.

2. *La música y la danza:* Los cantores del ditirambo eran a la vez danzantes. Lo esencial en la danza al igual que en la música griega era el ritmo. Era una danza sin maestría técnica, sin actuaciones solistas, sin mujeres, sin abrazos, sin erotismo. Las expresivas danzas de culto, que habían de proporcionar un defogue de sentimientos y la consiguiente purificación no fueron una particularidad de la cultura griega, pues la conocen varios pueblos primitivos. Pero los griegos las practicaban incluso cuando ya habían alcanzado el cénit de su cultura, aún entonces ejercía la danza una gran influencia sobre el pueblo griego y constituía no sólo una ceremonia de los sacerdotes, sino también un espectáculo para las masas. Originalmente fue el arte principal de los griegos, que no poseían todavía una música independiente por sí sola, ejecutada sin gestos y movimientos.

3. *La música y la poesía:* La primitiva música de los griegos estaba siempre estrechamente vinculada con la poesía. No había otra poesía que la cantada ni tampoco otra música que la vocal. Los poemas eran cantados. Se afirma que en la Grecia Antigua no existió poesía, es decir, no como un arte individual que opera sólo con el significado de las palabras, sin acompañamiento de movimientos y gestos. Sólo con el tiempo se desarrollaron la música y la poesía como artes independientes fuera de la *triúnica choreia*.

## C) LA POESÍA

1. *La perfección:* La gran poesía épica de los griegos nació probablemente en los siglos VIII y VII: La *Ilíada* en el VIII y la *Odisea* en el VII. Era la primera poesía escrita en Europa, y de una perfección insuperable. No tenía antecedentes, se basaba en la tradición oral. Esta poesía fue pronto rodeada de una leyenda: Sus creadores perdieron, en la consciencia de los griegos, sus rasgos individuales. El nombre de Homero significaba lo mismo que *poeta*. Lo veneraban como a un semidios y consideraban su obra poética como libros sagrados. Veían en su poesía no sólo el arte sino también la suprema sabiduría. Esta convicción dejó huella en las primeras reflexiones de los griegos sobre la belleza y la poesía. También el carácter de la poesía homérica tuvo su reflejo en las ideas estéticas de los griegos. La poesía no sólo estableció sino que en gran medida contribuyó a la formación de la religión olímpica; estaba llena de mitos. Sus héroes eran tanto dioses como seres humanos.

2. *El carácter público:* La poesía griega se relacionaba con la religión y el culto. Los cantos estaban vinculados con las procesiones, ofrendas y ritos. Por estar vinculada con los ritos, la poesía era de carácter público, social, colectivo y estatal. Esta poesía de culto y de ritual estaba destinada a ser hablada y cantada, y no a una lectura individual. Se trataba de una expresión de sentimientos de fuerza sociales más que de sentimientos personales.

3. *El documento y el modelo:* La poesía de los griegos, arcaica pero perfecta, basada en la creación popular pero llena de maestría literaria, actual pero con el patetismo de la distancia, lírica pero pública constituye para el historiador de la estética un documento de cómo se entendía el arte de una época que no había formulado explícitamente sus ideas estéticas. Dicha época concebía al arte como vinculado con la religión y con los mitos, como un producto colectivo y público capaz de servir a los fines sociales, políticos o vitales, pero a la vez como un producto alejado de la vida, que hablaba a los hombres desde cierta distancia. No obstante, para los primitivos estetas griegos esta poesía constituía un modelo que tenían en cuenta al formular las primeras ideas y definiciones de lo bello y del arte.

4. *La forma normal de expresión:* Hubo una época en la que los poemas, la poesía y los cantos constituían la forma normal de expresión. Los antiguos veían en ellas la forma primitiva y natural en que el hombre expresaba sentimientos.

El concepto de poesía de los griegos: No la incluían entre las artes porque no cabía en el concepto de arte como creación material ni tampoco como una producción basada en la habilidad y las normas. Los griegos consideraban a la poesía fruto de la inspiración y no de la habilidad. Ellos no veían una afinidad entre la poesía y las artes, pero percibían una afinidad entre poesía y adivinación. Al poeta se le concedía la inspiración a través de poderes divinos, es por eso que guiaba a las almas, educaba a los hombres, los hacía mejores.

## PRINCIPIOS DEL ARTE GRIEGO

El arte griego se dividía en dos categorías:

CONTEMPLATIVO / CONSTRUCTIVO			EXPRESIVO		
ARQUITECTURA	ESCULTURA	PINTURA	POESIA	MUSICA	DANZA
- Alcanza su cénit en S.VIII, VII, VI, al igual que la poesía. - La perfección que Grecia logra en el período arcaico es a la que los arquitectos modernos bien querrían volver. - Dominaron	- Se vincula con el culto (Estatuas de diosas y decoración de templos) - Representa el mundo de los dioses. - Antropocéntrica - De carácter	- Temas limitados - Figura humana esquemática y genérica.	- Perfección - Carácter público - Vinculado a la religión, producto público de fines sociales, políticos o vitales. - Forma normal de expresión. - La primitiva	- Sencilla - Teoría de la consonancia - Función de expresar los sentimientos, manteniendo al mismo tiempo sus vínculos con la religión y con el	- Ritmo - Danza sin maestría técnica ni erotismo -

técnicamente los materiales. - Estaba vinculada a la religión y el culto (edificación de templos)	general, esquemático. No representa hombres individuales. - Gran influencia Oriental.		poesía griega era cantada, y la música vocal.	culto.	
--	--	--	---	--------	--

Para los griegos, la arquitectura, escultura y pintura, artes afines entre sí, estaban bien distanciadas de la poesía, la música y la danza. Sus funciones eran distintas: Las primeras producían objetos para contemplar y las segundas expresaban sentimientos.

El arte griego se caracterizaba por basarse en la habilidad y obediencia a unas normas generales. Por eso dieron al arte un carácter universal, impersonal y racional. El temprano arte griego trataba siempre los mismos temas y empleaba siempre las mismas formas. No aspiraba a ser un arte variado, extraordinario ni novedoso. Tenía un número limitado de temas, motivos iconográficos, esquemas de composición, formas decorativas y principales conceptos y soluciones.

El arte griego no se dividía entre bellas artes y artesanías. Creían que todas podían ser bellas. El artesano podía alcanzar la perfección y llegar a ser maestro en cada arte. Su actitud hacia quienes practicaban las artes era compleja: Los estimaban por los conocimientos que poseían pero los despreciaban por ser su trabajo artesano, físico y remunerativo. La división de las artes más natural para los griegos era la de *artes liberales* y *serviles* según exigían o no el esfuerzo físico. Llamaban artes liberales a las que no requerían el trabajo físico y serviles a las que sí. Las primeras eran consideradas infinitamente superiores. En cuanto a las bellas artes, las clasificaban como parcialmente liberales (música) y parcialmente serviles (arquitectura y escultura). La pintura en un comienzo fue clasificada como arte serviles pero con el tiempo los pintores lograron que fuera elevado a una categoría más alta.

### CONCEPTOS ESTÉTICOS DE LOS GRIEGOS

- *Techné*: Los griegos tenían un concepto de arte más amplio que el que actualmente conocemos, y era expresado con la palabra *techné*. Entendían por *techné* a todo producto de la habilidad técnica. Era para ellos arte no sólo el trabajo del arquitecto, sino también el del carpintero o del tejedor. Aplicaban el término a toda actividad humana en la medida en que era productiva (y no cognoscitiva), dependiente de la habilidad (y no de la inspiración) y consecuentemente guiada por normas generales (y no sólo por la rutina). Los griegos estaban convencidos de que la habilidad en el arte era primordial, razón por la cual consideraban al arte (el de la carpintería y el tejer incluidos) como actividad intelectual; hacían hincapié en el conocimiento que el arte presupone, y era ese conocimiento lo que más estimaban.

- *Poiesis*: Significaba primitivamente toda creación y *poietes* todo creador, no sólo el de poemas.

- *Kalón*: El concepto griego de belleza era expresado con la palabra *kalón* ("lo bello"), y tenía un sentido distinto al que suele entenderse hoy en día. Significaba todo lo que gusta, atrae o despierta admiración. Designaba, además, todo lo que complace a los ojos y a los oídos, lo que nos gusta dada su forma y estructura, pero denotaba también otras muchas cosas que gustan de otra manera y por diferentes razones. Abarcaba imágenes y sonidos. Un testimonio de cómo los griegos concebían la belleza es un conocido oráculo de Delos según el cual "lo más bello es lo más justo". De ese amplio y general concepto de belleza se formó con el tiempo un concepto de belleza más limitado y definido. *El concepto de creación*: Los griegos del período arcaico no tenían un concepto de creación. El arte lo entendían como una habilidad y veían en él tres factores: Uno concedido por la naturaleza, es decir, el material. El segundo transmitido por la tradición, o sea, el conocimiento, y el tercero proveniente del artista, que era su trabajo. Material – Conocimiento – Trabajo. Los griegos no se habían percatado del cuarto factor: La creatividad individual. Tampoco prestaban atención a la originalidad, a la novedad, sino a la compatibilidad con la tradición. En el período arcaico no se referían a los artistas por su nombre. Nada les parecía a los griegos más importante que en *kanon*, o sea, las normas universales a las que debía atenerse el artista. Sostentaban que era buen artista el que conocía y aplicaba esas normas y no el que tendía a manifestar en su obra su propia individualidad.

### ORIGEN DE LA FILOSOFÍA

#### - LA PREGUNTA POR EL SER/LO UNO

Las preguntas ontológicas que plantea la filosofía en sus comienzos tienen que ver con el Ser y lo Uno. El término devenir apunta al proceso de ser, o también si se quiere, al hecho de ser como un proceso. De este modo es frecuente o habitual ubicar como contrarios devenir y ser. Con este vocablo se apunta a todas las formas de llegar a ser, o en gerundio, del estar siendo. Desde los comienzos, la filosofía de los griegos, ya desde los presocráticos, se enfrenta con el inquietante problema, dando múltiples soluciones. Básicamente, tales pensamientos discurren entre la aceptación de la movilidad hasta la negación racional, no empírica, de la misma.

#### - HERÁCLITO – MOVIMIENTO. DEVENIR. LA LUCHA DE OPUESTOS

Heráclito es el filósofo criptico, la verdad no es revelable, es un enigma. El origen de las cosas es el devenir, el movimiento.

DEVENIR: Existe un devenir perpetuo. El mundo es cambiante y no estático. El devenir es, para Heráclito, la sustancia del ser, ya que toda cosa está sujeta al tiempo y a la transformación. Incluso, aquello que aparece como estático a la percepción sensorial, está en verdad en situación dinámica y en continuo cambio. Esta idea la simboliza con el "fuego", el principio de todas las cosas. Debido a que este elemento es la metáfora por antonomasia para el movimiento perpetuo, para la vida fugitiva y para la destrucción final e ineludible. El devenir es así la ley inmutable, el logos, en virtud de que todo cambia, a excepción de la ley misma del movimiento. La condición estática es sinónimo de muerte. Es comprensible, entonces, que Heráclito afirme que todo fluye (*panta rei*).

LUCHA DE OPUESTOS: La armonía de las cosas, para Heráclito, se encuentra en la armonía de su perenne cambio y en el continuo contraste de los opuestos. Esta idea es definida como *pólemos*, lo que vale tanto como guerra u oposición. Así, para él, la guerra es madre de todas las cosas.

#### - PARMÉNIDES – LO IGUAL A SÍ MISMO. LO INMUTABLE.

Parménides propone que "el ser es y no puede no ser". El ser como enigma. Estar condenado a ser.

LO IGUAL A SI MISMO: El ser como una totalidad estática, el movimiento y el cambio, son imposibles, solamente aparentes o falaces. Porque tanto el movimiento, como el cambio, son un pasaje del ser, "que se es", al ser, "que no se es"... ahora. Y el no-ser (o, en término no griego, la nada), no existe ni puede existir. La esfera parmenídea del ser es, consecuentemente, inamovible o no fluyente, inengrendrada, con límites o periferia, imperecedera, sin fisuras, compacta, intemporal y todo llena de ser... Para que estas características pudieran no darse, se debería aceptar la existencia del no-ser, y esto es racionalmente contradictorio.

- El problema en Heráclito y Parménides consiste en que en ninguna de las dos posiciones es posible el CONOCIMIENTO. En Parménides, si la cosa no deviene el conocimiento no es posible porque nunca podría avanzar. En Heráclito, si el origen de la cosa es el devenir, uno se perdería. → El conocimiento se da en una dialéctica entre ambos. CAMBIO y PERMANENCIA. Platón y Aristóteles hacen dialogar estas dos ideas.

CONCEPTO	HERACLITO	PARMENIDES
EL DEVENIR: El término apunta al proceso de ser, o al hecho de <u>ser como un proceso</u> . De este modo es frecuente ubicar como contrarios devenir y ser. Con este vocablo se apunta a todas las formas de llegar a ser, o ,en gerundio, del estar siendo. Desde los comienzos, la filosofía de los griegos, ya desde los presocráticos, se enfrenta con el inquietante problema, dando múltiples soluciones. Básicamente, tales pensamientos discurren entre la aceptación de la movilidad hasta la negación racional, no empírica, de la misma.	Existe un devenir perpetuo. El mundo es cambiante y no estático. El devenir es, para Heráclito, la sustancia del ser, ya que toda cosa está sujeta al tiempo y a la transformación. Incluso, aquello que aparece como estático a la percepción sensorial, está en verdad en situación dinámica y en continuo cambio.	No existe el devenir. El mundo es estático.

#### - ARTE Y BELLEZA COMO CAMPOS INDEPENDIENTES

La teoría del Arte de Platón no está muy estrechamente vinculada con su teoría de lo bello. La mayor belleza la reconoce en el universo y no en el arte, y en muchas de las artes no percibe ningún vínculo que las una con la belleza.

## 2. TEORICA: PLATON 427 – 347 a.C

### CONCEPTO DE BELLEZA PRE – PLATÓNICA

La antigua estética pre-platónica giraba en torno a los conceptos de armonía, medida, orden, el canon, las deformaciones de la perspectiva, sobre la idealización de la realidad en el arte, la relatividad de la belleza, la relación entre arte y naturaleza y entre placer y utilidad. Esta estética era, sin embargo, mucho más que un caleidoscopio de ideas; había allí una cierta coherencia en sus ideas y continuidad en su desarrollo.

En aquella época nacieron tres conceptos de la belleza y tres conceptos diferentes de las experiencias estéticas:

1. PITÁGORAS - La teoría matemática de los pitagóricos, según la cual la belleza consiste en la medida, proporción, orden y armonía. La experiencia estética era, según los pitagóricos, Catártica, y consistía en la purificación de la mente.
2. SOFISTAS - La teoría subjetivista de los sofistas, para los cuales la belleza consistía en un placer para los sentidos, (vista y oído). Según los sofistas, la experiencia estética era apatética, y se debía a la creación de ilusiones del espíritu mismo.
3. SÓCRATES - La teoría funcionalista de Socrates conforme a la cual la belleza de las cosas estriba en su adaptación a los fines a los que debe servir. Para él "lo bello es lo útil". En sus palabras, la belleza es lo conveniente. La experiencia estética según Sócrates era mimética, y consistía en encontrar analogías entre las obras de los artistas y sus modelos de la naturaleza.

En aquél período antiguo, además, los estetas contraponían la belleza corporal a la espiritual.

En el período pre-platónico los problemas estéticos progresaron más que los conceptos. Los estetas de aquel entonces no disponían aún de conceptos exactos de la belleza ni del arte.

### SISTEMATIZACIÓN PLATÓNICA

Fue la primera vez que los conceptos de la belleza y del arte quedaron incluidos en un gran sistema filosófico, un sistema idealista, espiritualista y moralista.

El concepto de belleza: Si bien Platón enaltece a la belleza como máximo valor, lo hace en contra de la interpretación hedonista y funcionalista de lo bello. Platón atribuía un gran valor a la belleza y le daba un amplio sentido al concepto.

Lo bello es lo conveniente (lo útil y lo que sirve) y lo bello es un placer para la vista y los oídos. → Si bien Platón tomó en consideración ambas definiciones (La socrática y la Sofista) no las aceptó ni por separado ni en su conjunto.

1. Platón rechazó la definición de Sócrates presentando dos objeciones:

Lo que es adecuado puede ser un medio para llegar a lo bueno, pero no puede constituir lo bueno por sí mismo, mientras que lo bello siempre es bueno.

Entre hermosos cuerpos, formas, colores o sonidos, efectivamente se encuentran los que apreciamos por su utilidad, pero hay también otros que apreciamos por ellos mismos en cuanto tales, y estos últimos no entran en la definición socrática.

2. También rechazó la definición de los Sofistas, ya que ésta restringía el concepto griego de lo bello, limitándolo a la belleza de las apariencias y de las formas.

El placer no puede ser un rasgo que defina la belleza, ya que existen placeres que no están vinculados a la belleza.

3. Platón nunca renunció sin embargo, a la antigua idea de los griegos, según la cual lo bello es todo lo que suscita admiración. Lo bello no puede ser limitado a lo que es bello para la vista y el oído: Ello comprende también la sabiduría, la virtud, los actos heroicos y las buenas leyes. Para Platón era bello lo que era moralmente bueno.

Tampoco rechazó la concepción Pitagórica de la belleza como orden y medida. Esta concepción, veía a la esencia de la belleza en el *orden, en la medida, en la proporción, en el acorde y en la armonía*. Es decir, concebía a la belleza primero como una propiedad dependiente de la disposición (distribución, armonía) de los elementos y segundo, como una propiedad cuantitativa, matemática que podía expresarse por números (medida, proporción). El concepto de Platón y el de los pitagóricos se complementaban mutuamente, ya que la Idea de la belleza no podía consistir sino en la regularidad y la armonía.

Hasta entonces, los filósofos habían sugerido tres medidas de belleza:

- La medida sofista → La *subjetiva experiencia estética*, el grado de placer comprendido en ella
- La medida de los pitagóricos → La *forma objetiva*, el grado de su regularidad y armonía
- La medida Socrática → La belleza de las cosas reside en su *adaptación a los fines que debía cumplir*.

- Platón propone una cuarta medida → *La conformidad con la Idea*. Existe una Idea de la belleza perfecta que llevamos en la mente y es con la que medimos la belleza real.

Platón hace una distinción fundamental para los tiempos posteriores: Él distingue entre el Gran Arte y el Arte de la moderación, separando la belleza austera y llena de dignidad de la más superficial y ligera, y reconociendo esta dualidad en el teatro y en la poesía así como en la música y en la danza. Esta distinción originó más adelante la diferenciación entre lo bello y lo sublime, y fue un intento de establecer las categorías estéticas.

#### Resumen

La belleza Platónica se basa en las siguientes premisas:

- *La medida y la proporción son la belleza y la virtud*. De esta idea se desprende que la esencia de lo bello, igual que la de todo bien, estriba en la medida y en la proporción.
- Postura espiritualista e idealista, sosteniendo que no se puede limitar la belleza a los cuerpos, pues esta también es *propiedad de las almas y las Ideas*.
- La belleza espiritual es una belleza superior, pero no es la más perfecta. La belleza máxima se halla en la Idea, que es la belleza misma. Si el hombre ha de realizar algo bello, sólo puede hacerlo a semejanza de la Idea.
- *Todo lo bueno es bello y lo bello no carece de proporción*

#### - PROBLEMA DE LO UNIVERSAL Y LO PARTICULAR

*Cada cosa es en efecto una*, en cuanto es algo *definido y determinado*. Esta es la actividad ejercida por el Principio primero, por el *Uno absoluto, que define y determina la Díada infinita*.

#### - SISTEMA TELEOLÓGICO

La teleología es la rama de la metafísica que se refiere al estudio de los fines o propósitos de algún objeto o algún ser, o bien literalmente, a la doctrina filosófica de las causas finales.

#### - LO INTELIGIBLE Y LO SENSIBLE. LOGOI: MÉTODO PARA LLEGAR A LA VERDAD

La "segunda navegación" como símbolo de acceso a la dimensión de lo inteligible o lo suprasensible es una metáfora. Se llama segunda navegación a la que uno emprende cuando, al quedarse sin viento, navega con los remos. La *primera navegación* hecha con las velas al viento correspondería pues a la que se realiza siguiendo a los Naturalistas y su método; la *segunda navegación*, en cambio, es la hecha con los remos. Esta es mucho más fatigosa y comprometida y *corresponde al nuevo tipo de método*: El que lleva a la conquista de la esfera de lo suprasensible. Las velas al viento de los Físicos eran los *sentidos* y las *sensaciones*; los remos de la *segunda navegación* son los *razonamientos* y los *postulados*, y precisamente en éstos se basa el nuevo método.

Platón introduce su segunda navegación:

"Y Sócrates entonces dijo:

*Me pareció que debía precaverme para no sufrir lo mismo que quienes observan el sol durante un eclipse, pues algunos se hechan a perder los ojos a menos que en el agua contemplen la imagen del sol. Yo reflexioné entonces algo así y sentí temor de quedarme completamente ciego de alma al mirar directamente a las cosas con los ojos e intentar captarlas con todos mis sentidos. Opiné pues que era preciso refugiarme en los conceptos para examinar en ellos la verdad real."*

1. *El sol* → Realidad sensible
2. *Los ojos* → Símbolo de todos los sentidos
3. *La imagen reflejada en el agua* → Los razonamientos o postulados, que son mucho más ciertos que las sensaciones. En efecto, quien ve las cosas en los logoi las ve *en su realidad, mientras que quien las ve directamente con los sentidos las ve en sus imágenes, puesto a que las cosas sensibles son copias de las inteligibles*.
4. *La ceguera del alma, provocada por la observación directa del sol con los ojos durante un eclipse* → Simboliza el efecto de engaño que a efectos del conocimiento producen los sentidos.

En resumen, el mensaje de Platón resulta muy claro: El método de los Naturalistas basado en los sentidos no aclara el conocimiento, sino que lo oscurece; el nuevo método, por tanto, deberá basarse en los logoi, e intentar captar mediante ellos la verdad de las cosas.

La segunda navegación condujo, por lo tanto, a Platón a reconocer la *existencia de dos planos del ser*: uno *fenoménico* y visible, y el otro *metafenoménico* y, por consiguiente, *puramente inteligible*. La primera etapa de la *segunda navegación* consiste en tomar como base el postulado más sólido, que supone admitir las realidades inteligibles como causas verdaderas y considerar, por tanto, como verdaderas aquellas cosas que concuerdan con este postulado, y como no verdaderas aquellas cosas que no concuerdan con él (y rechazar por consiguiente todas aquellas realidades físicas que erróneamente se aducen como *causas verdaderas*).

#### - PREGUNTA POR LA ESCENCIA Y LA APARIENCIA

Después de la segunda navegación platónica (y sólo después de ella) es que se podrá hablar de *corpóreo e incorpóreo, sensible y suprasensible, empírico y metaempírico; físico y suprafísico*. Y es a la luz de estas categorías que los Físicos anteriores resultan ser Materialistas y naturaleza y cosmos Físico ya no son la totalidad de las cosas que *son* sino tan sólo la totalidad de las cosas que *aparentan*. Platón contrapuso la verdadera belleza a la belleza ilusoria, fue el primero en señalar la importante distinción entre la belleza real y la aparente.

#### - ALEGORÍA DE LA CAVERNA: IDEAS Y SOMBRAS: LAS IDEAS COMO PURO SER

Platón considera repetidamente las Ideas como el verdadero ser, como lo que es ser *en sentido pleno*, lo que es *realmente ser*, *ser en sí*, *ser estable y eterno*, *ser que se sitúa en un plano completamente distinto de lo sensible*. Esta característica muestra las Ideas como aquella realidad que *no nace ni perece, ni crece ni disminuye, ni cambia ni se transforma de ninguna manera*.

La *Alegoría de la caverna*, Se trata de una explicación metafórica, realizada por Platón al principio del VII libro de la *República*, sobre la situación en que se encuentra el ser humano respecto del conocimiento. En ella Platón explica su teoría de cómo con conocimiento podemos captar la existencia de los dos mundos: el mundo sensible (conocido a través de los sentidos) y el mundo inteligible (sólo alcanzable mediante el uso exclusivo de la razón).

#### - RELACIÓN ÉTICA – ESTÉTICA. KALAKAGATHÍA

*Lo bello es bueno y lo bueno es bello*. En Platón, ética y estética son inseparables. Su entendimiento de la belleza abarcaba no sólo la belleza estética sino también, y sobre todo, la moral y la concepción de lo bello no conocía otro objetivo ni criterio del arte sino el de la *justedad* y la *medida*. Lo bueno es bello, esa es la traducción de la palabra griega *kalakagathia*. Es decir, si es bueno porque es interés del Estado, de la máxima expresión de los dueños de poder.

#### - TRÍADA VERDAD, BONDAD, BELLEZA

La verdad, el bien, lo bello → Platón no consideraba la tríada como un conjunto completo; la belleza la entendía en el sentido griego y no en el sentido estrictamente estético; esta tríada fue adoptada en los siglos siguientes.

#### - ARTE COMO “COPIA” DE LA “IDEA”

Platón hace una división entre las artes que representan las cosas de las que producen. Separa entre las artes representativas, imitativas y miméticas.

Platón introdujo al concepto de *mímesis*, el elemento de imitación en el sentido de reproducir, de repetir, el aspecto de las cosas. Pero conservó el antiguo elemento de imitar, en el sentido de presentar, o representar, como hace en el arte histriónico. Tal razonamiento le llevó a la conclusión de que el pintor o el escultor, al *imitar* al hombre, no crean otro hombre parecido, sino que crean su imagen. Dicha imagen pertenece a un orden distinto del hombre real y, a pesar de las semejanzas, tiene otras propiedades. Por ello, el concepto platónico de *mímesis* encierra dos elementos 1. El artista crea una imagen parecida a la realidad 2. Es una imagen irreal. Por un lado, las obras de arte son *imitaciones*, pero por otro, son *fantasmas*. A las artes imitativas que crean imágenes ilusorias, Platón contraponen aquellas que crean verdaderas cosas. La característica esencial de las artes imitativas (de la pintura, de la escultura, de la poesía o de la música) no está sólo para Platón en lo imitativo sino también en lo irreal de sus obras.

#### - EVALUACION NEGATIVA DEL ARTE

Platón se sirve de dos argumentos: El arte ni es adecuado ni es útil, primero porque induce al error y da una imagen falsa de la realidad (argumento que corresponde a su teoría del conocimiento y de la metafísica) y segundo porque corrompe al pueblo (argumento que proviene de la ética). El arte presenta a la realidad deformándola, proporcionando así una imagen ilusoria. E incluso cuando no la deforma, representa sólo el aspecto superficial de las cosas.

Platón creó el concepto idealista de belleza junto con la concepción representativa y moralista del arte, condicionado por su actitud metafísica y ética.

### 3. ARISTÓTELES 384 – 322 a.C

#### - METAFÍSICA

Aristóteles rompió con la concepción *metafísica* que había sido la base de la estética platónica. Si bien eran el mismo arte y poesía que había conocido Platón, la actitud de Aristóteles hacia ella era diferente. Mientras que Platón condenaba el arte y la poesía por no corresponder a su ideología, Aristóteles vino a adaptar a ellos su ideología estética.

#### - CRÍTICA A PLATÓN

Para Platón, el concepto básico había sido el de la belleza, mientras que, Aristóteles en la introducción de *Poética* dejó a un lado el concepto de lo bello y emprendió una investigación sobre el arte. El hecho concreto y relativamente evidente que es el arte era para él más atractivo que el más bien ambiguo concepto de belleza.

#### - ARTE: ACTIVIDAD HUMANA SUPERIOR A LA NATURALEZA

El arte es una actividad humana, lo cual lo distingue de la naturaleza. Aristóteles dice: “*Del arte proceden las cosas cuya forma está en el alma*” o también “*el principio está en quien lo produce y no en lo producido*”. Por esa razón los productos del arte pueden ser o no ser, mientras que los de la naturaleza surgen de la necesidad.

Hay tres tipos de actividad humana: La investigación, la actuación y la producción. El arte es una producción ya que nos deja un producto. Si bien cada arte es una producción, no toda producción es un arte. Aristóteles plantea que sólo es arte aquella producción consciente, basada en el conocimiento. El rasgo distintivo resulta de estar basado en el conocimiento, gracias a la cual obra de manera consciente y se vale de reglas generales.

Conforme a la definición aristotélica del arte, la producción basada sobre el instinto, sobre la experiencia, o sobre la práctica no es arte, dado que carece de reglas y de una consciente aplicación de los medios para lograr sus fines. Solamente quien conoce los medios y los fines de la propia producción está en capacidad de dominar el arte a fondo.

El arte es pues la producción del artista quien, para producir, debe poseer cierta habilidad, cierta disposición permanente para crear. Y fue a esta capacidad a esta habilidad más que a la producción misma a lo que Aristóteles llamó arte. La habilidad se basa en el conocimiento del artista, en conocer las reglas de producción y también a este conocimiento, que construye la base de la producción lo llama Aristóteles arte.

El concepto aristotélico de arte presenta varios rasgos característicos, a saber:

Aristóteles entendía el arte de una manera dinámica. Su concepto de arte no era estático sino dinámico, y atribuía mayor importancia a la producción que al producto terminado.

Aristóteles hacía hincapié en el factor intelectual en el arte, en los conocimientos indispensables para crear una obra, en el razonamiento y en el *perfección del inventor*. No hay pues arte sin reglas generales. El arte nace cuando de muchas observaciones experimentales surge una sola concepción universal sobre las cosas semejantes.

Aristóteles concebía al arte como un proceso psico-físico, contraponiéndolo a la naturaleza.

Al determinar el arte en tanto habilidad, Aristóteles lo asemejó a la ciencia, encontrando al mismo tiempo una fórmula adecuada para distinguir entre ambas disciplinas. Según él, la ciencia atañe a la existencia y el arte a la creación. Sin embargo, esta fórmula ejerció menos influencia que su definición del arte como habilidad. Esta última borraba la frontera entre el arte y la ciencia, hasta el punto que en la antigüedad y en el Medioevo se incluyeran entre las artes la geometría y la astronomía.

#### - PRIMEROS PRINCIPIOS

##### LA PRIMERA DE LAS CAUSAS PRIMERAS

- El *apaté* (ilusión, magia, encantamiento), hace que la obra no imite la vida, lo ya existente y dado, sino que genere la sensación de lo que hubiera podido suceder, o como si realmente estuviera sucediendo. El arte, en vez de imitar al mundo, participa en su construcción.
- La *catarsis* (purificación) es causante de violentos movimientos internos, de emociones impactantes, de extrañas sensaciones en el corazón y en la mente del hombre, que expresan realidades internas, provocan reacciones profundas, dolorosas y violentas, pero encubiertas hasta el momento del choque, produciendo la obra de arte.
- La *mímesis* (imitación, identificación) se considera comúnmente como la esencia del arte como reflejo, como copia de lo existente.

Estos tres conceptos marcan una cuestión nodal de la obra de arte, por medio de la magia genera lo que no había, se vale de su capacidad de mostrar como existente aquello que empíricamente no lo es, y provoca la necesidad de conocerse más y ascender en el nivel de la condición humana.

Aristóteles escribió que sin conocer las causas primeras no puede adquirirse el saber sobre los efectos.

Ellas son: la esencia, la materia, el principio de movimiento y la causa final de las cosas.

#### - OUSÍA (SUSTANCIA): FORMAS Y MATERIA

La relación entre el arte y la materia de que se sirve, así como entre el arte y las que son sus condiciones:

El arte necesita siempre de materia, pero se sirve de ella de diversas formas. Aristóteles distingue cinco: El arte cambia la forma de la materia (escultura moldeada en bronce), añade o quita materia (estatuas esculpidas en piedra) o bien compone la materia (arquitectura) o por último cambia su cualidad.

Las condiciones fundamentales del arte son: El conocimiento, la eficiencia y las capacidades innatas. El conocimiento necesario en el arte no es un conocimiento puramente teórico, ni tampoco un conocimiento real; ha de ser un conocimiento general que incluye las reglas del comportamiento y que se adquiere mediante una generalización de experiencias. La habilidad requerida en un artista se obtiene con la práctica. Igual que los demás griegos, Aristóteles veía en el ejercicio un factor esencial del arte: El arte se puede y debe ser aprendido. No obstante, el aprendizaje no servirá de nada si faltan las capacidades innatas, que también constituyen una cualidad indispensable del arte.

#### - PRIMER PRINCIPIO: MOTOR INMÓVIL

El Primer motor inmóvil es un concepto filosófico descrito por Aristóteles como la causa primera de todo el movimiento en el universo, y que por lo tanto no es movido por nada. Este concepto tiene sus raíces en especulaciones cosmológicas que tenían los primeros filósofos griegos (presocráticos), y llegó a ser muy influyente y ampliamente elaborado en la filosofía y teología medieval.

#### - MENTIR PARA DECIR LA VERDAD

*"Lo verosímil imposible vale más que lo inverosímil posible"*.

El arte no puede tener como objetivo la descripción, de algo que ya existe, porque eso será naturalismo y no arte. Demando al arte que ofrezca un conocimiento nuevo, más profundo. Si el arte no efectúa esta mentira, esta deformación, no cumple su categoría.

#### - TRAGEDIA: MÍMESIS, CATARSIS

En su división de las Artes, Aristóteles siguió el camino marcado por Platón tomando como punto de partida la relación entre el arte y la naturaleza. Así afirma que el arte *realiza* lo que la naturaleza es incapaz de terminar o bien *imita* lo que aquella hace. Estas últimas las denomina *artes imitativas* o miméticas. Y según el filósofo, pertenecen a estas artes la pintura, la escultura, la poesía y por lo menos una parte de la música, es decir, las que posteriormente se llamarían "bellas artes".

Bajo el nombre de artes imitativas, Aristóteles unió ciertas artes contraponiéndolas a las artesanales.

La imitación era para el hombre una actividad natural, basada en sus tendencias innatas y que, por tanto, le proporciona satisfacción.

El concepto de imitación en Aristóteles no lo concebía como el mero hecho de copiar fielmente.

- En primer término Aristóteles sostenía que el artista, al imitar la realidad, la puede presentar no sólo tal y como es sino que también puede embellecer o afear. Pero el embellecimiento es necesario porque *es preciso superar el modelo*. De esta suerte, según Aristóteles, es posible para el arte mejorar (o empeorar) los objetos reales, lo que no significa copiar.

- En segundo lugar, la teoría aristotélica de la imitación se aparta también del naturalismo al exigir que el arte represente únicamente las cosas y acontecimientos que tienen un significado general y que son típicos. Aristóteles afirma que la poesía es más filosófica y más profunda que la historia porque presenta lo universal mientras que la historia representa lo particular y lo relativo. (universalidad)

- En tercer lugar, el artista tiene el derecho de introducir en su obra incluso cosas imposibles, si lo requiere el objetivo que se ha propuesto. Aristóteles amplió el concepto de la imitación sobre todo a las tragedias pobladas de héroes míticos, que se desarrollan al límite, entre lo humano y lo divino.

- En cuarto lugar, a juicio de Aristóteles la composición y armonía era lo más importante en una obra de arte. En una obra de arte no importan los objetos particulares que el artista imita sino el nuevo conjunto que con ellos crea. Dicho conjunto no se evalúa comparándolo con la realidad sino tomando en cuenta su estructura interna y su resultado.

De lo anterior se desprende que la *mimesis*-imitación aristotélica se debe entender respecto a su teoría de la tragedia y la actividad el *mimo*, es decir, el actor. En esta actividad lo esencial es fingir, crear una ficción y representarla. Diferente entonces de la concepción de Platón quien concibió a la imitación como realización de cosas parecidas en su aspecto al modelo.

Existen muchos enunciados de Aristóteles que confirman que el sentido que realmente intentó dar a la *mimesis* era el del actor y no el del copista como hacía Platón. Por ejemplo, Con respecto a la poesía, Aristóteles afirma que es preferible una cosa convincente imposible, a una cosa que convenza y posible. Además, al hablar de los *medios de imitación* en la poesía Aristóteles enumera el ritmo, la armonía y la palabra, o sea, tres elementos que distinguen la poesía de la realidad. Luego, a pesar de que aristóteles llamó al poeta imitador, lo tenía por creador, ya que las artes *imitativas* para Aristóteles eran una creación, un invento del artista, quien puede basarse o no en la realidad con tal de que su obra sea convincente, posible y verosímil.

La imitación era para Aristóteles un rasgo esencial que define la poesía. El arte tenía para él dos aspectos, ambos expresados en la voz *mimesis*; por un lado, era la representación de la realidad y por otro, su libre expresión. Al hablar de la *mimesis* Platón se refería al primer aspecto, los pitagóricos al segundo, y Aristóteles a ambos.

Para Aristóteles entre las artes imitativas se encontraban: la épica y la tragedia, la comedia y la poesía ditiámbica, así como la mayor parte de la música para flauta y cítara.

La *purificación mediante el arte*. (*catarsis*) – La opinión de Aristóteles acerca del arte imitativo se manifiesta en su famosa definición de la tragedia, según la cual:

1. Es una representación imitativa
2. Se sirve del lenguaje
3. Usa un lenguaje embellecido
4. Tiene por objeto una acción seria
5. Imita poniendo en escena personas que actúan
6. Ha de tener una cierta extensión
7. Actúa de modo que suscita piedad y terror
8. Realiza la purificación de estas pasiones

El objeto fundamental de las controversias ha sido si Aristóteles se refería a purificar las pasiones en sí mismas o a purificar la mente de dichas pasiones. ¿Sublimar los sentimientos o descargarlos? ¿Perfeccionarlos o liberarse de ellos? Actualmente se reconoce que Aristóteles se refería a la *purificación* en el segundo sentido. Su idea era que la tragedia tenía un fin liberador. A través de la acción escénica el espectador se desprende de ese exceso emotivo que le perturba y alcanza la paz interior.

La combinación de catarsis con mimesis, de purificación con imitación fue concebida por Aristóteles como un proceso natural, psicológico y biológico.

#### - BELLEZA

Para Aristóteles, el alcance de la belleza era amplio. No creía que desde el punto de vista de la belleza el arte fuera un campo privilegiado y veía lo bello en la naturaleza ya que en ella todo tiene su proporción y su tamaño adecuados. En estas ideas se puede ver una relación con la concepción griega, según la cual la belleza tiene origen en la proporción y en la armonía.

Consideraba que la belleza es diversa, relativa y mudable. Pero tal actitud no era relativista y menos subjetivista. Aristóteles concebía la belleza como una propiedad objetiva de las cosas.

*Rol del arte y el artista en el mundo antiguo.*

## 4. ARTE EN LA EDAD MEDIA

### - ADVENIMIENTO DEL CRISTIANISMO

Las principales tesis de la estética cristiana fueron formuladas casi al mismo tiempo en Oriente y Occidente. Un poco más tarde de que lo hicieran los Padres griegos, las formuló – en latín – San Agustín, pensador que pertenece aún a la antigüedad y que vivió en tiempos del Imperio Romano, leyendo a sus antecesores filosóficos para servirse así de la literatura antigua.

Con su obra empieza la estética cristiana de Occidente.

### - ARTE EN SENTIDO PEDAGÓGICO. FUNCIÓN DE LO FEU

Durante este período el Arte fue utilizado como vía de doctrina religiosa. La función de lo feo en el Arte era con fines moralizantes y pedagógicos.

### SAN AGUSTÍN 354 – 430

#### - INTRODUCCIÓN DE LAS IDEAS PLATÓNICAS EN EL CRISTIANISMO

San Agustín, filósofo cristiano de tradición platónica, conservó sus primeras concepciones de lo bello, pero añadió algunas otras nuevas, inspiradas por la Sagrada Escritura y por Plotino, creando así en su estética algo similar a un doble nivel: El antiguo fundamento temporal y la nueva superestructura religiosa.

#### - La objetividad de la belleza

San Agustín tomó de la belleza antigua las tesis más divulgadas

La primera, que la belleza no sólo es cierta actitud del hombre hacia las cosas sino también una calidad objetiva de las cosas. Estaba vivamente interesado por la actitud del hombre hacia lo bello, por el placer que el hombre encuentra en la hermosura. El gusto de la belleza presupone la existencia de lo bello como algo externo al hombre, con lo que el hombre es sólo espectador y no el creador de la belleza. En este aspecto, San Agustín coincidía con las corrientes principales de la Antigüedad, más en lo que había sido obvio para los antiguos, el filósofo advirtió un problema: “¿Algo es hermoso porque gusta o gusta por ser hermoso?”, y su respuesta era claramente “Gusta porque es hermoso”.

#### - La belleza de la medida y el número

La segunda tesis recogida por San Agustín de la estética antigua concernía a la pregunta: *¿En qué consiste la belleza? ¿Cuándo y por qué las cosas han de ser bellas?* Según el filósofo las cosas son bellas cuando sus partes se parecen unas a otras y gracias a su conveniencia crean la armonía. Es decir, la belleza consiste en la armonía y la armonía, a su vez, en la adecuada proporción, o sea, en la relación de las partes.

Cuando las diversas partes mantienen relaciones adecuadas, surge de ellas una hermosa totalidad.

La belleza no estriba en los elementos particulares sino en su mutua relación. La relación apropiada de las partes produce conveniencia y orden y crea unidad. Y son precisamente la conveniencia, el orden y la unidad los que deciden sobre la belleza. La relación adecuada se encuentra dada por la medida y sobre ésta decide el número.

San Agustín recogió así el viejo concepto pitagórico de proporción y armonía.

Con respecto a la conveniencia San Agustín postula que existe siempre un elemento de utilidad y finalidad, pero no se hallan en la belleza verdadera, aunque tiene analogías con la belleza, pero difieren de ella al menos por ser relativa: la misma cosa puede resultar adecuada para un fin e inadecuada para otro, mientras que el orden, la unidad y el ritmo han de ser siempre bellos.

### - DIOS: BELLO-BUENO. HOMBRE: SU SOMBRA CORRUPTA

Por encima de la belleza corporal está siempre la espiritual, que también consiste en ritmo, medida y armonía. Es esta una belleza superior. En la estética de San Agustín, el ideal de lo bello dejó de ser algo puramente físico; para los griegos antiguos el ideal se encarnaba en un héroe

desnudo y para San Agustín, en cambio, en Cristo y en los santos. Su doctrina sostenía que el mundo es hermoso no sólo por su belleza física sino también y por sobre todo, su belleza espiritual.

Sobre lo feo:

Al predicar la belleza del mundo, San Agustín no negaba que existiera también la fealdad. Más aún, para el filósofo cristiano las cuestiones estéticas estaban ligadas a los problemas de la teodicea y, por tanto, la cuestión de la fealdad adquirió una importancia que no había tenido en la Antigüedad. El filósofo tuvo que plantearse la pregunta de cómo puede haber fealdad en un mundo creado por Dios. Desarrolló su concepción de que la fealdad no es nada positivo sino simplemente una ausencia. Al contrario de la belleza, que es orden y unidad de forma y de armonía, la fealdad significa tan sólo falta de orden y unidad de forma y armonía. Además, la fealdad es sólo parcial, porque aunque las cosas puedan contener más o menos unidad y orden, jamás pueden estar completamente desprovistas de ellos.

Para San Agustín no existe una fealdad total de carácter absoluto.

- DIOS INCOGNOSCIBLE

La belleza divina no la percibimos mediante sentidos sino a través del alma. Para verla no nos hacen falta ojos sino la verdad y la virtud; sólo las almas puras y los santos son capaces de advertirla de verdad.

- ALMA-CUERPO

A la belleza del mundo contribuyen tanto la belleza de los cuerpos como la de las almas, tanto la sensible como la inteligible. Sin embargo, por encima de la belleza corporal se encuentra siempre la espiritual, que también consiste de ritmo, medida y armonía. Es ésta una belleza superior por cuanto su armonía es de mayor perfección. En la estética de Agustín, el ideal de lo bello dejó de ser algo puramente físico. Para los griegos antiguos, el ideal se encarnaba en un héroe desnudo y para San Agustín en cambio, en Cristo y los Santos. Su doctrina sostenía que el mundo es hermoso no sólo por su belleza física sino también, y sobre todo, por su belleza espiritual.

- ARTE PARA ALABANZA DE DIOS

El mundo es creación de Dios y por lo tanto, no puede sino ser bello.

### ESCOLÁSTICA SIGLOS V A IX

Escolástica: Movimiento teológico y filosófico que intentó utilizar la filosofía grecolatina clásica para comprender la revelación religiosa del cristianismo. La escolástica fue la corriente teológico-filosófica dominante del pensamiento medieval, tras la patrística de la Antigüedad tardía y se basó en la coordinación entre fe y razón, que en cualquier caso siempre suponía una subordinación de la razón a la fe. Dominó en las escuelas catedrales y en los estudios generales que dieron lugar a las universidades medievales europeas, en especial entre mediados del siglo XI y mediados del XV.

### SANTO TOMÁS DE AQUINO 1225 – 1274

Santo Tomas asumió algunos conceptos aristotélicos, sobre todo el de la forma. Tomó, a su vez, varias de las tesis pertenecientes a la tradición estética del medievo:

1. Junto a la belleza sensible existe también la belleza inteligible (belleza corpórea – belleza espiritual / belleza exterior – belleza interior)
2. Además de la belleza imperfecta que conocemos por experiencia existe también y sobre todo la perfecta belleza divina.
3. La tesis de que la belleza imperfecta es reflejo de la perfecta, existiendo en ella y gracias a ella y aspirando a ella.
4. Lo bello difiere conceptualmente de lo bueno aunque no difiere en sí, porque todas las cosas buenas son bellas y todas las bellas son buenas.
5. La belleza consiste en la armonía, la proporción (*consonantia*) y la claridad (*claritas*)

- NACIMIENTO DE LA UNIVERSIDAD (CUESTIÓN DE LOS UNIVERSALES)

- METABOLIZACIÓN DE ARISTÓTELES

En la teoría estética de Santo Tomás se observa una clara metabolización del pensamiento Aristotélico.

El filósofo empleaba la palabra arte (*ars*) para designar la habilidad de producir, mientras que al acto mismo de producir lo llamaba más bien *factio*. Así definió al arte como una *disposición acertada de la mente* que permite alcanzar un fin conveniente por medio de determinados recursos. La génesis de producir una obra está en el creador, en su imagen de la cosa que ha de producir. Para hacerla real, el creador debe conocer las reglas generales de la fabricación. Si bien esto ya lo sabían los pensadores medievales e incluso creían que aquellas reglas generales eran suficientes para el artífice, Santo Tomas completó esta opinión con un elemento aristotélico: Dado que el creador aplica reglas generales para realizar tareas concretas, en cada caso diferentes, además de las reglas le hará falta el sentido del realismo.

En un espíritu genuinamente aristotélico Santo Tomás creía que el comprobante del valor de una obra de arte no reside en las cualidades subjetivas del artista sino en las cualidades objetivas de la obra.

La diferencia entre el arte y la ciencia estriba en el hecho de que el objetivo del primero es producir cosas valiosas (útiles, agradables o bellas), mientras que la ciencia es una actividad cognoscitiva y no productiva. Por otro lado, el arte difiere también de la moralidad, pues ésta última pertenece al ámbito de la acción y aspira siempre a un fin particular, a una u otra obra.

Santo Tomás unió en un mismo concepto el arte de escribir, de pintar y de esculpir. Las trató como un grupo separado guiándose por el criterio de que eran artes figurativas y siguiendo el criterio antiguo las clasificó como artes representativas y no como bellas artes.

El arte imita a la naturaleza - El filósofo justificaba esta idea de la imitación de la naturaleza por el arte argumentando que esta, tiende a determinados fines.

Tomas de Aquino no identificó las artes figurativas con las bellas artes. Conservando la idea antigua creía que la *differentia specifica* entre ambos no reside en la belleza. Todas las artes pueden y deben alcanzar la belleza.

Al modo de los antiguos, Santo Tomas dividió las artes entre las que proporcionan placer y las que son útiles. Las artes hoy consideradas *bellas* se hallaban repartidas en ambos grupos y la mayoría de ellas se clasificaba en el grupo de artes útiles.

Santo Tomás sostenía que las artes debían ser evaluadas desde un punto de vista religioso-moral pero creía que tal evaluación no era favorable para ellas, ya que las artes sirven para glorificar a Dios y no para enseñar a las gentes.

Santo Tomás no censuraba las artes cultivadas con el fin de proporcionar placer y menos aún las que combinaban placer con cierta utilidad, como la orfebrería o las artes que producían los vestidos, ornamentos o perfumes. A su modo de ver, las representaciones teatrales, la música o la poesía estaban al servicio exclusivo del placer, más eran admisibles porque divertían al público y al artista. Santo Tomás exigía que cumplieran una condición: que se ajustaran a una entidad ordenada y racional y por lo tanto armónica de la vida.

La evaluación metafísica de las artes no resultó ser tan positiva como la religioso-moral. Santo Tomás compartía la popular opinión medieval de que en el arte no se da ni creación ni formación, sino sólo representación y transformación.

Según los objetivos de los que se sirve el arte, Santo Tomás distinguió dos tipos: Las decorativas y funcionales. Tenía por superiores a estas últimas, sosteniendo que cada uno trata de dar a su obra la mejor forma posible, pero no por sí misma sino respecto a su finalidad. Además distinguía en el arte – conforme a la doctrina de Aristóteles – dos clases de belleza: La que consiste en la armonía de las formas y la consistente en una representación adecuada del tema.

#### - DIOS COGNOSCIBLE, CAUSA PRIMERA

Santo Tomás de Aquino, determina lo bello, como la esencia de Dios, permite al hombre el acercamiento a Dios. Su lapidaria definición de lo bello determina al sujeto como participante de la experiencia estética.

#### - DIFERENCIA ENTRE FE Y RAZÓN. PRINCIPIO DE NO CONTRADICCIÓN.

#### - DIFERENCIA ENTRE LO BELLO Y EL BIEN.

Al hablar de la belleza ampliamente concebida (es decir, sin hacer la distinción entre belleza corpórea y belleza espiritual), Santo Tomás las determinaba con dos cualidades: La complacencia y la contemplación. Fue a partir de estos dos conceptos que se hace posible la separación entre lo bello y el bien: La belleza es objeto de contemplación y no de aspiración, mientras que el bien es objeto de aspiración y no de contemplación. El bien lo perseguimos, mas no lo contemplamos, y lo bello es la forma contemplada a diferencia del bien como objetivo al que se aspira. Para satisfacer el deseo del bien, hay que poseerlo, y para satisfacer el deseo de lo bello es suficiente poseer su imagen. Aunque el bien y lo bello son cualidades distintas, hacen su aparición conjuntamente: Las cosas buenas son bellas y las bellas son buenas.

#### - ETHOS DE LA OBRA DE ARTE: INTEGRIDAD, CLARIDAD, CONSONANCIA.

El carácter de la obra de arte para Santo Tomás se encuentra en tres condiciones fundamentales: Primero, la *integridad* o perfección, porque lo inacabado es por ello feo; segundo, *proporción* adecuada o armonía; por último, *claridad*.

#### - EL PRINCIPIO ESTÁ EN LA OBRA Y NO EN EL ARTISTA.

La calidad del arte se observa no en el propio artífice, sino en la obra misma, pues el arte es la exacta proporción de lo que se puede hacer: La creación, proyectándose sobre la materia exterior, no supone la perfección del creador, sino de lo creado... El arte no exige que el artífice actúe bien, ino que cree una buena obra.

*reflexionar acerca del rol del arte y del artista en el mundo medieval.*

### 5. ARTE Y PENSAMIENTO ENTRE LOS SIGLOS XV Y XVIII

Si bien hubo escritos de estética antes, no utilizaban ese término o no en el mismo sentido que actualmente posee. Algunos escritos pueden ser considerados incipientes propuestas estéticas: *Ión* y el *Hippias* platónicos, la *Poética* de Aristóteles, etc. Ahora bien, no cabe duda de que todas esas propuestas fragmentarias adquieren en el Siglo XVIII una fisonomía nueva, más explícitamente sistemática y más autoconsciente de su entidad.

Es en el Siglo de las Luces cuando aparecen los textos que se consideran fundadores de la estética como disciplina: *Estética* (1750) de Baumgarten, *Historia del Arte en la Antigüedad* (1764) de Winckelmann, los *Salones* (1759) de Diderot. Sin embargo, lo estético no es materia que surja completa en cabeza de autor alguno, sino que surge del diálogo intelectual que a lo largo del siglo se mantuvo, diálogo que incluía el debate, cuando no su uso, con los textos del pasado, pero también el que se mantuvo con la incipiente historia y crítica del arte.

#### LA AUTONOMÍA DEL ARTE

La autonomía del arte, un proceso que corre en paralelo con la autonomía del conocimiento científico respecto de los prejuicios y con la del comportamiento respecto de la moral establecida, es uno de los factores fundamentales de la modernidad. Los aspectos teóricos de esta proceso son inseparables de la práctica artística y de la actividad a ella conectada. La evolución estilística se articulaba con otra serie de cambios que dieron pie a su desarrollo y paulatina transformación y a una creciente consolidación.

Tres son los factores que resultan fundamentales en la autonomía del arte: El desarrollo de la crítica, de la historia del arte y de la estética.

#### - LESSING Y EL ANÁLISIS DEL LAOCOONTE

En el capítulo IX de su *Laocoonte*, escribe Lessing que “*sólo quisiera dar el nombre de obras de arte a aquellas en las que el artista se ha podido manifestar como tal, es decir, aquellas en las que la belleza ha sido para él su primera y última intención. Todas las demás obras en las que se echan de ver huellas demasiado claras de convenciones religiosas no merecen este nombre, porque en ellas el arte no ha trabajado por mor de sí mismo sino como mero auxiliar de la religión, la cual, en las representaciones plásticas que le pedía al arte, atendía más a lo simbólico que a lo bello*”.

Ello exige que analicemos con algún detenimiento la exigencia que tan penosos resultados podría acarrear, la exigencia de la autonomía.

#### - ANÁLISIS FORMAL Y LINGÜÍSTICO DE LA OBRA

#### - ARTE COMO FIN Y NO COMO MEDIO

#### RACIONALISMO CARTESIANO

- RENÉ DESCARTES

- *CÓGITO ERGO SUM*

- SUJETO MODERNO, SUJETO BURGUÉS

- CONOCIMIENTO RACIONAL

#### LOS ORÍGENES DE LA ESTÉTICA: LOS SALONES

Los salones fueron una institución real y continuaron siéndolo a lo largo del S. XVIII.

En torno a ellos surge la crítica de arte en una de sus manifestaciones más centrales y efectivas. Se trataba de una institución creada por la monarquía francesa destinada a su mayor gloria, a poner de relieve la preocupación del rey por las artes. Esta preocupación forma parte como los historiadores han puesto en claro, de la *fabricación* de la imagen del monarca.

Sin embargo, los Salones produjeron efectos que desbordan esos límites:

- Redujeron considerablemente el poder de gremios y cofradías, restos de la sociedad feudal de difícil integración en el centralismo de la monarquía absoluta.

- El salón crea un *público* que disfruta contemplando y valorando las obras expuestas, público que tiene acceso a lo que antes sólo era privilegio cortesano.
- El salón difunde las tendencias y propone gustos, excita el juicio y promueve tanto la información como la crítica. El salón constituye la primera forma de democratización de la recepción de obras de arte en claro paralelismo con lo que sucedía con el teatro dieciochesco y restantes prácticas artísticas.
- Aunque fundamentalmente franceses, los salones poseen implicaciones más amplias. Por una parte, porque también en otros países comienzan a hacer exposiciones de carácter similar, por otra, porque el interés que los salones suscitan conduce a la publicación de informaciones y valoraciones que hemos de considerar como las primeras críticas de arte.

La historia del Salón no es sino la de la nueva dimensión pública que caracteriza a la historia del arte contemporáneo, sólo resta indicar que el modelo francés fue seguido por las demás naciones.

#### - NACIMIENTO DE LA CRÍTICA DE ARTE

La crítica se propone como una consideración personal que valora las obras y las compara, pero que también se informa sobre su contenido. Su redacción, breve y vivaz, sin pretensión de exhaustividad, sin ánimo de tratadista. Supone la existencia de una industria periodística, por limitada que sea, y unos lectores. Un género que anima al comentario y al intercambio de opiniones, fundamental para difundir no sólo el conocimiento de esta o aquella obra, de este o aquél artista, sino también su interpretación y, a la vez, los supuestos teóricos, explícitos o implícitos, sobre los que esa interpretación (y valoración) se apoyan.

#### - LA CUESTIÓN DEL GUSTO COMO PROBLEMA

Las categorías estéticas fundamentales se gestaron en los primeros años del SXVIII. Si hasta ahora la belleza había sido la categoría central, ahora otras compartieron la definición de lo estético: sublime, pintoresco, etc. En ese momento empezaba a ser bello todo lo que en la recepción producía un cierto placer... estético. Se transforma el panorama de las categorías, y más importante aún, se exige un fundamento nuevo.

Si en el ámbito de la **historia** el problema se centró en la naturaleza del **sujeto** que debía protagonizarla, en el de la **estética** es el sujeto que **percibe** la naturaleza o el que suponen las obras de arte el que centra la atención. La multiplicación de las categorías estéticas se derivaba de la acepción de los efectos producidos en la relación a ese sujeto individual en cada caso, colectivo en términos generales. El gusto era el modo que tenía de manifestarse en este dominio, no tanto porque proyectase su gusto sobre los objetos, cuanto porque se formaba en su condición del gusto y en sentido más amplio, la pregunta por la relación con las obras de arte, el modo de su recepción, contemplación, etc, adquirió mucha mayor importancia de la que hasta ahora había tenido. En su respuesta se precisaban los límites y textura de un espacio propiamente estético y artístico.

Addison – Imaginación como fuente de placer que produce la belleza. Al señalar a la imaginación excluía las limitaciones de los sentidos que, con todo, cumplían un papel decisivo en la producción del placer estético en cuanto origen y condición inicial del mismo, pero también se negaba a hacer del intelecto la fuente de ese placer estético.

Surge un debate entonces en torno a la facultad a la que atribuir la responsabilidad del placer estético.

Imaginación → Lugar intermedio entre el conocimiento sensible y el intelectual, participa en ambos sin limitarse a ambos.

En el curso de este debate se perfiló un nuevo significado de *sensibilidad* que, lejos de limitarse al conocimiento sensorial, a la llamada tradicionalmente intuición sensible, empezó a referirse a la capacidad y desarrollo del gusto (tanto en lo relativo a las obras de arte cuanto a la naturaleza y los acontecimientos de la vida real: una persona sensible era la que, afectada por una obra de arte o una poesía, respondía a sus incitaciones, también la que mostraba su delicadeza de sentimientos ante acontecimientos o individuos reales)

Lo que ahora interesa no es cuál de todas esas facultades puede dar cumplida la respuesta a la pregunta por el agente responsable del gusto, sino la necesidad misma de buscar una específica para él, pues ello quiere decir que la estética ponía en pie un territorio propio, no subsumible en ninguno de lo ya existentes. Y con la estética, el arte. Los autores del Siglo de las Luces encontraron el gusto el eje central de ese territorio. El gusto no sólo puede formarse y hacerse más delicado de lo que inicialmente es, además se ofrece en sus juicios con pretensión de universalidad, al margen del subjetivismo, y como una forma de *conocimiento* de las cosas que en modo alguno puede identificarse con la propia de lo sensible abstracto para poder ser universal.

Las dos grandes vías en donde estos enfoques entraron:

EMPIRISTAS - David Hume se centró en la delicadeza del gusto. La igualdad de nuestra configuración fisiológica y psicológica constituye la base sobre la que se levantan las diferencias, la mayor o menor delicadeza de cada uno, que con una formación esmerada permite elevarse a los más altos niveles. Esta base nos permite hablar de juicios de gusto con carácter general., es decir, la expectativa de que sean comprendidos por todos, aunque no necesariamente aceptados.

KANT – *Crítica del juicio*. Busca un fundamento a priori y necesario para juicios que en el empirismo estaban siempre sometido supuesto de aquella igualdad de hecho. El sujeto trascendental que Kant establece en la *Crítica de la razón pura* encuentra en la *Crítica del juicio* su mundo estético, sustituyendo al “sujeto empírico” de Addison, Burke o Hume.

En ambos casos existe un aspecto en común: La necesidad de un sujeto sobre el que fundar el gusto. Empírico o trascendental. La importancia de esta nueva fundamentación del placer estético la ponían en relieve, en negativo, las dificultades de todos aquellos que continuaban siendo partidarios de una estética próxima al neoplatonismo, una estética que escapase al sujeto singular, protagonista del placer estético y responsable de su gusto.

#### **FENÓMENO DE LA HISTORIA DEL ARTE**

La historia del arte no tiene menos importancia que la crítica en la configuración de la autonomía de la institución arte. Algunos antecedentes del fenómeno de la historia del Arte han sido los biógrafos, o historiadores que recibieron de reyes y ministros el encargo de contar sus vidas y hazañas para *fabricar* su imagen para la posteridad.

#### - CONCIENCIA HISTÓRICA

La afirmación del sujeto histórico es la condición de todo cambio posible, también la definición de un sujeto con entidad propia, que no se disuelva en el destino providencialista de lo que ya está dado o de lo que escapa a su poder. El arte no escapa a ese proyecto de modernidad que un sujeto puede hacer efectivo y, con él, la posibilidad de una felicidad ahora ausente.

#### - WINCKELMANN Y LA NUEVA FORMA DE PERIODIZAR LA HISTORIA DEL ARTE

Si bien ya existía un interés en la Historia, es Winckelmann quien introduce un nuevo punto de vista y metodología, adopta una nueva estructura y una nueva ambición de historiar científicamente el pasado. Dos rasgos a destacar son: Por un lado, el esquema en el que Winckelmann introduce y explica el arte griego, y por el otro, su concepción de la belleza (y consecuentemente del arte). El primero, el esquema, será aplicado en la historiografía posterior, no sólo aplicado al arte griego, sino a todos los estilos, comprendidos así, según una secuencia canónica: Nacimiento u origen, desarrollo, madurez y decadencia. El segundo, implica una pretensión de generalidad mucho más rigurosa que la esgrimida por los anteriores estudiosos de la Antigüedad. Winckelmann plantea un concepto de belleza según el cual se encadenan relaciones de causas y efectos, un movimiento de la historia en el que se valoran estilos y épocas. No sólo mirando al pasado. La concepción de Winckelmann hace de la Antigüedad un pasado que puede ser futuro para su tiempo, pauta de grandeza y medida de valor. Si nos interesa el mundo griego no es por la curiosidad que sus obras suscitan o por la pretensión de reunir sus manifestaciones: se ofrece como modelo de una grandeza que quizá nosotros podemos alcanzar también. De esta manera Winckelmann no sólo propone un esquema en el que historiar lo que ha sucedido, sino que, articulándolo en el presente y en el proyecto de futuro remite al protagonista de esa historia, el sujeto que debe cambiar el mundo y hacerse, también, grande como lo hicieron los griegos.

La historia que Winckelmann escribe – y que a partir de él se escribe, incluso cuando se banaliza la fórmula del progreso – se configura desde el deseo de felicidad y grandeza que sólo el sujeto puede hacer suyo. Su historia funda la posibilidad de un sistema de valores y juicios que sin despegarse de la belleza antigua, permite la crítica de lo que en el siglo XVIII se estaba haciendo. Pero su insistencia en situar el futuro en el anhelo de un pasado lejano y hacer este pasado magnífico inamovible produjo el anhelo de aquella belleza antigua, que la modernidad negaba todos los días y fue desde entonces una de las notas centrales de la modernidad: La melancolía fecundó un movimiento histórico que con su hacer y su ritmo negaba la vuelta al origen mientras afirmaba su necesidad.

## 6. KANT 1724 – 1804

*¿Cuáles son los límites de la razón?, ¿Hasta dónde yo puedo establecer un juicio?, ¿Qué son los objetos de esos juicios?*

### - CRÍTICAS, PRINCIPIOS UNIVERSALES

Kant plantea que el hombre nace con

### - GIRO DEL OBJETO AL SUJETO

Kant plantea que no hay un objeto exterior dado que el sujeto pueda conocer empíricamente como lo que es, sino que todo conocimiento lo es desde el sujeto y en relación a él. No hay una naturaleza exterior dada, pero sí fenómenos singulares que se comportan de acuerdo a norma y sólo si tales normas se articulan mediante un principio general es posible hablar de naturaleza – un todo ordenado – y de su experiencia.

### CRÍTICA DE LA RAZÓN PURA

#### - EL CONOCIMIENTO

En “Crítica de la razón pura” Kant se pregunta sobre cuáles son los límites de la razón, en un contexto donde los problemas de la filosofía tenían que ver con el problema de los universales vs. los particulares. El positivismo de Hume se basaba en que todo conocimiento parte de nuestra relación con el mundo fáctico. Kant se plantea que si fuese verdad que nuestra mente solamente funciona en relación a hechos empíricos, objetos empíricos, siempre tendría el objeto, siempre recuperaría el objeto, no el concepto, no podría elaborar conceptos, por otro lado, se pregunta ¿cómo paso de los hechos observacionales a las leyes? ¿cuáles son los límites de la razón?, ¿hasta dónde yo puedo establecer un juicio?, y ¿qué son los objetos de esos juicios? Entonces, Kant al estudiar a los universalistas reconoce otro tipo de acceso al conocimiento a través de los universales (lo grande, lo chico, la masa, el tiempo, etc.)

#### - LAS CATEGORÍAS, FORMAS DEL ENTENDIMIENTO

Los universalistas sostenían que “la mente es una estructura en la cual nosotros tenemos universales. Los universales son todas las cosas a través de la cual podemos establecer categorías”

En el mundo de los fenómenos, es decir, este texto que es una noción de espacio – tiempo, nos permite el entendimiento.

El entendimiento es la capacidad de establecer categorías (por ejemplo, una categoría es tamaño). Sería el predicado de un sujeto una categoría, lo que engloba el conjunto de un determinado predicado (por ejemplo, “la casa es linda” estaría dentro de la categoría de gustos). Es decir, el entendimiento nos permite establecer categorías, y el juicio nos permite someter un ente a una categoría (por ejemplo, “la casa es blanca”, categoría: color).

Lo que estaba en discusión es que si todo conocimiento parte de mi realidad fáctica o si hay algún tipo de posibilidad de conocer de otro modo.

#### - JUICIOS: ANALÍTICO, SINTÉTICO, A PRIORI, A POSTERIORI Y SINTÉTICO A PRIORI

Al hacer cualquier tipo de análisis sobre la realidad, se parte de un juicio, se establece un juicio.

Kant se pregunta: “¿qué tipo de juicio podemos establecer?”.

ANALITICO	A PRIORI	SINTETICO	A POSTERIORI	SINTETICO A PRIORI
Aparece la realidad como objeto a conocer.  (juicio de los solteros) <i>“Los solteros no son casados”</i>	No tienen su fundamento en la experiencia sino en el ejercicio de la razón pura. Son universales y necesarios;  <i>“Los solteros no son casados”</i>	Aparece la realidad como objeto a conocer  (juicio del bosque)	Se verifican recurriendo a la experiencia, son juicios empíricos, se refieren a hechos. Tienen una validez particular y contingente.  <i>“Los bosques son verdes”</i>	(¿puede haber algún juicio que me permita trascender al objeto, que me permita pensar más allá del objeto?)  <i>“¿qué decimos cuando decimos que algo es bello?”</i>

Kant se plantea que debería haber algo que permita pensar en el objeto, y el predicado está contemplado en el sujeto, pero permita pensar más allá del sujeto, es decir, debería haber algún tipo de juicio, de oración, que el predicado este contemplado en el sujeto, pero que a su vez me permita trascender al sujeto.

Porque si lo que plantea Hume es verdad, siempre se pensaría en los particulares, nos encontraríamos con el objeto en frente, no tendríamos el “concepto de”, que pensar. En otras palabras, ¿cómo podría pensar el espacio simbolizado si lo único que tengo enfrente son paredes y columnas? Si pensáramos en paredes y columnas, en realidad estaríamos pensando en términos de simbolización del espacio, es decir, al describir un espacio arquitectónico, no describo solamente el piso, la factura, los materiales, como si eso solo fuera la totalidad. Hay algo que me permite trascender a ese conjunto de cosas fácticas.

#### - SISTEMA KANTIANO: RELACIÓN SUJETO / OBJETO

El sistema kantiano establece una nueva forma de razonamiento, en donde se permite pensar en el objeto más allá del sujeto, en donde se trasciende al sujeto.

- MUNDO FENOMÉNICO: Todo lo que se encuentra bajo la noción de Espacio – Tiempo. Mundo de las causalidades y finalidades.

- MUNDO NOUMÉNICO: (“nous” que es “aquello que se revela como verdadero en el ser”). Lo que no se encuentra bajo la noción de Espacio – Tiempo. Hay tres cosas que están en el mundo de los Noumenos: Dios, la Libertad y la Ley Moral y es esta última la que se manifiesta en el mundo de los Fenómenos como Imperativo Categórico.

Kant plantea que los únicos principios universales son el espacio y el tiempo.

### CRÍTICA DE LA RAZÓN PRÁCTICA

#### - LA ÉTICA

La crítica de la razón práctica es la ética de Kant.

Kant se caracterizó por la búsqueda de una ética o principios con el carácter de universalidad que posee la ciencia. Para la consecución de dichos principios Kant separó las éticas en dos clases primarias: éticas empíricas (todas las anteriores a él) y éticas formales (la ética suya). Este nuevo planteamiento acerca de la ética hace de Kant el padre de la filosofía moderna.

La razón teórica formula juicios frente a la razón práctica que formula imperativos. Estos serán los pilares en los que se fundamenta la ética formal kantiana. La ética debe ser universal y, por tanto, vacía de contenido empírico, pues de la experiencia no se puede extraer conocimiento universal. Debe, además, ser *a priori*, es decir, anterior a la experiencia y autónoma, esto es, que la ley le viene dada desde dentro del propio individuo y no desde fuera. Los imperativos de esta ley deben ser categóricos y no hipotéticos, que son del tipo «Si quieres A, haz B». En contraposición a la ética a Kant se encuentra la ética de Tomás de Aquino.

El imperativo categórico tiene tres formulaciones:

- «Obra sólo según una máxima tal, que puedas querer al mismo tiempo que se torne en ley universal».
- «Obra de tal modo que trates a la humanidad, tanto en tu persona como en la de cualquier otro, siempre como un fin y nunca solamente como un medio».
- «Obra como si por medio de tus máximas fueras siempre un miembro legislador en un reino universal de los fines».

#### - LA CONCIENCIA MORAL Y LIBERTAD

Kant, sobre la Ley Moral y la Libertad dice concretamente, que él entiende que la Libertad y la Ley Moral son la esencia del ser humano. Y dice, “la pregunta de la filosofía, es la pregunta por el ser humano”, ya no es Dios. Podría preguntar, ¿qué puedo saber?, ¿qué debo conocer?. Fundamental bisagra entre la filosofía antigua y la filosofía moderna, es decir, lo ubica como esencia del ser humano, y la pregunta de la filosofía es la pregunta por el ser humano.

#### - IMPERATIVO CATEGÓRICO

La Ley Moral tiene en el mundo de los Fenómenos, su enunciado como Imperativo Categórico”. Kant dice, “es libre el ser moral”.

Concretamente para Kant, la Ley Moral y su derivado, que es el Imperativo Categórico, viene de una sentencia aristotélica. El dice, “uno tiene que actuar de tal manera que cada acto funcione como un principio primero, de tal manera que todos los otros actos sea derivados de este principio primero (tanto los anteriores como los posteriores), de tal manera que no entre ninguno en contradicción”, eso es lo que comúnmente se llama, “no hagas el mal por el mal mismo” o “no le hagas al otro lo que no te gusta que te hagan a vos” o “hacer el bien por el bien mismo”. La formulación original, de libro, de Kant dice, “obra de tal manera que cada acto sea un principio primero, y que todos los actos, posteriores y anteriores, funcionen como derivados, de tal manera que ninguno de esos actos entre en contradicción con el principio primero”. Es decir, es un sistema ideal en donde cada acción no entre en contradicción con la otra acción.

### CRÍTICA DEL JUICIO

En esta obra cabe distinguir dos grandes ámbitos de problemas: El esclarecimiento de los juicios de su gusto, de su condición y requisitos y el análisis de la belleza y consecuentemente de los objetos calificados como bellos, única categoría que el filósofo reconoce.

En la crítica del juicio, se pregunta Kant por el tema central de la estética dieciochesca ¿cuál es la naturaleza de y cómo es posible el juicio de gusto? ¿El juicio estético?

Kant – Los requisitos que el juicio de gusto debe cumplir: es desinteresado, no proporciona conocimiento y es universal.

#### - LA ESTÉTICA, VÍNCULO ENTRE EL MUNDO DE LOS FENÓMENOS Y EL DE LOS NOÚMENOS

Para Kant que el juicio estético, si bien no es un juicio de razón, es el nexo entre el mundo de los Noumenos con el mundo de los Fenómenos, es decir, que la Estética, lo que hace es conectar la esencia del ser humano, con el mundo de los juicios racionales. O sea, yo no puedo establecer un juicio de razón, pero lo puedo intuir el límite de la razón, que está en el mundo de los Fenómenos, a esto por eso lo llama “Conciencia trascendental”. O sea, el sistema se llama “Idealismo trascendental” y este sistema es la “Conciencia trascendental”.

#### - JUICIO ESTÉTICO: REFLEXIONANTE

Kant niega que la belleza sea una cualidad de los objetos en el mismo sentido que por ejemplo, peso o medida son cualidades, y que la predicación de la belleza se asemeje a la predicación de cualesquiera otra cualidades.

El autor distingue entre dos clases de juicios: Determinantes y reflexionantes.

- *Juicio determinante*: Aquel en el cual lo particular se subsume bajo lo general. Aquel que se basa en el conocimiento.

- *Juicio reflexionante*: Lo particular busca lo general. El juicio de gusto reflexionante tiene la tarea de ascender en la naturaleza de lo particular a lo general y por tanto, debe darse un principio que no puede sacar de la naturaleza, precisamente porque es condición de todos los juicios dependientes de la experiencia (Juicio empírico). El principio que el juicio reflexivo puede darse y sólo él puede darse es la finalidad de la naturaleza, y es un principio trascendental. Porque no procede de la experiencia sino que es condición de toda experiencia posible. Tal principio trascendental es un principio *a priori*. Es por ello que el *a priori* supone que nuestra reflexión produzca o imprima una huella en todo lo que

aprehende de los estímulos o fenómenos que recibimos. Es la capacidad de dar forma a través de reglas establecidas. Surge el concepto de trascendental, que es un modo de conocer en relación con los objetos.

- GUSTO: CAPACIDAD DE DISCERNIR LO BELLO MEDIANTE UN JUICIO

#### - POSIBILIDAD DE UN JUICIO UNIVERSAL DEL GUSTO

Para que un juicio de gusto pueda ser considerado *juicio* debe cumplir el requisito de la universalidad, sólo así escapará a la condición de *opinión* personal o subjetiva. Lo afirmado se propone universalmente, aunque quepa el disentimiento. Pero ¿cómo podemos postular la universalidad de un juicio desinteresado que no ofrece conocimiento objetivo alguno? Aquél que afirma que un motivo *es* bello y su afirmación es aceptada con pretensión de validez, ¿cómo explicar que pueda hacer esto?

La universalidad de los juicios de gusto debe desprenderse de su necesidad interna: No de los juicios como hechos sino de la condición de su posibilidad. El juicio estético no puede depender de un interés ajeno a la propia contemplación del objeto.

Para comprender la universalidad de los juicios de gusto es preciso volver sobre la razón del placer desinteresado que producen: Ese placer desinteresado, no tiene que ver con el contenido de la representación ni por los valores morales que pueda inducir, tampoco por el agrado instintivo que eventualmente suscite, sino por el libre juego de imaginación y entendimiento con ocasión de una representación. Ahora bien, ese libre juego no es propio de un individuo u otro, es condición universal para el conocimiento en todos los individuos. La reflexión estética sobre la que nos detenemos y a la que contemplamos estéticamente es posible para todos, y por consiguiente, universal.

#### - LO SUBLIME

Una de las definiciones más innovadoras e interesantes de la *Crítica del juicio* es aquella que gira en torno al concepto de lo sublime, como contraposición a lo bello, pero entrando todavía dentro de la experiencia estética.

Sublime no es en la *Crítica al juicio* categoría estética en tanto que no satisface los requisitos de desinterés y carencia de conocimiento. Sin embargo, la concepción kantiana de lo sublime ocupa un lugar central en el desarrollo de la estética de las Luces y ejerce una notable influencia posterior.

Kant habla de la absoluta disparidad entre algunas magnitudes naturales y la capacidad de nuestros sentidos para poder aprehenderlas. Aquí la grandeza, factor decisivo en la elaboración del concepto, se diferencia del empirismo porque no se refiere estrictamente a los fenómenos naturales sino a la posibilidad de establecer magnitudes infinitas por definición más allá de la capacidad de nuestra intuición sensible, limitada a lo finito. Lo sublime de las cumbres alpinas no es cualidad de las cumbres, sino de éstas vistas por un sujeto (individual o colectivo, factual o virtual) que las contempla. La magnitud de tales objetos supera la capacidad de nuestra intuición de tal modo que esa inadecuación produce en nosotros un cierto *terror*, una cierta angustia.

La teoría kantiana de lo sublime proclama el triunfo de la razón con mayor énfasis y rigor que ninguna otra concepción. La razón y sólo la razón nos permite dominar al mundo, pues sólo ella nos proporciona ideas que nos permiten comprenderlo. Es la razón la que acude en ayuda de la intuición y la imaginación proporcionándole la idea de sublime. Si de la naturaleza pasamos a la historia será de inmediato el objeto sublime por excelencia, creación del sujeto y triunfo sobre la naturaleza: Lo suprasensible que está siempre más allá, y sin embargo, es meta para el comportamiento de todos, pues sólo en ella, a su través, se realiza el sujeto. La razón kantiana dota de contenido a la historia y es así apoteosis de la Ilustración.

Lo sublime no es una categoría estética en el mismo sentido en que lo es la belleza precisamente porque es una idea de la razón. No todos los hombres poseen capacidad para lo sublime y en eso se diferencia nítidamente de lo bello. Kant es terminante a este respecto, sus palabras aclaran mejor que cualquier resumen una posición ilustrada que no se limita a la cultura, que reclama de todos y cada uno la disposición para el sentimiento de ideas, la moral.

La teorización kanteana de lo sublime es momento central en la *Crítica del juicio* en tanto que establece la conexión entre estética y moral. El objeto que, por su inadecuación a la intuición, pone en tensión a las facultades, suscita en nosotros una idea de la naturaleza en sí, no de este o aquel fenómeno sino de la naturaleza en sí misma, una idea, empero, de lo suprasensible que enlaza con una disposición moral, pues *"lo que llamamos sublime en la naturaleza, fuera de nosotros o también en la interior se representa como una fuerza del espíritu para elevarse por encima de ciertos obstáculos de la sensibilidad por medio de principios morales"*

#### - PLACER ESTÉTICO COMO LIBRE JUEGO DE LA IMAGINACIÓN Y EL ENTENDIMIENTO.

El placer estético es desinteresado, carece de contenido alguno: surge en el libre juego de imaginación y entendimiento en cuanto que son las facultades de representar. No en la representación del objeto, sino en el libre juego de las facultades de representar – imaginación y entendimiento. Se trata de una representación placentera, sin contenido objetivo, que pone a estas facultades en la disposición proporcionada que exigimos para todo conocimiento.

### 7. HEGEL 1770 – 1831

*¿Qué hace que una sociedad caiga y otra sociedad nazca (un sistema social)?*

#### - FENOMENOLOGÍA DEL ESPÍRITU: IDEA Y MATERIA

#### - HOMBRE COMO SER HISTÓRICO Y SOCIAL

Para Hegel el hombre es un ser histórico

#### - SENTIDO TELEOLÓGICO DE LA HISTORIA

Hegel plantea a la historia desde un punto de vista teleológico, es decir,

#### - MEGA RELATO

La historia es un relato, un discurso construido en el pensamiento científico. Puede pensarse desde dos perspectivas: La positivista, cuyo principal exponente es Comte, y la dialéctica, con Hegel.

- **Positivista:** Clasifica, sistematiza, piensa a la historia como una línea de tiempo ascendente. Se relaciona con la utopía, planteando un mundo mejor posible donde el científico es la autoridad máxima.

- **Dialéctico:** Piensa orgánicamente. Organicidad de la historia. Vuelta al origen, la historia retorna a sí misma. Se repiten los hechos en forma distinta a lo largo del tiempo, como una espiral acendante.

La historia como megarelativo se basa en los hechos relatados por el amo, por el epicentro. El objetivo de estos megarelativos es el de la Utopía.

#### - RELACIÓN SUJETO / OBJETO. SUJETO COMO DETERMINANTE.

Hegel dice, "vamos a ser libres cuando sujeto y objeto sean lo mismo, cuando se elimine toda contradicción". ¿Qué es la contradicción? La contradicción la produce la mente. La mente nos hace creer que hay objetos, y que nosotros somos sujetos. A su vez, creemos que somos sujetos, pero en realidad somos objetos de otro sujeto. Esta es la alienación hegeliana, creer que somos sujetos y al mismo tiempo ser objetos.

#### - HISTORIA COMO LUCHA DE CONTRADICCIONES. FIN DE LA HISTORIA.

La historia es la historia del Amo. La historia es la lucha por el poder.

#### - LUCHA AMO Y ESCLAVO.

La dialéctica del amo y esclavo de Hegel plantea lo siguiente:

El amo es amo por el esclavo y el esclavo es esclavo por el amo. Cuando el esclavo toma conciencia de su condición de esclavo, empieza el camino hacia su liberación. Primero tiene que nombrarse para empezar a pensar en cambiar su situación.

Hablamos sobre sistema cuando todos los elementos de una cultura se ordenan de tal manera que se interdeterminan, se influyen, frente a cualquier efecto exógeno.

#### - PERIODICIDAD: PRECLÁSICO, CLÁSICO Y POSTCLÁSICO.

**1. SISTEMA PRECLÁSICO O ARCAICO O FORMATIVO** → Cuando estos elementos todavía no están relacionados entre sí, todavía no se conforman en estructura, sus componentes surgen y se agrupan al azar y sin jerarquización, proponiendo miles de posibles, pero también miles de imposibles.

**2. SISTEMA CLÁSICO O EN AUGE** → Al estructurarse estos elementos, se jerarquizan, se descartan unos, se jerarquizan otros, cada componente se ubica en una situación de indeterminación, se establecen los roles. La respuesta, frente a los demandantes y solicitantes exteriores, va a ser positiva, ya que el sistema se autodefiende, rechazándolos o integrándolos.

**3. SISTEMA POSTCLÁSICO O DECADENTE** → Cuando el sistema ya no puede defenderse, va a ir descomponiéndose. El sistema postclásico se ancla con el preclásico de un nuevo sistema, porque si no fuera así cada sistema debería comenzar de cero. El sistema negado por el nuevo sobrevive por esta negación, pues sus partes serán incorporadas, aunque subordinadamente. Este nuevo, al describir su propio ciclo, va a generar su propio antagonismo, y con ello, tras ser vencido, sobrevive. La riqueza de este proceso reside en que cada época superada, negada, es más rica, más amplia, y por ello el sistema siguiente va a tomar esta mayor riqueza. A este proceso Hegel lo denomina "la negación de la negación".

El crecimiento es permanente. Mayor y más complejo, con más carga y más riqueza del pasado, ofreciendo mayores posibilidades, aunque también mayores riesgos. Cada periodo clásico, irremediablemente, inevitablemente, está preñado con su propio antagonismo.

Cuando este cambio se vuelve cuantitativo, surge el cambio cualitativo. Es decir, el burgués (SXII, XIII, XVI), débil y dependiente va a ir fortaleciéndose obteniendo poder económico. El será el nuevo amo, y se conforma el nuevo esclavo. El antiguo amo va a ir desapareciendo, aunque su cultura será incorporada al nuevo sistema. Este fenómeno, permite que un sistema pueda ser punto de partida para el nuevo, el triunfante, pero que el superado, subordinado, pueda participar en la conformación del nuevo.

#### - ESTRUCTURA DIALÉCTICA: AFIRMACIÓN, NEGACIÓN, NEGACIÓN DE LA NEGACIÓN

"La razón es una construcción humana". Dialéctico proviene del arte de la conversación entre dos.

En "diálogos" de Platón, aparece alguien (Sócrates) quien expone una idea y un interlocutor que indaga o también la contradice. Surge el concepto construido entre los dos, que ya no es la suma de dos opiniones, sino la creación entre las dos. Pero ya es nueva. Si la idea propuesta es la tesis, y la contraria la antítesis, lo que nace es la síntesis. Cuando logra generar una síntesis, al mismo tiempo es una nueva tesis. El proceso es infinito, un movimiento generador.

La dialéctica puede existir solo si hay una aceptación de la opinión de la realidad del otro. Individuo y sociedad existen en su alteridad, pero solo pueden hacerlo cuando luchan entre sí. La voluntad de la sociedad y la voluntad del individuo se contraponen, luchan. La unidad y la lucha de los contrarios, concepto hegeliano, permiten la generación de lo nuevo.

#### Tesis, antítesis, síntesis

Tesis: Idea propuesta

Antítesis: Negación de la tesis

Síntesis: Negación de la negación

Si la idea propuesta es la tesis, y la contraria la antítesis, lo que nace es la síntesis. Cuando logra generar una síntesis, al mismo tiempo es una nueva tesis. El proceso es infinito, un movimiento generador.

#### Las 3 leyes de la dialéctica

- Negación de la negación
- Unidad: Lucha de contrarios, lucha por diferenciarse.
- Supresión y superación dialéctica

Entonces, la negación de la negación, lo que permite es que haya continuidad entre pasado, presente y futuro. La negación de la negación lo que hace es un movimiento inevitable hacia algún lado a la historia, es decir, le da continuidad.

#### - SUPRESIÓN O SUBORDINACIÓN DIALÉCTICA

Superar dice Hegel, no es eliminar, sino incorporar, aunque lo incorporado ya no sea dominante, pero está allá, con experiencia elaborada y reelaborada. Cuando existe la voluntad transgresora de superar un sistema en pos de una voluntad regeneradora, el sistema buscará neutralizar la transgresión:

- **PRIMER PERÍODO: EL CASTIGO:** El grado de castigo dependerá de la fuerza de aceptación de la regla. Persecución, castigo físico, eliminación física, ridiculización, silencio o marginación son algunas formas de oponerse a la transgresión. La marginación siempre está presente. Es la imposibilización de actuar dentro de las reglas de la cultura y la pérdida de las condiciones de actuar según las coordenadas que nos permiten o creemos que nos permiten realizarnos como seres humanos.

- **SEGUNDO PERÍODO: LA TOLERANCIA:** Aunque existan grandes castigos, siempre existen aquellos que se identifiquen con lo nuevo, soportando todas las consecuencias posibles. Cuando su número sea grande, el poder no podrá perseguirlos y eliminarlos. Entonces, cambiará su actitud: Va a tolerar los cambios y a aquellos que conllevan la posibilidad y la realidad de este cambio. Tolerar implica soportar, aguantar, pero no es querer, reconocer, entender. El poder actúa con tolerancia cuando ya no puede eliminar la transgresión.

- **TERCER PERÍODO: METABOLIZACIÓN:** Cuando la tolerancia no es suficiente para neutralizar lo nuevo, el poder se declara como dueño de ello. A partir de aquí la regla, lo normal, la pauta, la ley, va a ser aquello que fue perseguido o tolerado. Aquí lo nuevo se convierte en antiguo y la estructura en imposición. Y alguien otra vez va a rebelarse contra ello, y va a ser perseguido, y luego tolerado, y así hasta la eternidad.

Esta es la fuerza motriz de los cambios históricos: El infinito movimiento que pasa por la estructuración de la rebeldía, el castigo, la tolerancia, la metabolización, la reestructuración y nuevamente la rebeldía y el castigo, y así sucesivamente.

#### - FUNDAMENTO POSITIVISMO Y MARXISMO

Hegel y Marx ven la historia como progresiva, aunque ven el progreso como la manifestación de una dialéctica, en la que factores que operan en direcciones opuestas se sintetizan a través del tiempo.

#### **ESTÉTICA HEGELIANA**

El objeto de la estética es lo bello y su dominio es el arte.

La belleza para Hegel es aquello que expresa el espíritu de la época. Este espíritu de la época, es una relación entre idea y materia, que está expresada, construida como filosofía por el Amo, el que hace la Estética, y el Esclavo, el que hace el arte.

#### **SUBJETIVACIÓN-OBJETIVACIÓN**

El arte es la subjetivación del objetivo y, a su vez, es la objetivación de lo subjetivo.

En la subjetivación del objetivo, el artista mira hacia el mundo objetivo (de donde saca estímulos, temas, formas, realidades exteriores y su encadenamiento) y lo pasa por el filtro de su subjetividad. La subjetividad no actúa como censor, sino como fuerza creadora y recreadora. Una vez creada la obra, el artista genera y recrea el mundo objetivo. Ya nada será igual que antes. Algo cambió. Por ello, el otro creador va a partir de otro mundo objetivo.

#### - ARTE SUPERIOR A LA NATURALEZA

Las obras de arte son producto del espíritu humano y por ende son más bellas que las bellezas de la naturaleza, que son imperfectas, reflejo de la belleza del espíritu verdadero; porque si el espíritu es el Ser verdadero, lo bello es bello en cuanto es creado por él.

Las bellas artes no son dignas de ser tratadas en forma científica porque por su naturaleza no pueden someterse a los rigurosos procedimientos de la ciencia.

#### - HECHO POR EL HOMBRE Y PARA EL HOMBRE

La estética hegeliana plantea que el arte está hecho por el hombre y para el hombre. Es por eso que, el mundo en sí, separado del hombre, no dispone de ninguna manera de cualidad estética, no es categoría estética.

#### - APARECER SENSIBLE DE LA IDEA

Hegel intenta magnificar el Estado Ideal donde según él, la Idea se encuentra con la materia y con eso el hombre entra en una especie de paraíso. Le parece descubrir esta conformación artística en el arte de la clasicidad griega, en la escultura clásica.

---

#### **8. NIETZCHE 1844 – 1900**

*Nietzsche se va a preguntar sobre el origen de la obra de arte.*

#### - CONCEPCIÓN ESTÉTICA DEL MUNDO

Nietzsche formula su experiencia y concepción fundamental del ser a través de categorías estéticas. Este enfoque metafísico esencialmente estético se mantiene a lo largo de toda su obra.

La civilización, para Nietzsche, hace uso de tres estimulantes para soportar la vida: El conocimiento como ideal socrático, el arte apolíneo basado en los velos de la belleza, y el arte trágico, articulación de lo apolíneo y lo dionisiaco, que a través de la música capta la vida.

#### - ARTE: PROBLEMA FILOSÓFICO Y METAFÍSICO

El gran negativista. Pone en crisis la ciencia como maestra de la verdad, renuncia a toda cognoscibilidad, causando la ira del positivismo y de todos los estratos del poder. La ética, dice, es el invento de los filósofos y el más allá sirve sólo para ensuciar el más acá. No cree en los conceptos eternos, en los valores supremos. Para él, el esclavo es esclavo porque es esclavo del discurso de poder. Y el amo es aquel que logra ser amo de sí mismo. Desde que hay hombres, el hombre ha gozado demasiado poco, dice en *Así hablaba Zaratustra*, tal es nuestro pecado original. **El arte se ofrece como el gran goce.** Vivir es inventar, dice. El sublime kantiano se convierte en su estética en éxtasis, experimentado por los participantes de las fiestas dionisiacas.

#### - DECONSTRUCCIÓN DE MEGA RELATO LOGO CENTRISTA

#### - PROPUESTA DE POETIZAR EL MUNDO

#### - VUELTA AL MITO: NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA

Establecer un origen es establecer un mito. Nietzsche habla del origen de la tragedia según la música.

En *El origen de la tragedia* el arte trágico se nos muestra como la dualidad de lo apolíneo y lo dionisiaco, del espíritu de forma que vela, en tanto que bella apariencia, lo dionisiaco, en tanto que embriaguez del caos, horror de la existencia, cuya verdad terrorífica proclamó el Sileno. Apolo, el dios de la luz, se enfrenta con la tiniebla dionisiaca como el principio de individuación frente al caos. El arte trágico surge como la inseparable unión de ambos principios.

#### - APOLO Y DIONISIO, PERSONAJES CONCEPTUALES

Nietzsche plantea que Dionisio es la naturaleza. Apolo, en contraposición, la ley. La contraposición de Dionisio es Apolo. Tanto el Dionisio nietzscheano como el Apolo nietzscheano, no son figuras históricas. Apolo es la ley, y podríamos decir más que la ley es la palabra (en la palabra esta la ley, está el logos, está todo). Apolo es solamente una máscara. Si Apolo se saca la máscara, lo que vamos a ver es el rostro de Dionisio. Aquí persona significa máscara o máscara significa persona, es decir, el no tener máscara es no tener persona, y la máscara es algo que nos permite culturalizarnos. Nietzsche dice, "debajo de la máscara de Apolo esta Dionisio, pero el problema es que si vemos el rostro de Dionisio, nos enloquecemos o nos morimos", es la locura. Es decir, que tal es la belleza que no tiene límite con el horror.

En el gran entusiasmo el hombre se encuentra con aquella parte suya que la cultura, el dominio, el orden, le negaban, y se devela su profundo ser. El arte dionisiaco es el sentimiento desenfrenado del infinito, mientras el arte apolíneo es el arte de la luz, el arte de la razón. **Con Nietzsche entra en la historia de la estética el reconocimiento de lo feo como categoría estética.** Debe ser claro que la dialéctica de lo permitido y lo prohibido es la base de la dialéctica de lo bello y lo feo. Pero lo feo artístico no es lo feo natural así como lo bello artístico no es lo bello natural. No son feos o bellos en sí. Van a serlo exclusivamente a través de la creación artística. Lo bello adquiere su forma adecuada, tras componerse en la totalidad intensiva y reconstruir el mundo, pero ya por la intensidad de la obra y constituirse en símbolo. Lo feo actúa de la misma manera cuando pretende ser arte.

#### - LUCHA ENTRE FORMA Y CAOS. PERMANENTE TENSIÓN.

#### - LO BELLO COMO VOLUNTAD DE FORMA

En Nietzsche el arte se ofrece como el gran goce. Vivir es inventar, dice. El sublime kantiano se convierte en su estética en éxtasis, experimentado por los participantes de las fiestas dionisiacas. En el gran entusiasmo el hombre se encuentra con aquella parte suya que la cultura, el dominio, el orden, le negaban, y se devela su profundo ser. El arte dionisiaco es el sentimiento desenfrenado del infinito, mientras el arte apolíneo es el arte de la luz, el arte de la razón. Apolo es la voluntad de forma.

*Reflexionar acerca del rol del arte y del artista para Kant, Hegel y Nietzsche.*