

ESTETICA ANTIGUA

Los principios de la poesía

La choreia

- a) La tríunica choreia. Los griegos tenían dos tipos de artes: uno era expresivo y el otro constructivo. El primero constaba de la poesía, la música y la danza, el segundo conjunto abarcaba arquitectura, escultura y pintura. La danza se fundía con la música y la poesía en una totalidad, formando un solo arte, la tríunica choreia.
- b) Catarsis. El arte primitivo era una expresión de los sentidos, la gente desfogaba sus sentimientos con la esperanza de que el desfogue les proporcionara alivio. Aristides señalaba que la primitiva choreia de los griegos era de carácter expresivo, más que formar cosas exteriorizaba los sentimientos, que era acción y no contemplación. Este arte unía la danza, la música y el canto, vinculado con el culto y los ritos, sobre todo los dionisiacos. La purificación la llamaban "katharsis".
- c) Mímesis. Es imitación, la cultura griega aplicaba la danza y la designaba a la exteriorización de experiencias vividas mediante gestos, sonidos y palabras. Significaba imitación, pero en el sentido del actor y no del copista. Había en los griegos un dualismo entre la poesía y la música por un lado y las artes plásticas por otra. Durante largo tiempo no percibían ninguna relación entre ellas, la poesía era expresión y las artes plásticas no pensaban interpretarlas expresivamente.

La música

- a) La relación entre la música y el culto. La música se separó relativamente temprano de la tríunica choreia y ocupó su función de principal arte expresivo, manteniendo al mismo tiempo sus vínculos con la religión y el culto. El cantor, Orfeo era el creador de la música y los misterios. Se lo trataba con un don especial de los dioses, atribuyéndole cualidades y poderes mágicos.
- b) Relación entre música y danza. La música conservó sus vínculos con la danza. El cantor mismo tocaba la lira y el coro acompañaba danzando. Lo esencial de la danza, era el ritmo, sin maestrías técnicas, sin actuaciones solistas, sin erotismo.
- c) Relación entre la música y la poesía. La música estaba estrechamente relacionada con la poesía, no había otra poesía que la cantada y otra música que la vocal. El canto ni siquiera tenía acompañamiento, la música sin canto fue un arte posterior. Las leyes de la melodía eran dictadas por la voz humana. Los instrumentos griegos eran poco audibles, no muy sonoros y nada vistosos. Del oriente importaron los instrumentos de viento, sobre todo el "aulós".
- d) El nomos. Terpandro estableció según los griegos, las reglas de la música. El compositor facilitaba solo un esbozo de la obra, y el ejecutante lo complementaba. La libertad de composición quedaba limitada por las normas vigentes.

La poesía

- a) La perfección. La gran poesía épica de los griegos, nació probablemente en los siglos VII y VIII con la Ilíada y la Odisea, que tenían una perfección insuperable. La poesía tenía tradición oral, no sólo se estableció sino que contribuyó en gran medida a la formación de la religión olímpica, estaba llena de mitos. Sus héroes eran tantos dioses como humanos, reinaba el orden, todo sucedía de manera racional y natural.
- b) El carácter público. El arte, la poesía estaba relacionado con la religión y con el culto, los cantores estaban vinculados con las procesiones, ofrendas y ritos. Era de gran carácter público, social, colectivo y estatal. Estaba destinada a ser hablada y cantada y no a una lectura individual. Era utilizada como un arma de lucha social. Lo antiguo, lejano y mítico producía un distanciamiento entre la poesía y el pueblo, los alejaba de los asuntos cotidianos, transportándoles un mundo ideal.
- c) El documento y el modelo. La poesía de los griegos constituye un documento de la estética, de cómo se entendía el arte en una época que todavía no había formulado explícitamente sus ideas estéticas. Concebía al arte como vinculado con la religión y los mitos, como producto colectivo con el fin de servir a los fines sociales, políticos o vitales, pero a la vez como producto alejado de la vida, que hablaba a los hombres desde cierta distancia. Con el nacimiento de la teoría de la poesía, música y danza y con el inicio de la estética antigua, el periodo donde estas eran las formas normales de expresión llegó a su fin.

Los principios de las artes plásticas

- a) La arquitectura. Crearon una gran arquitectura que alcanzó la perfección. Esta asumía ciertos elementos que provenían de afuera.
- b) La escultura no alcanzó la misma perfección, estaba vinculada con el culto. El artista no representaba el mundo de los hombres sino de los dioses. El culto griego era antropomórfico, representaba a los dioses de forma humana. No trataba de reflejar la personalidad, tratan los rostros de manera esquemática.
- c) Se trataba siempre los mismos temas y empleaba 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 conceptos y soluciones.
- d) No se trataba al arte como objeto de inspiración e imaginación, sino de habilidad y obediencia a unas normas generales. Por eso dieron al arte un carácter universal, impersonal y racional.

Los conceptos estéticos de los griegos

- a) El concepto de belleza. La palabra “kalón” se traduce como lo bello, tenía un sentido distinto al de hoy en día. Significaba todo lo que gusta, lo que atrae o despierta admiración, designaba todo lo que complace a los ojos y oídos, lo que nos gusta dada su forma y estructura. Lo más bello es lo más justo.
- b) El concepto de arte. La palabra “techne” se traduce como arte. Entendían a esta como todo producto de la habilidad técnica, era para ellos arte no sólo el trabajo del arquitecto sino también el del carpintero. Aplicaba en el término toda actividad humana que era productiva – y no cognositiva- dependiente de la habilidad y conscientemente guiada por normas generales.
- c) División de las artes. No dividían las artes en bellas y artesanas. Los estimaban por los conocimientos que poseían, pero a la vez los despreciaban por ser trabajo artesano físico y remunerativo. La división más natural para ellos era la de las artes liberales y las serviles, según exigían o no esfuerzo físico. Las primeras eran superiores a las segundas.
- d) El concepto de la poesía. La poesía no la incluían en las artes, era fruto de la inspiración y no de la habilidad. No veían afinidad entre el arte y la poesía, sino más bien entre la poesía y la adivinación. La poesía guiaba a las almas, educaba a los hombres, les hacía mejores. El arte hacía completamente distinto: producía objetos necesarios, a veces perfectos.
- e) El concepto de creación. No tenían un concepto de creación, el arte lo entendían como una habilidad y veían en él tres factores, uno concedido por la naturaleza, el material, otro transmitido por la tradición, el conocimiento y oro proveniente del artista, que era su trabajo. Nada era más importante que el kanon, o sea las normas universales a las que debía atenerse el artista.
- f) El concepto de contemplación. No distinguían la actitud estética de la investigadora. Para la contemplación estética usaban el mismo término para la investigación científica, teoría, o sea observación. La percepción era de tipo visual, el sentido de la vista era fundamentalmente diferente a odio. La música era un arte grande único capaz de expresar el alma como tal, pero aun así solo el arte visual lo hubieran llamado bello. Su concepto de la belleza era universal, abarcaba también la belleza moral.

ESTETICA PRE PLATÓNICA

La antigua estética pre-platónica era mucho más que un caleidoscopio de ideas, había cierta coherencia en sus teorías y continuidad en su desarrollo. En aquella época nacieron tres conceptos de la belleza:

-La teoría matemática de los pitagóricos, según la cual la belleza consiste en la medida, proporción, orden y armonía.

-La teoría subjetivista de los sofistas, lo bello consistía en un placer para la vista y el oído

-La teoría funcionalista de Sócrates, la belleza de las cosas estriba en su adaptación a los fines a los que debe servir.

El arte y la belleza constituían campos independientes, ajenos. El acercamiento entre ellos fue gradual y paulatino.

LA ESTÉTICA DE PLATÓN

En Platón fue la primera vez que los conceptos de belleza y arte quedaron incluidos en un gran sistema filosófico.

Al comienzo, el concepto de la belleza que tenía Platón, es de la belleza como el máximo valor. El concepto no sólo abarcaba los objetos materiales sino también elementos psíquicos y sociales, caracteres y sistemas políticos, la virtud y la verdad. No se refería únicamente a lo que agrada a los ojos y oído, sino a todo lo que causa admiración y aprobación, lo que fascina o gusta. Entendía a la belleza de manera amplia, no sólo los valores que solemos llamar estéticos sino también los morales y cognoscitivos. Difería muy poco del concepto del bien, entendido en un sentido amplio. Platón apreciaba la belleza estética pero junto con ella también otra belleza, y otros valores como la verdad y el bien.

La tríada: verdad, bondad y belleza, reúne para Platón los mayores valores humanos. Iguala a la belleza con otros valores superiores.

Tomó en consideración:

- lo bello es conveniente
- lo bello es útil
- lo bello es lo que sirve para lo bueno
- lo bello es un placer para la vista y oídos
- lo bello es la grata utilidad

Lo bello es lo conveniente (útil) fue una definición de Sócrates. Platón rechazó esta definición, porque lo 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, colores, etc, encontramos lo que apreciamos por su utilidad, pero hay también otros que apreciamos por ellos mismos en cuanto tales.

Lo hermoso es lo que produce placer por medio del oído y la vista, provenía de los sofistas y no fue aceptado por Platón. Su razonamiento fue que el placer no puede ser rasgo que defina la belleza, ya que existen placeres que no están vinculados con la belleza, que no atañen a los ojos ni a los oídos. No puede ser limitado ya que lo bello comprende la sabiduría, virtud, actos heroicos y buenas leyes.

Platón entendía la belleza objetivamente, “no tengo interés por lo que parece bello a la gente, sino por lo que lo es”. Los sofistas planteaban que lo bello no es una propiedad sino una comprobación de la belleza, Platón lo creía inadmisibles: el placer, que es fugaz, no sirve como prueba de una propiedad permanente como es la belleza, y sostenía que poseemos un sentido innato y permanente de la belleza, armonía y ritmo, y que sólo este sentido puede construir una prueba.

Planteó también que no todo lo que nos gusta es bello de verdad, a veces sólo aparenta, es ilusoria.

Podemos considerar a Platón como el iniciador de la crítica del arte y de la especulación estética.

La concepción pitagórica fue asumida y desarrollada por Platón. Veía la esencia de la belleza en el orden, en la medida, en la proporción, en el acorde y en la armonía. Concebía a la belleza como una propiedad dependiente de la disposición de los elementos, y como una propiedad cuantitativa, matemática. La desproporción es en todas partes fea.

Sostiene que la medida, el orden, la proporción y la armonía es una particularidad del hombre, una manifestación de su propio parentesco con los dioses. El que encuentra la medida adecuada debe atenerse a ella sin buscar formas nuevas, como los egipcios, y censura al arte ateniense contemporáneo por perder la medida y haberse dejado engañar por los placeres desordenados. El buen arte es basado en las medidas, el malo es apoyado en las reacciones emotivas y sensuales de los hombres.

En su madurez sostiene una segunda concepción de la belleza. No se puede limitar la belleza a los cuerpos, porque también es propiedad de las almas y de las Ideas, la cual es por otra parte superior a los cuerpos. Se generó la espiritualización e idealización de la belleza. La belleza espiritual es la 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, solo puede hacerlo a semejanza con la Idea (de la belleza). Este concepto fue novedoso y revolucionario, ya que ponía la belleza en un plano trascendente e introducía una nueva valoración, la belleza real, todo lo considerado bello antes quedaba devaluado frente a la belleza ideal. Planteaba otra medida de la belleza, la Idea de la belleza perfecta que llevamos en la mente y con la cual medimos la belleza real. Dio a su estética una matriz idealista y moralista. En la época clásica de los griegos, la belleza estética ocupó un lugar predominante, en cambio para Platón fue más importante la belleza moral.

En las "Leyes" 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. Su distinción originó la diferenciación entre lo bello y lo sublime y fue un intento de establecer las categorías estéticas.

La teoría del arte en Platón no está relacionada directamente con la teoría de lo bello. La mayor belleza la reconoce en el universo y no en el arte. Para él era arte todo lo que el hombre produce con habilidad y con un fin. Incluía el ámbito de la técnica pero no la poesía, que estaba ligada a la inspiración y no a la habilidad.

En la República realiza una división de las artes: las que utilizan objetos, las que lo fabrican y las que lo imitan. En Sofista, distingue la krética, arte de aprovechar lo de la naturaleza y la poética, producir lo que no está en la naturaleza. Lo más importante es la división entre artes representativas, imitativas y miméticas. El término mimesis se utilizaba para designar las prácticas rituales de los sacerdotes, gestos y movimientos, para la danza y la música y no para las artes plásticas. En esos tiempos, el arte mismo convirtió la representación de la realidad en una cuestión actual. No se dejó de utilizar el término para describir el carácter y los sentimientos del hombre, pero la empleó también para indicar el aspecto de los objetos.

Introdujo al concepto de mimesis como el elemento de imitación en el sentido de reproducir, repetir el aspecto de las cosas. Pero mantuvo a la vez el elemento antiguo de imitar, lo que llevo a la conclusión de que el artista al imitar al hombre no crea otro hombre parecido, sino que crean su imagen. Pertenece a un orden distinto que el hombre real, es una imagen parecida a la realidad pero a la vez es una imagen irreal. La semejanza entre el arte imitativo y la realidad imitada Platón estableció que una copia fiel no tiene valor artístico, siendo simplemente una copia del original.

Los objetivos primordiales del arte para Platón son su utilidad, entendida como utilidad moral y medio de formar el carácter. Esta idea constituía un legado socrático sin embargo, Platón planteo el problema socialmente, manteniendo que el arte debe participar en la creación del Estado perfecto. El arte debe atenerse a las leyes que rigen el mundo, debe penetrar en el plano divino del cosmos, si el arte forma las cosas, debe hacerlo conforme a este plano y las leyes universales. Si no, será acusado de falsedad, un arte sin verdad no puede ser un buen arte.

La veracidad o la justedad es la segunda función fundamental para el arte. Tan sólo la medida y el cálculo garantizan al arte la justedad. El que aspira a proporcionar el placer es un mal arte, este debe ser dirigido por la razón, lo cual descarta el sentimiento, el placer y el dolor. Entonces Platón exige del arte dos cosas: que construya sus obras de acuerdo con las leyes del cosmos y que dé forma a los caracteres según la Idea del bien.

Platón condena al arte de su tiempo por sus aspiraciones a la novedad y variedad, por sus efectos subjetivos y deformación de la perspectiva, por toda su subjetividad, individualismo e ilusionismo. Platón quería que el arte se adaptase a sus conceptos y formulaba preceptos de cómo debía ser, así pretendió eliminar a los poetas y artistas de su Estado Ideal.

Creía que el arte induce al error porque representa la realidad deformándola, proporcionando una imagen ilusoria y superficial. Que corrompía porque afecta a los sentimientos y los estimula, mientras que el hombre debería guiarse únicamente por la razón. El arte adormece el celo moral y social del ciudadano.

Esta actitud negativa frente al arte es reflejo de las condiciones griegas, del eterno conflicto entre filosofía y poesía. Él estaba convencido de que sólo la filosofía racional alcanza la verdad.

Nueva interpretación de PLATON - Giovanni

Plantea cual es el trayecto ideal que debe recorrer la mente humana en su búsqueda de la verdad. Al explicar este trayecto distingue dos fases esenciales: la física y la metafísica, la primera utilizando el método de los filósofos naturalistas, y la segunda utilizando, lo que Platón llama, una imagen que se ha convertido en emblemática. La primera fase –primera navegación– se divide en dos momentos: el que se inspira de las doctrinas de los físicos en general y el que se inspira en Anaxágoras. La segunda fase – segunda navegación– se divide en la teoría de las ideas y el que intenta alcanzar los principios supremos y últimos.

Aborda el concepto de inteligencia planteado por Anaxágoras, en el cual, este, afirma que la inteligencia es causa de todo, afirmación que no puedo fundamentar ni darle la consistencia necesaria ya que el método naturalista no se lo permitía. Platón explica que al afirmar que la inteligencia ordena y causa todas las cosas significa afirmar que dispone de todas las cosas de mejor manera posible, lo que implica que la inteligencia y el bien están vinculadas estructuralmente, por lo que no se puede hablar de la primera sin la segunda. Tomar esta postura implica que se deba conocer, además de lo perfecto y de lo óptimo, lo peor, porque la ciencia de lo mejor y de lo peor es la misma. La elección de lo justo es la verdadera causa, es la causa real, es su inteligencia que actúa en función de lo mejor. No es posible para ligar y mantener las cosas juntas usar la inteligencia y los elementos físicos, no son suficientes, porque estos no nos ayudan a acceder a la verdadera causa, a aquello a lo que la inteligencia se refiere. Es en la dimensión de lo inteligible en donde se puede acceder a un método distinto del que siguen los físicos, ya que este método impide distinguir que una cosa es la causa de las cosas y otra aquello sin lo cual la causa no podría ser nunca causa.

La segunda navegación es aquella que uno emprende cuando se queda sin viento y navega con los remos. La primera correspondería a la navegación hecha con la ayuda del viento, una navegación simple, mientras que la segunda implica más trabajo, es más comprometida y fatigosa, y es la que nos llevara a conocer la esfera de lo suprasensible. Mientras que las velas en la primera navegación eran los sentidos y las sensaciones, los razonamientos y postulados serán los remos de la segunda. La segunda navegación, por lo tanto, condujo a Platón a reconocer la existencia de dos planos del ser: uno fenoménico y visible y otra meta fenoménica y susceptible de ser captado solamente con los logoi (razonamientos) y, por consiguiente, puramente inteligible.

El núcleo teórico de la segunda navegación es el paso de lo sensible a lo suprasensible, es decir, la introducción de una causa metafísica. De este modo la filosofía conquista el mundo inteligible, aquella esfera de la realidad que solo es pensable.

La segunda navegación se realiza en dos momentos, el primero, alcanzado en el plano de las Ideas, y el segundo, al llegar al plano de los principios, es decir, al plano supremo. Se descubre un nuevo tipo de causa que consiste en las realidades puramente inteligibles. Explicando todas las cosas en función a estas realidades, y excluyéndolas de lo que es sensible y físico para que pueda ser considerado una verdadera causa. Las cosas bellas se explicaran en función a la belleza-en-sí

Alegoría de la caverna

La alegoría de la caverna pretende poner de manifiesto el estado en que, con respecto a la educación o falta de ella, se halla nuestra naturaleza, es decir, el estado en que se halla la mayoría de los hombres con relación al conocimiento de la verdad o a la ignorancia. Así, los prisioneros representan a la mayoría de la humanidad, esclava y prisionera de su ignorancia e inconsciente de ella, aferrada a las costumbres, opiniones, prejuicios y falsas creencias de siempre. Estos prisioneros, al igual que la mayoría de los hombres, creen que saben y se sienten felices en su ignorancia, pero viven en el error, y toman por real y verdadero lo que no son sino simples sombras de objetos fabricados y ecos de voces. Este aspecto del mito sirve a Platón para ejemplificar, mediante un lenguaje plagado de metáforas, la distinción entre mundo sensible y mundo inteligible (dualismo ontológico), y la distinción entre opinión y saber (dualismo epistemológico). La función principal del mito es, no obstante, exponer el proceso que debe seguir la educación del filósofo gobernante, tema central del libro VII. Este proceso está representado por el recorrido del prisionero liberado desde el interior de la caverna hasta el mundo exterior, y culmina con la visión del sol. El mito da a entender que la educación es un proceso largo y costoso, plagado de obstáculos y, por tanto, no accesible a cualquiera. El prisionero liberado debe abandonar poco a poco sus viejas y falsas creencias, los prejuicios ligados a la costumbre; debe romper con su anterior vida, cómoda y confortable, pero basada en el engaño; ha de superar miedos y dificultades para ser capaz de comprender la nueva realidad que tiene ante sus ojos, más verdadera y auténtica que la anterior. De ahí que el prisionero deba ser “obligado”, “forzado”, “arrastrado”, por una “áspera y escarpada subida”, y acostumbrarse poco a poco a la luz de fuera, hasta alcanzar el conocimiento de lo auténticamente real, lo eterno, inmaterial e inmutable: las Ideas. Pero no acaba aquí la tarea del filósofo: una vez formado en el conocimiento de la verdad, deberá “descender nuevamente a la caverna” y, aunque al principio se muestre torpe y necesite también un período de adaptación, deberá ocuparse de los asuntos humanos, los propios del mundo sensible (la política, la organización del Estado, los tribunales de justicia, etc.).

Es muy importante relacionar este mito con los conocimientos generales sobre la filosofía de Platón, en especial con la teoría de las Ideas, la distinción entre conocimiento y opinión, etc., y poner especial atención en interpretar correctamente las abundantes metáforas del mito (“la visión”, “las cadenas”, “las cosas del interior”, “las cosas de arriba”, “el sol”, etc.) traduciéndolas a los respectivos conceptos de la filosofía platónica.

ESTÉTICA DE ARTISTÓTELES

La Poética, de Aristóteles es el más antiguo de los tratados estéticos que se ha conservado. Trata los problemas específicos de la fábula y del lenguaje poético e incluye observaciones generales sobre la estética. En sus obras se ocupa más bien de la tragedia o de la música que de la belleza, pero resultaron ser verdades válidas para todo el arte.

Los precursores de Aristóteles fueron Gorgias, Demócrito o Platón, pero no hubo nadie antes de él que realizara investigaciones en el campo de la estética tan sistemáticamente. Aristóteles rompió con la concepción metafísica que había sido base de la estética platónica. Su estética estaba influenciada por aquel arte que en su época ya había obtenido una general aceptación. Era la misma que Platón pero su actitud era diferente, Platón ordenaba al arte y la poesía por no corresponder a su ideología, y Aristóteles vino a adaptar a ellos su ideología estética.

Aristóteles emprendió una investigación sobre el arte, ya que era más atractivo que el ambiguo concepto de la belleza. Planteó que el arte es una actividad humana, lo que distingue de la naturaleza. “Del arte proceden las cosas cuya forma está en el alma”, o “el principio está en quién lo produce y no en lo producido”. Por eso 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: investigación, actuación y producción. El arte es producción ya que nos deja un producto. Sólo es arte una producción consciente, basada en el conocimiento. La producción basada sobre el instinto, experiencia o práctica no es arte, porque carece de reglas y medios. Solamente quien conoce los medios y los fines de la propia producción está en capacidad de dominar el arte a fondo. El artista debe poseer cierta habilidad para crear, y esta capacidad fue la que llamo Arte. -Entendía al arte de una manera dinámica, atribuía mayor importancia a la producción que al producto terminado.

-Hacía hincapié en el factor intelectual en el arte, no hay arte sin reglas generales. -Concebía al arte como un proceso psico-físico, contraponiéndolo a la naturaleza. Al determinar el arte en tanto habilidad, lo asemejó a la ciencia. Según él, la ciencia atañe a la existencia y el arte a la creación.

Aristóteles planteaba la relación entre el arte y la materia, y la del arte y sus condiciones:

- El arte necesita siempre de la materia, pero se sirve de ella de distintas formas: cambia la forma de la materia, añade o quita materia, compone la materia o cambia su cualidad.
- Las condiciones fundamentales del arte son el conocimiento, la eficiencia y las capacidades innatas. La habilidad requerida del artista se obtiene con la práctica, el arte puede y debe ser aprendido, pero no servirá para nada si faltan capacidades innatas.

En su división de las artes, siguió el camino planteado 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 –las artes imitativas o miméticas-. (poesía, pintura, escultura y música), en contraposición a las artesanales. La imitación representa no sólo su medio sino también el fin de estas artes. La imitación es para el hombre una actividad natural, basada en sus tendencias innatas y que le proporciona satisfacción.

El concepto de imitación en el arte no lo concebía como el mero hecho de copiar fielmente. Según Aristóteles es posible para el arte mejorar o empeorar los objetos reales, lo que no significa copiar. Exige que el arte represente únicamente las cosas y acontecimientos que tienen un significado general y que son típicos. Sin embargo el artista tiene derecho de introducir en su obra incluso cosas imposibles si lo requiere el objetivo que se ha propuesto. No son importantes los objetos particulares que el artista imita sino el nuevo conjunto que con ellos crea. La mímesis como la actividad del mimo, lo esencial es fingir, crear una ficción y representarla.

El arte tenía para él dos aspectos, ambos expresados con la voz mimesis: la representación de la realidad y por otro lado, su libre expresión de cómo entender la realidad.

Para Aristóteles, entre las artes imitativas se encontraban, la épica y la tragedia, la comedia y la poesía, así como la mayor parte de la música. Se había vencido el dualismo griego entre arte y poesía (como planteaba Platón). Él creía que la poesía era cuestión de capacidades innatas que de locura. La buena poesía nacía del talento, la habilidad y el ejercicio, y estaba sujeto a reglas generales como las otras artes, y podía constituir el objeto de un estudio científico que recibe el nombre de poética.

Las diferencias entre las artes las estableció por los medios que utilizan, por sus objetos o por la manera de imitar.

-Los medios de la poesía y de la música son el ritmo, la palabra y la armonía. La tragedia, la comedia o el ditirambo se sirven de los tres medios a la vez.

-Los objetos imitados, algunas artes representan los hombres como son, otras mejor de como son y otras peor.

-En cuanto a los modos del arte literario, el dualismo está en hablar el autor por sí mismo o por medio de sus protagonistas.

Según Aristóteles la tragedia es la imitación de una acción seria y completa que realiza la purificación de las pasiones. La purificación tiene un valor estético general, definen al objeto y la influencia del arte. Tiene 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. Es un proceso natural, psicológico y biológico. La catarsis era para el autor el modo de operar solo de algunas artes, aisló de las artes imitativas las artes catárticas, que pertenecen la poesía, la música y la danza.

El arte contribuye a la realización del fin supremo del hombre que es la felicidad, lográndose mediante el ocio, el tiempo libre. El ocio puede ser la diversión que aúna el placer con la belleza moral. Esta diversión pertenece a las actividades del sabio, la filosofía y las ciencias puras no constituyen una necesidad vital, son del ocio y de la diversión. El arte proporciona placeres de diversos tipos, sensoriales e intelectuales.

La contemplación abarca la vida del artista y del poeta, filósofo y científico. Reconoce que el arte, especialmente la poesía es autónomo, y precisamente en dos sentidos: en relación a las leyes morales y naturales y en relación a la virtud y a la verdad por otro. La poesía aunque errase puede tener razón desde su propio punto de vista de la realidad.

Los tres criterios para valorar una obra de arte son, el lógico, al ético y al propiamente artístico. Esto procede de la postura de los griegos en general pero al mismo tiempo presuponía que cada arte está sujeto a sus propias leyes. Concebía al arte de una manera universal, ya que el arte es presentar los problemas generales de manera convincente para todos y también puede tener una significación general, no limitado a la visión personal del artista. Por su carácter universal, el arte puede y debe estar sometido a reglas, pero estas son incapaces de substituir el juicio de un individuo experimentado.

Lo bello según Aristóteles es lo que es valioso por sí mismo y lo que a la vez nos agrada. Es bello lo que es apreciado por sí mismo y no por su utilidad, cuyo valor está dentro de ello. También lo es lo que proporciona placer, provoca alegría o admiración. Se puede afirmar que planteaba que toda belleza es buena, pero no todo lo bueno es bello; toda belleza es agradable, pero no todo placer es bello, y es bello solamente lo que es bueno y agradable.

Mantén la idea pitagórica-platónica. Sobre la belleza deciden el orden, la dimensión, y la proporción. Lo que llama orden posteriormente se denominaría forma, sin embargo él no la empleaba en la estética porque entendía a la forma de manera conceptual. El orden y la proporción se relacionan con la moderación. La proporción hace las cosas bellas, se ajusta a la naturaleza y al objetivo de las cosas. La belleza depende de la dimensión, como la medida apropiada para cada objeto.

Según Aristóteles puede ser bello sólo lo que es perceptible. Las cosas limitadas gustan porque son perceptibles para los sentidos y la razón. Cada obra ha de ser apropiada a la capacidad de imaginación y de la memoria para que guste. Cuando es más fácilmente perceptible vemos mejor su unidad, y los griegos estaban convenidos que esta unidad provocaba más satisfacción.

No creía que el arte fuera un campo privilegiado de la belleza, sino que veía lo más bello en la naturaleza, en todo lo que tiene su proporción y tamaño adecuado, mientras que el hombre puede errar con facilidad. Percibía la belleza más bien en objetos particulares que en los conjuntos, hablaba de la belleza de los cuerpos y no de los paisajes. Según él la belleza es diversa, relativa y mudable, por ejemplo la belleza del hombre y el cambio con la edad. Ve a la belleza como una propiedad objetiva de las cosas.

La belleza se refería al concepto de la experiencia estética en su sentido más amplio y no sólo a la belleza estética. La experiencia estética según el filósofo es vivir un goce intensivo, del cual el hombre no puede desprenderse, al vivir este goce el hombre queda fascinado, encantado por las sirenas. La experiencia puede ser intensa pero insuficiente o excesiva. Es una propiedad exclusivamente del hombre, y se debe a las impresiones sensoriales pero no depende la agudeza de los sentidos (los animales tienen más). El goce, entonces se debe a la experiencia misma y no a lo que se asocia con ella. Podemos gozar de los perfumes de las flores por sí mismos o también por lo que anuncian o recuerdan.

TEÓRICO 2

Los presocráticos y el devenir

Es un concepto de carácter definitivamente técnico en filosofía. Muy relacionado con el de tiempo, y con los correspondientes a mutación o cambio; por esto, debe entenderse por devenir, el hecho de que, en la realidad, nada es estático, sino un flujo o una corriente dinámica. Algo es ahora... -con lo cual se alude a un presente más que efímero-, pero dejará de serlo inmediatamente después, para pasar a ser otra cosa. 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. 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.

En el primero de los grupos de pensadores debemos citar a Heráclito, para quien "no nos bañamos dos veces en el mismo río". El pensamiento de este filósofo es arquetípico para el problema del devenir en toda la filosofía occidental. 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 o arjé 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). La armonía de las cosas, para Heráclito, se encuentra en la armonía de su perenne cambio y en el continuo contraste de los opuestos. En Parménides, eleático, se hallará una posición diametralmente opuesta. Concebido 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, 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.

Para Parménides: "lo mismo permanece en lo mismo, y descansa en sí mismo, y así permanece firme en su posición; pues la poderosa necesidad lo mantiene en las ligaduras del límite, que lo rodea en su trono. A causa de lo cual al ente no le es licito ser inacabado, pues no carece de nada: si (careciera de algo) el ente, carecería de todo". (Permanencia) Para Heráclito: "Este mundo, el mismo para todos, ninguno de los dioses ni de los hombres lo ha hecho, sino que existió siempre, existe y existirá en tanto fuego siempre vivo, encendiéndose con medida y con medida apagándose", "las cosas frías se calientan, lo caliente se enfría, lo húmedo se seca, lo reseco se humedece". Lo uno cambia y vuelve a cambiar para volver hacer. (Devenir) Como podemos ver cada uno posee, formas diferentes de describir el "Arje"(principio de todas las cosas), para Heráclito una cosa nunca es, sino que cambia, es una lucha de contrarios, nada puede existir, ni ser conocido sin su contrario. Mientras para Parménides se presenta el ser en la estabilidad, y este con sus características.

Eterno, no tiene principio ni fin, inmóvil, no se mueve ya que el desplazamiento de un lado a otro es imposible, inmutable, no cambia, único, solo hay un ser, finito, es decir perfección. El devenir es justamente una cierta tensión entre contrarios, y esa tensión es la que pone en curso y flujo el movimiento. Del devenir en cuanto ser. Lo uno en Heráclito es lo que hace que el devenir, aunque cambie "Sea", es decir el ser "es", y al ser "es" encontramos una conexión con Parménides. Para Heráclito la lucha de contrarios genera el devenir: Ejemplo Malo y bueno, estos son opuestos, el logos viene a producir en este devenir la estabilidad del ser, porque, es el logos el que da orden al ser y hace que la lucha de contrarios en su constante devenir, siempre permanezca el "ser". Sólo lo universal es para Parménides lo esencial. Para Heráclito sólo lo individual (lo uno), ambos están ligados al logos, este o no en movimiento, universal o particular el ser está ahí.

Teoría hilemórfica (materia –hyle- y forma –morphé-) ARISTÓTELES

La substancia primera es el individuo concreto (ej. Sócrates), en él se encuentra realizada la esencia o especie (ej. el hombre o la substancia segunda) la cual se predica de él: Sócrates es hombre. Aristóteles afirma así que el mundo es real y que también lo son la pluralidad y el devenir. Así pretende oponerse a Parménides y también a Platón introduciendo así el concepto de devenir o desarrollo (génesis) dentro de la misma substancia. La substancia primera es lo que devine, lo que se desarrolla, lo que está sometido a un proceso de perfeccionamiento o crecimiento, es un ser precario, sujeto de nacer y perecer. Para sostener esto, Aristóteles afirma que la sustancia (esto es, el individuo concreto, es un compuesto - synolon- de materia -hyle- y forma -morphé-) La forma es la esencia de la cosa, la substancia segunda, la especie y es eterna.

Aunque ésta no puede existir fuera de la materia. Todo lo que deviene debe poseer también materia, la cual recibe esa forma, como sujeto último de la misma. Con respecto a la materia Aristóteles distingue entre: 1. Materia próxima (escháte hyle) que es, por ejemplo, el bronce o la carne y los huesos. 2. Materia primera (próte hyle) que es algo indeterminado carente de forma, cualidades o extensión e incapaz de existir independientemente. Lo que deviene o se engendra es el individuo concreto, el compuesto de materia y forma. Materia y forma son eternas pero no pueden existir independientemente sino tan solo como el compuesto de ambas.

Eidos PLATON Y ARISTOTELES

El filósofo griego Platón, entendía que el eidos o especie, es un universal que corresponde a una pluralidad de casos singulares, como por ejemplo, la belleza; las cosas bellas, constituyen copias imperfectas de ese correspondiente modelo o arquetipo que es la belleza. Estos modelos, son eternos, y existen separados de sus copias, constituyendo un *xorismós*. Estas especies son la verdadera realidad, en tanto que los casos individuales, vale decir, sus imperfectas copias, y que constituyen el mundo sensible, son una realidad menguada. En tanto que para Platón el eidos es separable de los individuos que de él participan, para Aristóteles, el eidos está encarnado en los individuos. Aristóteles utiliza la palabra eidos que había usado Platón para las formas separadas; no usa la palabra “idea” como Platón, para enfatizar así que no hay formas separadas. Admite eidos y no idea. Con la palabra “eidos”, Aristóteles se refiere a la estructura inteligible que, informando un producto particular de la naturaleza o del arte, lo hace ser lo que es. La forma determina la identidad del ente, lo que da sentido y le pone límite a la materia amorfa.

Ethos: Pathos y Logos

Los argumentos ligados al ethos

Son de orden afectivo y moral y atañen al emisor del discurso. Apelan a la autoridad y honestidad del orador, a su credibilidad y relación con la audiencia. Son, en suma, las actitudes que debe adoptar éste para inspirar confianza a su auditorio.

Ños argumentos referidos al pathos

Son de orden puramente afectivos y ligados fundamentalmente al receptor del discurso.

Los argumentos ligados al logos

Se ciñen al tema y al mensaje mismo del discurso, entrándose aquí en el dominio propiamente de la Dialéctica. Se utilizan los argumentos lógicos apoyados con evidencias sólidas, apelando a la razón y a la inteligencia de la audiencia.

“Ethos es la credibilidad personal, la fe que la gente tiene en nuestra integridad y competencia. Es la confianza que inspiramos, nuestra cuenta bancaria emocional. Pathos es el lado empático, el sentimiento. Significa que uno está alineado con el impulso emocional de la comunicación de otra persona. Logos es la lógica, la parte razonada de la exposición.” Para mantener su credibilidad ante la audiencia (ethos) es importante que un ponente alcance un equilibrio entre sus argumentos lógicos (logos) y emocionales (pathos). Es necesario exponer hechos en una presentación acompañados de un atractivo emocional. En nuestras presentaciones solemos cometer el error de basar toda nuestra argumentación persuasiva en los datos y hechos (logos) descuidando los otros dos, especialmente la apelación emocional (pathos). Olvidamos que la emoción mueve a la acción más que la razón.

ESTÉTICA CLÁSICA

Teórico 10/10

El pensamiento antiguo pregunta sobre el Origen. Los griegos no tenían religión, los dioses mueren, no son trascendentales. El mundo romano preparó el sustrato medieval para el feudalismo y el cristianismo.

El pensamiento medieval plantea una mejora en la calidad de vida. En el 330 se realiza el edicto de tolerancia con la cristiandad:

- Un dios, un rey
- Oriente tiene que cristianizar al mundo
- Instalan las abadías

Carlo Magno el rey bárbaro se cristianiza, estos reyes conservan el ideal de los objetos sagrados y ponen dinero en las abadías.

San Agustín percibe la decadencia del mundo, plantea una caída de Roma desde la culpa. Él lee a Platón desde su determinado contexto y sostiene:

- La idea es inaccesible
- La relación idea y apariencia según su época: 1° inaccesible, 2° accesible desde la razón, 3° acepta la democracia y que no se puede acceder a la idea sino conformarse con vivir en la apariencia.

Si la razón es bella y buena, Dios para la cristiandad lo es también.

La patrística es la fase en la historia de la organización y la teología cristiana que abarca desde el fin del cristianismo primitivo, con la consolidación del canon neotestamentario, hasta alrededor del siglo VIII. Se ocupó sobre todo de la *apología* o defensa del cristianismo frente a las religiones paganas primero y las sucesivas interpretaciones heterodoxas que darían lugar a las herejías luego. Plantea, nosotros no somos bellos y buenos, sólo Dios, entonces no podemos hacer la belleza porque somos concebidos desde el pecado. Lo que se hace es por interés de llegar al cielo.

En un contexto de invasión de los bárbaros, se rompe con el ideal, el mito, sume a Europa en una actitud de culpa frente al lujo romano, lo pagano.

En el Arte se toma de base las invasiones bárbaras: la representación del plano, sin escorzo y sin continuidad, basado en la mirada culposa. La cristiandad toma planimétricos, plano rebatido, sin dimensión, sin punto de fuga porque esto te hace estar fuera de la religión, el plano rebatido te hace estar dentro, es iluminado por lo divino.

El hombre está sometido a la mirada de Dios, no se puede pensar el humano sin Dios. Someterse a la voluntad divina porque es más importante que la racionalidad. Lo que se modifica se vuelve monstruoso.

La burguesía debía encontrar un lugar en la iglesia por eso pone dinero en las Universidades Escolásticas como disputa política. Santo Tomás viene de ahí, de la burguesía enviada a la universidad.

Está entonces el pensamiento Escolástico (diferente a la patrística) que es la dialéctica medieval. Si dios es incognoscible por lo menos puedo conocer algo de él a través de la razón, la razón me permite llegar a la idea.

Santo Tomás retoma ideas de Aristóteles. Habla del ethos y lo redefine para el arte. Todos los seres tienen JUICIO:

-El juicio Natural, permite decidir qué comer, cómo actuar.

-El juicio Racional, nos permite discriminar la belleza, los animales son sujeto sin objeto, el humano sujeto con objeto. La condición de ser humano es la condición de discriminar la belleza. Dios la usa para atraer al hombre hacia sí, entonces el hombre tiene la posibilidad de ir hacia él, acercarse por medio de la belleza. (Ej. Catedrales góticas, luz, castillo, permiten buscar estas formas de representación que significan la ascendencia) No importa el artista sino lo que hace. Santo Tomás plantea del ethos: claritas, integritas y consonancia.

Integritas es integridad que la obra debe tener, es la relación de la obra consigo mismo. Consonancia es la referencia, la relación y concordancia de la obra en su entorno, en el lugar y momento, espacio tiempo. Claridad es la chispa divina, es la capacidad de llegar a Dios.

(Escolástica: 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 clara subordinación de la razón a la fe)

Arte en la Edad Media

Después de la caída del imperio Romano (476 d.C.), comienza a gestarse la edad media. Una edad oscura donde el conocimiento queda guardado, solapado, dentro de los monasterios. Pero a partir del imperio romano empieza a generarse en Occidente una religión que presenta al hombre sumido en lo divino, y que tiene como objetivo alabar a Dios y nada más. La Iglesia institucional no se desmoronó cuando el Imperio Romano Occidental cayó. De hecho, la caída de Roma sólo aumentó el poder de la Iglesia. Después de la caída del Imperio Romano Occidental, la Iglesia se convirtió en la institución principal de la civilización en la Europa occidental. En el campo de la estética, la Edad Media conservó los conceptos más importantes de la Antigüedad clásica y los reelaboró en torno del sentimiento de profunda religiosidad que la caracteriza, llegando primero a las posturas filosóficas del neoplatonismo y posteriormente a las aristotélicas. Esta época estaba caracterizada por su escasa conciencia de lo artístico y el arte. A pesar de eso, se tomó el concepto de la Antigüedad, en el cual el arte debía cumplir una función pedagógica, la cual estaba ligada a la religión. El arte era, entonces, una forma de hacer llegar al pueblo el dogma cristiano. Un rasgo característico de la sensibilidad medieval fue la visión simbólico-alegórica del universo. El hombre medieval vivía en un mundo pleno de significados, de remisiones y de manifestación de Dios. El problema de esta época, estaba en que la verdad divina difícilmente encontraba la expresión en este mundo; los medios que la favorecían eran la alegoría y el símbolo. Al fijarse en el arte objetivos simbólicos y alegóricos, se habló cada vez menos de imitatio, pero no se llegó a hablar de la creatio. Los medievales mantuvieron la creación de la nada y por la omnipotencia divina, siendo Dios el único que merecía el apelativo de creador, siendo cualquier otra cosa una mera interpretación en vez de creación.

La estética medieval

Estética de San Agustín

Con la obra de San Agustín empieza la estética cristiana de Occidente que ha asumido muchas ideas y conceptos de la estética antigua.

Él asumió los principios estéticos de los antiguos, los transformó y los transmitió a la Edad Media, donde convergen corrientes antiguas y derivan las medievales. Las concepciones estéticas tienen un carácter algo menos teocéntrico, que se debe a que las formulara en su periodo pre-cristiano.

La técnica que en ese momento era tendencia era una estética con rasgos ciceronianos en la que predominaban elementos estoicos y platónicos.

San Agustín tomó las tesis típicas de la antigüedad, una de ellas sostenía que la belleza es una cualidad objetiva de las cosas. Estaba convencido que el gusto por la belleza presupone la existencia de lo bello como algo externo al hombre, el hombre es sólo espectador y no el creador de la belleza.

Las cosas son bellas cuando sus partes se parecen unas a otras y crean armonía, es decir la belleza consiste en armonía y la armonía en adecuada proporción que generan una hermosa totalidad. Son entonces la conveniencia, el orden y la unidad los que deciden en última instancia sobre la belleza. La medida y el número garantizan el orden y unidad de las cosas y por ende la belleza. Combinó tres conceptos: moderación, forma y orden, planteaba que donde no existen estos atributos no existe ningún bien. Dios hizo el mundo conforme a la medida, el número y el peso.

El concepto fundamental de su sistema era la igualdad de dimensiones, la equidistancia. Como era cristiano tuvo que tratar la belleza de manera más amplia:

-La belleza del ritmo: Hizo del ritmo el concepto fundamental de toda su estética y veía en él la fuente de toda la belleza. Tuvo que ampliar el concepto de modo que abarcara no solo el ritmo perceptible por los oídos y los ojos, sino el ritmo del cuerpo y el del alma, el del hombre y de la naturaleza.

-la belleza de la igualdad y contraste: Relacionó la belleza con la igualdad numérica, pero también advirtió que la belleza se vincula con la disparidad, desigualdad y contraste. Ellos deciden sobre la belleza, especialmente la humana y la histórica. La hermosura del mundo nace de los opuestos.

Realizó una clara distinción entre las cosas bellas y las convenientes y agradables. Lo conveniente es cuando es apta para la totalidad o para el fin que ha de servir, hay un elemento de utilidad y finalidad, que no se hallan en la belleza verdadera. Llamó bellos exclusivamente a las formas y los colores, dejando aparte los sonidos, ya que causan admiración, son agradables pero no bellos.

Distinguió dos elementos de la experiencia estética, uno es el directo que procede de los sentidos, impresiones y percepciones, colores y sonidos. Estos expresan y representan algo y este es el segundo elemento de la experiencia, un elemento indirecto e intelectual. Eran dos elementos: el directo y el indirecto, el sensible e intelectual. El hecho de que una cosa provoque en nosotros experiencias estéticas o no depende tanto de la cosa como de nosotros mismos como espectadores. Es preciso que gustemos de la belleza, de lo contrario no nos revelará su hermosura. Igual que hay ritmo en una cosa bella, debe haberlo en experimentarla.

Para San Agustín lo bello era una realidad y no un ideal, en el mundo reinan la medida, la proporción y el ritmo. El mundo es creación de Dios y por lo tanto no puede ser sino bello. No negaba que existiera en el mundo fealdad. Pensando en la teodicea y en justificar la fealdad instalada en el seno de una obra divina, planteó que la fealdad no es nada positivo sino simplemente una ausencia, significa tan sólo falta de orden y unidad de forma y armonía.

Por encima de la belleza corporal estará siempre la espiritual, es superior porque su armonía es de mayor perfección. Por encima de la belleza del mundo está la belleza suprema de Dios, que es la belleza misma, es una belleza asensible que no puede ser representada. En este aspecto no coincidía con la Antigüedad y fue un primer anuncio de la iconoclastia, en una estética que juzgaba impropio gozar las obras de arte por su valor intrínseco. La belleza sensible se reducía tan solo a un valor simbólico (el sol admirable por símbolo de luz divina).

Decía que el arte se basa en el conocimiento y es un privilegio exclusivo del hombre. Lo concebía de manera amplia, toda actividad hábil o industriosa incluyendo la artesanía. La meta de toda actividad, incluso el arte era el mismo Dios, y por tanto la imitación y la ilusión no podían constituir ese objetivo. El objetivo de las artes es crear belleza. Conservó la teoría mimética pero vinculándola con su convicción de que el arte busca la belleza.

Las obras artísticas son en parte falsas, pero la falsedad es indispensable ya que sin ella no serían auténticas obras de arte. El no admitir la falsedad contenida en ellas significaría no admitir la existencia del arte en cuanto tal.

Siguiendo los cánones antiguos, San Agustín evaluó las artes jerárquicamente: las más apropiadas para él era la música y la arquitectura, por debajo la pintura y escultura. Con el tiempo el punto de vista religioso empezó a predominar sobre el estético y empezó a pronunciar juicios negativos. El punto de vista estético quedó desplazado por lo ético, pedagógico y religioso.

La estética de Santo Tomás de Aquino

El método escolástico de componer y contraponer conceptos condujo a Santo Tomás a considerar ciertas cualidades de lo bello que habían pasado desapercibidas y que cinco siglos más tarde desarrolló Kant.

Él tomó varias tesis pertenecientes a la tradición estética del medioevo:

-Junto a la belleza sensible, existe también la belleza inteligible. La belleza corpórea frente a la espiritual.

-Además de la belleza imperfecta que conocemos existe la perfecta belleza divina
-La belleza imperfecta es reflejo de la perfecta, existiendo en ella y gracias a ella y aspirando a ser ella.

-Lo bello difiere conceptualmente de lo bueno

-La belleza consiste en armonía, proporción y claridad.

Estas ideas las tomó de San Agustín y Seudo-Dionisio, sin embargo, su concepto de lo bello lo formuló en base a la belleza terrestre, aunque no dejó de hablar de la belleza trascendente.

Llama en primer lugar bellas a las cosas que agradan a la vista, y en segundo lugar a aquellas cosas cuya percepción misma complace. Esta definición hay que entenderla ampliamente siendo una definición elaborada en base a la belleza visible pero que se extendía por analogía a la espiritual. La idea de percepción y visión empleadas abarcaban toda aprehensión directa del objeto, toda contemplación, tanto sensible como intelectual.

Estableció entonces que las cosas bellas nos agradan y que no todo lo que nos gusta es bello, lo es sólo la que nos gusta cuando es directamente contemplado.

El concepto de belleza de Santo Tomás no fue ni metafísico ni trascendental, fue formulada en base a cualidades más concretas que la perfección o la admiración, empleados en la Edad Media. El filósofo pasó del concepto platónico de la belleza ideal al concepto empírico, modelado en el pensamiento aristotélico.

Separó 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 contemplación a diferencia del bien como objeto al que se aspira.

Si lo característico de lo bello es agradar, entonces no se puede prescindir del sujeto al que agrada, la belleza es propiedad de los objetos pero en tanto que quedan en relación con el sujeto. Relativizaba lo bello pero no lo subjetivaba. No hay belleza sin el sujeto al que complace, pero tampoco sin objeto construido que provoque la complacencia.

Para percibir lo bello el sujeto necesita no solo los sentidos sino también las funciones intelectuales, y necesita de ellas al percibir no solo la belleza intelectual sino la sensible. La cognición de lo bello consistía en la asimilación del objeto por el sujeto, el cual penetra en el sujeto. Este era un concepto opuesto a la concepción estética moderna, llamada teoría de la empatía. Son solo estéticos los sentidos de la vista y el oído porque son más cognoscitivos y ligados a funciones intelectuales.

El hombre al encontrarse frente a la belleza experimenta el placer de contemplar y es un placer específico. El placer estético no tiene ninguna relación con las necesidades vitales. Cuando el placer es originado por la percepción sensible, colores o sonidos, no se debe a funciones biológicas sino a la armonía.

Cualidades objetivas de lo bello:

-la proporción, entendida como cualquier relación de un miembro a otro. No solo las proporciones del mundo material sino también del espiritual. Cuando la proporción es adecuada es cuando corresponde a una finalidad, a la naturaleza, a la forma de la cosa.

-la claridad, espiritual o corporal, propia de su género

-la integridad, es la perfección. Lo que tiene deficiencias es por sí mismo feo.

Veía a la belleza en la naturaleza y no en el arte, siempre citaba al hombre como ejemplo de belleza.

La teoría del arte en Santo Tomás fue entendida el arte en sentido de producción. Designo la palabra arte para hablar de la habilidad de producir, mientras que el acto de producir lo llamaba factio. Definió el arte como una disposición acertada de la mente que permite alcanzar un fin conveniente por medio de determinados recursos. Creía que el comprobante de valor de una obra no reside en las cualidades subjetivas de un artista sino en las cualidades objetivas de la obra. La diferencia entre el arte y la ciencia estriba en el hecho que el arte tiene de objetivo producir cosas valiosas mientras que la ciencia es una actividad cognoscitiva y no productiva. El arte imita a la naturaleza, ya que igual que esta tiene determinados fines. Todas las artes pueden y deben alcanzar la belleza, es posible alcanzar la perfección en todos los campos de la producción humana. Dividió las artes entre las que proporcionan placer y las que son útiles.

El Renacimiento y el cambio de paradigma del siglo XV

Uno de los factores del cambio de paradigma fue el descubrimiento de América; descubrir que hay otro mundo más allá. El europeo estaba su sumido dentro de un sistema creado por la religión católica, y aquel que salía del sistema era considerado hereje y eliminado. Bajo el pretexto de la evangelización, trata de subsumir a los habitantes de América también. El renacimiento es un cambio paradigmático de desestructuración. En el arte, aparecen los manierismos, la reaparición de los monstruos en las representaciones pictóricas. Es el paso de la visión ptolemaica a la copernicana, que también se da este cambio: "No solo dios no nos creó solo a nosotros, sino que tampoco nos creó como centro del universo". Es otra muestra de este cambio la reforma, y sucesivamente, la contra-reforma; y luego la creación del protestantismo, que funciona como una alternativa más sobre la religión existente. También empieza a aparecer en el arte el objeto cotidiano. Importante cambio también porque además de las representaciones de objetos religiosos, aparecen con la misma predominancia los objetos de todos los días; otorgando a la religión y a la cotidianidad el mismo orden de importancia. Estos cambios son los que generan el inicio de poder pensar al sujeto burgués, un sujeto que se ve a sí mismo de manera autónoma e histórica. Esto empieza a generar dos posturas: una, la ilustración, empieza a trabajar en una idea de racionalización; poniendo a la razón como primordial, se comienza a variar desde el relato mítico al relato científico.

Las preguntas ontológicas comienzan a responderse desde la razón. Se basa en los relatos científicos, si no hay relato o no se comprueba de manera científica se deja de lado. Aquí es donde comienza el empirismo. La segunda postura es el romanticismo. Con esta postura aparece el idealismo. Este, todavía tiene relación con el relato mítico; aquí todavía hay y todavía da cuenta de que hay una percepción que puede no ser comprobada científicamente.

Historia de la estética – Bayer

Tomando el término estética como reflexión acerca del arte. El concepto lo empleo Baumgarten en el siglo XVIII en la teoría de la sensibilidad. Sin embargo la estética existe desde los tiempos de la Antigüedad y es la reflexión sobre el arte y lo bello. Los valores estéticos no se presentan aislados, son funciones de valor morales y políticos.

La estética francesa en el siglo XVII – el clasicismo

En ese momento el arte – lo bello – consiste esencialmente en la presentación más directa, más pura, nítida y clara de lo verdadero. La esfera de la sensibilidad es la esfera inferior por ser inestable, de cambio y de instinto. La esfera superior es la del entendimiento y de la razón de lo general, de lo estable, universal y masivo, de la regla y la ley. El arte se someterá a las reglas y leyes, y no intentará jamás salir del marco, está al servicio del rey, es un arte moralizador que cumple la función de corregir.

Clasicismo francés y arte literario: comentaristas y opositores del clasicismo

En el siglo XVII no hay estéticos propiamente dichos. Aristóteles en Arte poético estudia las ideas teóricas que se desprenden de la práctica estética de los griegos, sobre todo de Sófocles. La misión de Aristóteles fue describir, mientras los autores de ese siglo tienen a prescribir, tomando a la estética como una ciencia normativa, no descriptiva. Están convencidos de que en todo ejercicio artístico hay una parte del inconsciente, pero es una razón adormecida, que no deja de ser razón.

El gran artista no es sólo el que crea, sino el que tiene fuerza suficiente para imponerse al público con su obra. No es posible enseñarlo porque no hay recetas.

La doctrina clásica sustituye a los teóricos que partes de Aristóteles y a aquellos que se han opuesto a él. El resultado es el clasicismo.

Nos enfrentamos a dos teorías antagonistas del arte, la primera del arte que consiste en imitación, en la representación, el arte realista y naturalista; la segunda el arte tiene un objetivo moralizador, y entonces el arte realista es absolutamente amoral.

El primer teórico que los estéticos del S XVII reconocen es Descartes, el auténtico creador del racionalismo en Francia y Europa. En la imitación de la verdad ve él una misión moralizadora del arte y considera a la razón como su instrumento. El clasicismo racionalista, el intelectualismo en sí tiene su raíz en Discurso del Método. Está convencido en que el único criterio de la verdad es la verdad misma. Solamente las verdades matemáticas y físicas se imponen a nuestro juicio. Puede derivarse de su metafísica una teoría de lo bello. Piensa en lo bello, no en lo sublime ni en lo cómico, tampoco en lo feo o en las características de los elementos aberrantes. Un objeto es tanto más bello cuanto menos diferentes sean unos de otros elementos, y cuanto mayor sea la proporción de ellos.

Esta proporción debe ser aritmética y no matemática. Para aprehender lo bello hace falta que el objeto sea claro y distinto, y que sin embargo algo quede todavía por desearse, es necesario un más allá además de nuestro dominio sobre el objeto. Lo bello no es exhaustivo, posee un elemento inasimilable, un elemento diferente, algo escondido y misterioso, ahí es donde vemos el genio del artista, hay un elemento inconsciente imposible de reducir íntegramente a la consciencia.

Plantea que todas las artes tienen como fin producir placer, procurar una atracción de la sensibilidad, un encanto. No solamente produce placer en sí, sino concordancia entre el objeto exterior y aquello que este exige.

La estética cartesiana es una estética racionalista en que se identifican los ámbitos de lo bello y lo verdadero. El placer de los sentidos mismos obedece a determinadas leyes. Dividió al ser humano en alma y cuerpo, en pensamiento y extensión. La pasión no es la rigurosa separación de los dos elementos sino el fruto de un desbordamiento, la estética se encuentra entre los dos ámbitos. El muro entre el alma y cuerpo se destruye y cae, los sentidos se hacen inteligentes y racionales.

La estética Inglesa en el S XVII

Los hombres del siglo XVII en Inglaterra aspiran a dar explicaciones prácticas de sus ideas, los filósofos del S XVII se dedican a problemas religiosos y morales.

Bacon: Divide el entendimiento en tres partes, la memoria a la historia, la imaginación a la poesía y la razón a la filosofía.

Hobbes: La imaginación debe ser lo más importante, clasifica y ordena

Locke: todas las manifestaciones del espíritu se reducen a sensaciones

Berkeley: Concepción de lo bello en la naturaleza y en el arte, es la prolongación de la actividad divina. Lo bello no es lo que place, sino la simetría y proporción, la perfección. El principio de belleza es un principio activo que ya n forma parte de la representación sino de lo suprasensible, del intelecto puro, metafísico, y con Dios fuente de toda unidad.

Cógitio ergo sum (pienso, por lo tanto existo)

En su Discurso del Método, Descartes se propuso dudar de todo lo establecido. Descarto como verdades incuestionables todas las afirmaciones que nos ofrecen los sentidos, ya que estos nos engañan a menudo. Descarta todas las sus convicciones hasta quedarse con una sol, la cual no consigue cuestionar: la de su propia existencia, partiendo de la idea en que la existencia de los pensamientos, verdaderos o falsos, se debe a la existencia de alguien para que estos sean producidos. Con su afirmación, “pienso, luego existo”, comenzara la reestructuración del conocimiento. Todo conocimiento es también conocimiento de uno mismo, esto pone al sujeto en un lugar en el que estaba ubicado Dios, empezando a desplazar todas las nociones del medioevo con respecto a la religión y Dios. Este método de duda constante implica la búsqueda de la verdad a partir de un análisis crítico que ha de seguir el sujeto basándose en su propio razonamiento lógico, sin recurrir a la fe, ni a ninguna clase de texto dogmático. Estableció que con la duda empieza la libertad en la conciencia crítica. La crítica es solo ejercida a partir de la autenticidad del sujeto crítico.

Los sujetos: moderno y burgués

En la modernidad, va a darse una separación entre naturaleza y cultura, o sujeto y objeto. Da lugar a lo que se llamó la Filosofía del Sujeto o Paradigma del Sujeto. Antes se ponía la verdad afuera (ideas Platón, realidad en Aristóteles). Ahora, la Verdad aparece unida al sujeto. Es el sujeto que con determinadas condiciones construye, da lugar o encuentra la Verdad. Se trata del sujeto con la razón científica que domina la ciencia y la técnica, el sujeto con la razón histórica. La idea de revolución de Marx es una idea moderna, pensando en un sujeto social fuerte. Para Hegel, hay una determinación de la historia por parte de la idea del sujeto. Cuando el hombre se despega de Dios, desarrolla actos autónomos, es capaz de dominar naturaleza, cultura, historia (posibilidad del sujeto). Muy distinto al pensamiento dominante en el momento actual, donde estamos transitando la crisis del sujeto y de la verdad.

La norma de gusto según Hume

David Hume (1711-1776), con respecto a la experiencia sensible, según su tradición empirista, explica que esta es el origen, el límite y la fuente de validez y legitimidad de nuestro conocimiento. El ser humano conoce a partir de la experiencia y no puede ir más allá de la experiencia. En último término, ésta se convierte en el criterio último para separar al conocimiento verdadero, el que está bien fundado, del conocimiento falso, que sería aquel que va más allá de la experiencia o incluye conceptos de los que no cabe una impresión inmediata. Aunque nuestro pensamiento aparente ser capaz de ir más allá de lo que los sentidos nos ofrecen, en cuanto rebasa esta frontera cae en el error. Por eso afirma Hume en la Investigación sobre el conocimiento humano: “todos los materiales del pensar se derivan de nuestra percepción interna o externa”.

Presento la más brillante exposición en torno al problema del gusto. Interesado en describir el “sentimiento apropiado de la belleza”, encuentra que lo posee el “delicado de gusto” o el “crítico”, aquel capaz de percibir los mínimos detalles de un conjunto. Plantea una norma de carácter empírica. “cuando los órganos de los sentidos son tan sutiles que no permiten que se les escape nada y al mismo tiempo son tan exactos que perciben cada uno de los ingrediente del conjunto, denominamos con esto delicadeza del gusto”. En Del criterio del gusto aborda la búsqueda de un nuevo criterio para decidir por la belleza o la deformidad de las obras de arte. Hume vincula la belleza a la manera en que la obra afecta al público, tropezando con la dificultad de no encontrar un criterio universal ante la gran variedad de gustos.

A diferencia de lo que sucede con la determinación del entendimiento, que no todas son correctas, pues refieren a algo que esta fuera de sí misma –los hechos reales-, todo sentimiento es correcto pues no tiene referencia más allá de sí mismo. De este modo, la belleza no constituiría una cualidad objetiva sino subjetiva, permitiendo que cada mente perciba la belleza de manera distinta, provocando que el discurrir sobre el gusto sea en vano. Pero Hume observa que existe un sentido común que se opone al principio de igualdad de los gustos, explicando que como la belleza no depende de una idea universal por encima de los sujetos ni de reglas de composición sobre las cuales puedan fijarse razonamiento apriorísticos, se puede establecer un fundamento basado en las experiencias. Estableciendo que la belleza de una obra de arte no se funda en los caprichos de la moda sino que se corrobora a lo largo del tiempo y en distintas sociedades. Hume abrirá el juego en el que el crítico competente o de delicado de gusto deberá, no solo percibir cada una de las partes del todo, sino que, además, deberá aprehender la relación entre esas partes, captar la consistencia del conjunto, como también el sentido de la obra de arte, hacia donde ella se dirige respondiendo un fino propósito.

Además serán los críticos quienes establecerán un “criterio verdadero de uniformidad considerable de sentimiento entre los hombre, de la cual podríamos derivar la idea de la belleza”, siendo el juicio de este, el que dará la aprobación de las obras que no hay ganado aun la perdurabilidad a través del tiempo y el espacio. Hume fija cinco condiciones idóneas para la posibilidad del juicio crítico: 1. Delicadeza del gusto: aunque hemos de admitir que la belleza y la deformidad no son cualidades de los objetos, también debemos reconocer la existencia de ciertas cualidades de dichos objetos que por naturaleza son apropiadas para producir los sentimientos anteriores. Ahora bien, como a menudo estas cualidades se hallan en pequeño grado o confundidas entre sí, para que el gusto sea afectado por ellas, el ser humano en cuestión habrá de contar con una gran sutileza y exactitud en los órganos de sus sentidos. 2. La práctica: nada contribuye con más fuerza a mejorar la delicadeza y, por ende, el juicio crítico que la práctica de un arte particular y la frecuente contemplación de una clase particular de belleza. 3. La comparación: la práctica conlleva la comparación de las diferentes clases de belleza que se presentan, contribuyendo también a mejorar las condiciones de posibilidad del juicio crítico. 4. Libertad de prejuicios: el crítico ha de ser ajeno a todo prejuicio, nada ha de influir en él salvo el objeto en cuestión. En este sentido, el crítico ha de situarse en el punto de vista que la obra en cuestión requiera, para no descontextualizarla. 5. Buen sentido: pertenece a esta facultad el controlar el influjo de los prejuicios que debilitan la solidez del juicio. En esta medida, se halla vinculado con la razón. Esto muestra que la facultad del gusto tiene una cierta peculiaridad: es desarrollable o perfectible. Aunque todos estamos sometidos a los mismos principios operacionales de las facultades, no todos reaccionamos del mismo modo ni con la misma intensidad frente a los estímulos externos, por la sencilla razón de que no todos hemos desarrollado del mismo modo nuestros respectivos gustos. Hegel cuestionara a Hume por detenerse en la apariencia exterior de la obra, en la serie de sus elementos, en la habilidad de ejecución, en la técnica más o menos elaborada. Son ideas, según Hegel, sacadas de una vieja psicología que olvida la intimidad de la obra, sus sentidos profundos. Con respecto a la experiencia estética, acepta la existencia de diferencias innatas de sensibilidad y cree en la importancia de la formación de las mismas, es que el gusto puede ser cultivado. Por lo que un hombre formado no solo percibirá la obra, sino que además podrá percibirla. Además de la delicadeza del gusto establece la delicadeza de la pasión, la cual es relativa a la sensibilidad hacia lo bueno y lo malo de la vida.

ESTÉTICA MODERNA

Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas - Bozal

Los Orígenes de la estética

Durante el S.XVIII se conforman la mayoría de los cuerpos de conocimiento moderno. A partir de esto podemos reconocer tres hitos fundamentales en la conformación de este cuerpo de saber.

Autonomía del arte

Lessing explico que solo quisiera darle el nombre de obras de arte solo a aquellas obras en las que el artista se ha podido manifestar como tal, en aquellas donde la belleza depende de la primera y última intención del artista; dejando de lado aquellas obras en la que pueden verse las huellas de las convenciones religiosas, ya que estas atienden más a lo simbólico que a lo bello.

Este rechazo hacia el arte producido bajo el carácter religioso es el comienzo para establecer y exigir la autonomía del arte. Una exigencia basada en una cualidad de la práctica artística que alienta al nuevo movimiento en el cual los valores religiosos quedan alejados del mismo. El arte comienza a encaminarse hacia la valoración de las cualidades sensibles, cualidades que poseen valor por si mismas en tanto produzcan placer o deleite, un placer que no puede ser reducido a los sentidos, aunque en ellos comiencen que no es solo sensual, aunque también lo sea. Hablamos de un placer refinado, más delicado, gozoso y espiritual, placer del gusto, un placer que no dudo en denominar lo estético: marca de un ámbito nuevo y, en buena medida, autónomo. La autonomía del arte es un proceso que corre paralelamente a la autonomía del conocimiento científico respecto de los prejuicios y con la del comportamiento respecto de la moral establecida.

Los salones y la crítica del arte

El primer salón que podemos mencionar es el de 1725, el Salón Carre del Louvre. Los salones nacieron bajo la institución real. Se considera que su nacimiento se debe a las academias, donde se planteaban nuevas pautas de enseñanza y conocimientos artísticos, siendo estas los primeros lugares donde comenzó el debate crítico y el establecimiento de modelos ideales ya que aquí se encontraban expuestas las obras que ingresaban a esta institución. Comienza así la cohesión del gusto nacional, en este caso, con el objetivo de crear el "gusto francés" o "gran gusto", que implicaba unos muy determinados ideales artísticos, pero también el uso consciente y sistemático del arte como propaganda de poder político. El salón difunde las tendencias y propone gustos, excita el juicio y promueve tanto la información como la crítica. Es la primera forma de democratización de la recepción de las obras de arte. Con la Revolución, los salones se democratizan abriendo la posibilidad de exposición no solo a los académicos. Gracias a la creación de los salones se redujo el poder de los gremios y cofradías, restos de la sociedad feudal de difícil integración en el centralismo de la monarquía absoluta. El salón crea un público, un público nuevo, un público que puede acercarse a lo que anteriormente solo podía disfrutar los privilegiados cortesanos. El público asistente abarcaba todas las clases sociales. Al amparo del Salón, los artistas alcanzaban niveles de popularidad o de marginación antes impensables, se crearon nuevas profesiones e instituciones y lo artístico se convirtió en un elemento de obligada referencia social. Con el nacimiento de los salones nacen las primeras publicaciones con información sobre los mismos, en las cuales se hacía una valoración del arte, considerando estas las primeras críticas de arte. El primer crítico de arte fue Diderot.

En 1756 propone una crítica como una consideración personal que valora las obras de arte y las compara, pero que también informa de su contenido. La crítica anima al comenatario y al intercambio de opiniones, fundamental para difundir tanto el conocimiento de una obra y su artista como su interpretación. Uno de los primeros conflictos derivados del salón fue el que enfrentó el criterio académico tradicional con el gusto del público, representado por los críticos del arte, que se caracterizaron por tratar de la actualidad y por hacerlo a través de los órganos creados por ellos mismos, las publicaciones periódicas. El nacimiento de esta crítica al arte marca la dicotomía de nuestra época: sin descremación crítica, no hay arte, pero con ella, se conculca el sagrado principio de la libertad. Uno, de los tantos, problemas que enfrento el Salón fue la falta de criterio a la hora de exponer y colgar los cuadros, en este no existe un criterio de género, tema o tamaño y mucho menos se respetaba o se establecía una distancia de la obra con respecto al espectador, llegando estas hasta las altísimas paredes de las salas de exhibición siendo imposible atisbar las obras allí emplazadas.

La época en la que los salones se vieron saturados de cuadros para colgar y, al no haber espacio físico para exponerlos, los mismos empezaron a ser colgados en los techos de las salas. El salón tradicional acabo estallando en mil pedazos en el último tercio del sXIX. Entre los factores que provocaron esto se encuentran: la consolidación del prestigio social del artista, la progresiva implantación de la educación universal obligatoria, la formidable caja de resonancia de los cada vez más poderosos medios de masas, revistas y diarios, la existencia de un libre mercado. El primer choque, ente vanguardistas y académicos, se debió a la temporalidad en la que se basaban las obras, presentando la doctrina del clasicismo principios de intemporalidad en sus obras, las cuales inspiraban a una vigencia asimismo sin caducidad; mientras que en la modernización del arte, se habla de una temporalización o secularización, primaba como factor estético el cambio, la novedad o la moda.

La historia del arte

La historia es la ciencia que tiene como objeto de estudio el pasado de la humanidad y como método el propio de las ciencias sociales, siendo una disciplina acuñada en el S.XVII. El propósito de la ciencia histórica es la fijación fiel de los hechos e interpretarlos ateniéndose a criterios de objetividad. Se rige dentro del pensamiento de logos, tengo documentos, los encuadro dentro de un sistema periodizado. La historia del arte no tiene menos importancia que la crítica en la configuración de la autonomía. El primer exponente de la historia del arte viene de la mano de Wickelmann, quien en 1764 publica Historia del arte en la Antigüedad. En este el autor, introduce y explica el arte griego y explica su concepción de la belleza. Resucitó la utopía de una sociedad helénica fundada en la estética a partir del viejo ideal griego de la kalokagathia, esto es, la educación de la belleza y de la virtud con referencia al espíritu neoclásico. No acopia datos, sino que plantea un concepto de belleza según el cual se encadenan relaciones de causas y efectos, un movimiento de la historia en la que se valoran estilos y épocas. Su concepción hace de la antigüedad un pasado que puede ser futuro, explicando que nuestro interés por el mundo griego deviene de la grandeza del mismo, a la cual nosotros mismos podemos aspirar. La idea principal de Winckelmann era que el arte clásico, griego y romano, había conseguido la perfección, y como tal debía ser recuperado literalmente, porque según Winckelmann: «La única manera de llegar a ser grandes, si es posible, es con la imitación de los griegos». La idea fundamental de su teoría es que la finalidad del arte es la belleza pura, y que este objetivo sólo puede lograrse cuando los elementos individuales y los comunes son estrictamente dependientes de la visión global del artista. El verdadero artista selecciona los fenómenos de la naturaleza adaptándolos a través de la imaginación.

Distinguió cuatro periodos en la historia del arte: el primero, el más antiguo, el periodo de formación; un segundo periodo sublime; un tercero, culminante, el del estilo de lo bello o gracioso, elegante y refinado; y, por último, un periodo de decadencia dominado por el estilo imitativo. Pone en primer plano el problema central de la investigación historiográfica: la determinación del lugar exacto desde el que se realiza, su punto de vista, y, con ello, de su objetividad. Su historia funda la posibilidad de un sistema de valores y juicios que, sin despego de la belleza antigua permite la crítica de lo que en el S.XVIII se estaba haciendo. Su insistencia en situar el futuro en un anhelo de un pasado lejano y de hacer este pasado magnifico e inamovible, produjo dos consecuencias inesperadas y a su vez complementarias: el anhelo de aquella belleza antigua, que la modernidad negaba todos los días, fue desde entonces una de las notas centrales de esa modernidad; la melancolía fecundo un movimiento histórico que con su hacer y su ritmo negaba la vuelta al origen mientras afirmaba su necesidad.

La constancia de aquel anhelo y de esta facticidad marcaron al sujeto histórico. A Burckhardt se debe la obra más próxima a la síntesis de la historiografía del arte como parte fundamental de la historia de la cultura y la visión de las artes plásticas como pieza básica en el despliegue del espíritu.

Estética

En los primeros años del sXVIII se gestaron las categorías estéticas fundamentales. La multiplicación de categorías estéticas deriva de la aceptación de los efectos producidos en relación al sujeto que percibe la naturaleza o la obra de arte, individual en cada caso, colectivo en términos generales. El gusto era el modo que tenía de manifestarse ese dominio, ya que en este se apoyaba la contemplación y el gozo. Adisson situó el placer en el marco de la imaginación, no solo altero el estatus de la belleza, sino que indico con precisión la necesidad de buscar fundamento para el nuevo panorama. Al señalar la imaginación como el más idónea, excluía las limitaciones de los sentidos que 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. La imaginación, queda como la facultad intermedia entre el conocimiento sensible y el intelectual. El gusto hace referencia a las preferencias subjetivas, incluso al capricho personal. El gusto puede formarse y hacerse más delicado de lo que inicialmente es; es una forma de conocimiento de las cosas que en modo alguno puede identificarse con la propia sensible –particular y concreto- o con la del intelectual –abstracto para poder ser universal-.

Ut pictura poesis

La autonomía del arte afecto también al interior de las artes y tiene su más clara manifestación en la crisis del ut pictura poesis. Lessing pone en relieve la diferencia entre el lenguaje de la poesía y la pintura y a su vez determina su contraposición. Propio de la poesía era la narración de las acciones y de los caracteres en el decurso de las acciones, propio de la pintura y la escultura la representación de los objetos y figuras. Volvió sobre dos conceptos: artes del tiempo y artes del espacio. Las imágenes representaban, de acuerdo a su propia naturaleza lingüística, aspectos que las palabras no podían aprehender. Lessing habiendo leído a Winckelmann desarrolla conceptos acerca del arte en su obra Laocoonte (“O sobre los límites en la pintura y la poesía”). Lessing hace la siguiente distinción acerca de la aproximación al arte: el mero aficionado, el filósofo y el crítico.

El primero de ellos, que cuenta con el mérito de haberse acercado por primera vez a una obra de arte, posee un gusto delicado, observando que tanto la poesía como la pintura producen una impresión parecida, análoga; a la vez, comprende que ambas disciplinas representan cosas que en ese momento están ausentes, y que por tanto, poesía y pintura nos "agradan engañándonos". Por lo que toca al filósofo, trata de penetrar en lo más hondo del agrado que ya el aficionado había manifestado, descubriendo en él una misma fuente: la belleza, «cuya noción inmediata nos proviene de los objetos corpóreos». Lejos de declarar este sentimiento como subjetivo, el filósofo asegura que la belleza alberga reglas generales que podrían aplicarse a objetos distintos, tanto a las acciones como a los pensamientos y las formas. Por último, el crítico -explica Lessing- reflexiona sobre el mérito en la aplicación de tales reglas generales a la hora de crear belleza, coligiendo que pintura y poesía pueden complementarse recíprocamente mediante ejemplos y explicaciones. Añade el autor un apunte interesante, que podrían muy bien tener en cuenta el hoy llamados "críticos de arte": la función del crítico, a juicio de Lessing, tiene como cometido esencial aplicar sus deducciones «con justeza a cada caso particular», sin que interfieran sentimientos o deducciones personales.

KANT

Crítica a la razón pura

Una de las obras más representativas de la filosofía universal en relación al problema del conocimiento humano es la "Crítica a la Razón Pura" del pensador alemán Emmanuel Kant. La obra es un estudio sobre la noción que el conocimiento tiene límites, hay cuestiones que no puede contestar, pero tampoco puede deshacerse de ellas. Las influencias del pensamiento kantiano deben remitirse a la filosofía y los pensamientos de la época moderna de la que formo parte. Tiene, por lo tanto, tres corrientes de pensamiento como influencia, el racionalismo, el empirismo y el idealismo. Su primera influencia, el racionalismo viene de la mano de la filosofía de Descartes y la filosofía de Leibniz y Wolff, que proponen en su vertiente gnoseológica a la razón como única fuente del conocimiento humano. Las sensaciones no pasan de ser ideas confusas. La razón es el único elemento válido del conocimiento, esto en detrimento de los sentidos: "los sentidos nos engañan" afirmará Descartes.

Cabe mencionar un texto de Leibniz de especial influencia en el pensamiento kantiano: "Es indudable que los sentidos nos son necesarios en todo conocimiento real; pero no son suficientes, porque sólo nos proporcionan ejemplos, es decir, verdades individuales o particulares. Ahora bien; todos los ejemplos, por numerosos que sean, que confirman una verdad general, no bastan para fundamentar la generalidad y universalidad de esta verdad pues de que una cosa haya sucedido no se sigue que haya de suceder siempre (...) de aquí se sigue que las verdades necesarias, como las que encontramos en las matemáticas puras, especialmente en la aritmética y en la geometría, deben apoyarse en principios cuya demostración no depende de los ejemplos, ni por consiguiente del testimonio de los sentidos"; de esta Kant extraerá la referencia a las matemáticas puras como "verdades necesarias". La segunda etapa de la filosofía moderna consiste en la época de la ilustración y el empirismo o filosofía de la experiencia la cual considera la experiencia sensible como única fuente del conocimiento. Sólo el conocimiento sensible es válido, la razón sólo "juega" con el material obtenido en la experiencia sensible. Kant, tratará unificar la parte racional con la parte empírica en el conocimiento.

En el siglo XVII aparece el idealismo (Fichte, Schelling, Hegel) proponiendo que el sentido de la realidad depende de la actividad espiritual del sujeto, es decir, la no existencia de objetos fuera de la razón, sino sólo en la interioridad de ésta, cuestión inaceptable para Kant.

Lo que hará Kant a lo largo de su KUV es establecer si la metafísica o no puede ser considerada como ciencia. Planteando de la base de que todos los discursos metafísicos se basan en conocimientos que si bien no son tan errados, todos ellos se han quedado estancados por no aportar nada al conocimiento de una realidad de una vida futura, así como de la existencia de un Ser Absoluto y de un alma inmaterial, sino que está basada en juicios analíticos (que serán explicados más adelante). Con el descubrimiento de Nicolás Copérnico de que su teoría planetaria heliocéntrica, en la cual postula que son los planetas los que giran alrededor del sol, siendo éste el centro del sistema planetario y no la tierra con todo lo demás girando alrededor suyo como se pensaba; Kant planteo un giro gnoseológico del conocimiento que no somos nosotros los que nos amoldamos a la forma del objeto cuando lo conocemos, sino al revés, el objeto se amolda a la forma de nuestro conocer.

Juicios

Un juicio es una proposición que relaciona dos conceptos. Los juicios analíticos son aquellos contruidos por una descomposición de conceptos, no establecen un conocimiento nuevo ya que el predicado está incluido dentro del sujeto. Los juicios sintéticos son aquellos en los que la frase nos proporciona un conocimiento que antes no teníamos. Mientras que en el primer caso de los juicios analíticos, no estoy añadiendo nada nuevo a los conceptos, sino que estoy hablando de lo mismo, en los juicios sintéticos sí añado algo nuevo al conocimiento. El juicio analítico es, en sentido negativo, una tautología, pues estoy hablando de lo mismo, y en sentido positivo, es también la materia de todas las definiciones y no más.

El juicio sintético, realmente aporta algo al conocimiento, permite su avance, pues añado algo nuevo a los conceptos. Los juicios a priori son aquellos que no se basan en la experiencia ya que los mismos están concebidos como verdaderos, por lo que no es necesario investigar sobre ellos. Los juicios a posteriori, por su parte, no poseen verdad o falsedad, no se sabe si son verdaderos o falsos, y por esto deben ser comprobados a través de la experiencia, según la tradición empírica. El juicio analítico es a priori, es decir, previo a la experiencia en el sentido de que no la necesito para verificar la verdad o falsedad del juicio. El juicio sintético es "a posteriori", es decir, sólo después de la experiencia se puede saber si el juicio es verdadero o es falso. Existe un tipo especial de juicio que, aun siendo sintético, es decir, que aporta algo nuevo al conocimiento, es anterior a la experiencia. Por ejemplo, el teorema de Pitágoras: "el cuadrado de la hipotenusa es igual a la suma de los cuadrados de los catetos" (lo cual se cumple siempre en un triángulo rectángulo). El concepto del cuadrado de la hipotenusa no contiene nunca el concepto de la "suma de los cuadrados de los catetos". Este juicio es sintético entonces pero, además, es a priori, pues es universal, es decir, se cumple para todos los triángulos rectángulos independientemente de la verificación en un triángulo dado. El juicio sintético a priori es un juicio que explica la interacción del intelecto y de la experiencia en el proceso del conocimiento, y como el objeto conocido se amolda a la forma de razón humana y no al contrario, según lo afirma la filosofía tradicional. La ciencia teórica de la razón está construida con juicios sintéticos a priori. Entiéndase por "ciencia teórica de la razón", todo conocimiento construido en la razón y que en la experiencia solamente se verifica, como las matemáticas puras y la física teórica.

De estos conocimientos bien podemos decir que son infalibles. Un concepto no es más que un juicio analítico, es la conjunción o síntesis de dos o más conceptos bajo una sola representación. Esto es, la síntesis precede al análisis del concepto, y el hecho de que podamos realizar este último, es prueba de que la síntesis es el inicio de todo conocimiento humano. Con la estética trascendental Kant justificara la matemática como ciencia, ya que esta estética estudia la sensibilidad humana y su forma de percepción. Para que sea posible el conocimiento es necesario que haya una síntesis, en este caso de datos empíricos, compuesto por las intuiciones empíricas, y de datos a priori, compuesto por intuiciones puras, el espacio y el tiempo respectivamente. El resultado de esta síntesis dará el fenómeno, aquello que percibimos en el tiempo (aritmética) y en el espacio (geometría). Con la analítica trascendental justificara la física como ciencia, esta analítica está basada en el entendimiento, la facultad que nos permite conocer. Se realiza a través de la síntesis de una estructura a priori, que explica cómo se encuentra estructurado el conocimiento humano en categorías: de cantidad, de cualidad, de relación y de modalidad; y los datos empíricos, los cuales están compuestos por los fenómenos –intuiciones empíricas percibidas en el espacio y el tiempo-. La síntesis de la estructura a priori y los datos empíricos dará como resultado los juicios de la ciencia que justificaran a la física como ciencia.

Con la dialéctica trascendental establecerá si la metafísica es o no una ciencia. Esta dialéctica se sostiene sobre la facultad humana de la razón. Al igual que la estética y la analítica trascendental intentara justificar la metafísica como ciencia con la síntesis de una estructura a priori y datos empíricos. La metafísica toma de la física su estructura a priori es decir, sus categorías – cantidad, calidad, relación y modalidad- haciéndola suyas para alcanzar un conocimiento acerca de los objetos propios de la metafísica, las realidades específicas de la misma. Con estas categorías intentara conocer la realidad de los datos empíricos de esta dialéctica: la realidad del alma – psicología racional-, la realidad del mundo –cosmología racional- y la realidad de dios – teología racional-. Con la síntesis de las categorías y de los datos empíricos se intentara establecer los juicios de la ciencia, lo cual resultara imposible dado que el alma, el mundo y dios, no son datos empíricos, no son fenómenos, ni realidades, y debido a esto las categorías, que se establecen a partir de datos empíricos tampoco quedarían justificadas, quedando de este modo negada la metafísica como ciencia. Alma, mundo y Dios, son ideas que le permiten a la razón pensar. La idea de alma da unidad absoluta al sujeto pensante, la idea de mundo le dará unidad absoluta a los fenómenos externos, y la idea de Dios le permitirá a la razón pensar en unidad absoluta e incondicionada. Por lo que la metafísica no será una ciencia, pero si nos permitirá pensar la unidad del sujeto pensante, la unidad del mundo y la unidad absoluta e incondicionada. La metafísica no cumple con las condiciones del conocimiento científico, que son la experiencia sensible y la razón pura “a priori”; pero Kant nos dice que hay una capacidad en el hombre que no tiene nada que ver con el conocimiento que nos puede llevar a la realidad metafísica que es la conciencia moral. De esta manera es como llega a la convicción de la existencia de Dios, de la libertad, y de la inmortalidad del alma.

Relación sujeto/objeto. Fenómeno/noúmeno

Kant postula un sistema filosófico en torno al si el sujeto accede al conocimiento del objeto a través de la razón o de los sentidos. Se pregunta cómo se conoce, o bien, cuales son las condiciones que hacen posible conocer aquello puesto delante o frente al sujeto, es decir, el sujeto. Lo que es cognoscible para el sujeto e la forma en que el objeto o lo real se manifiesta ante el (fenómeno).

Dicha forma está sujeta a la representación de la subjetividad, en las que se incluyen tanto los sentidos o las intuiciones (que otorgan las condiciones de posibilidad para que aparezca el objeto) como el entendimiento o la razón (que crean los conceptos y dan sentido a lo que se percibe sensorialmente). Ambas facultades del conocimiento (sentidos y razón) confluyen en una estructura o esquema sin el cual no se puede conocer, no se puede acceder al mundo objetivo o material. El conocimiento es por tanto, en esta perspectiva, relativo al sujeto en la medida en que este interviene activamente dándole forma a aquello que tiene frente suyo. El mundo objetivo o real no es entonces reflejado pasiva y linealmente por el sujeto: conocer implica para la subjetividad un papel activo ya que produce y da forma a lo que conocer del objeto (fenómeno). De este modo, el sujeto solo puede conocer lo que cae dentro de su estructura cognoscitiva, constituida por la unión de lo sensorial y lo racional. Fuera de esta estructura de la subjetividad, fuera de esta conciencia, el objeto o la cosa en sí es desconocido (noumenon). La relación entre sujeto y objeto planteada por Kant es sustantiva y de exterioridad. La pregunta aquí es de que manera el sujeto se apropia cognoscitivamente y forma en su conciencia el objeto. Kant considera "noumenon" a la "cosa en sí". Como tal es incognoscible e inabordable para el hombre. Es aquello que está tras los muros del conocimiento posible, de la experiencia en que como hombres dotados de razón, de intuiciones de espacio y tiempo, de categorías, nos movemos inevitablemente. Lo que llama "la cosa en sí" no se puede conocer; porque yo conozco "la cosa en mí". Lo que yo conozco, lo conozco sometido a mí; sometido a mi espacio, a mi tiempo, a mis categorías, esto es la "cosa en mí", que él llamará "fenómeno", oponiéndolo al "noumenon", la cosa en sí. Cuando yo conozco algo, transformo, modifico la cosa en sí, que, como tal, es inadmisibile. Es contradictorio que yo conozca la cosa en sí porque cuando la conozco está en mí, ingresa en mi subjetividad, que la modifica.

Critica de la Razón Práctica

Kant llega a la conclusión que la metafísica es imposible como ciencia, porque la experiencia humana trasciende los límites del conocimiento. Reconoce pues en los seres humanos una cierta clase de actividad espiritual que resume con el nombre de conciencia moral, que consta de una cantidad de principios que rigen la vida de los hombres. Esta conciencia moral es una realidad tan poderosa como es la del conocimiento, ya que los juicios morales son también juicios racionales que pueden conducir al hombre a captar lo metafísico. Las cosas de la realidad no son ni buenas ni malas, sólo puede tener calificativo moral la voluntad humana. Cumplir con la ley no alcanza para que una acción sea moral, porque para que un acto sea moral necesita ser realizado por voluntad propia y no por miedo al castigo. El por qué se hacen las cosas adquiere importancia relevante para que un acto sea moral. Para Kant la ley moral es obrar queriendo que el motivo de tal acción sea una ley universal. La conciencia moral no es un conocimiento sino que es un acto de valoración a partir de intuiciones morales que nos pone en contacto con un mundo diferente al de los fenómenos, puramente inteligible. La voluntad humana libre es la que nos permite penetrar en ese mundo de realidades suprasensibles que no se encuentra sujeto a espacio, tiempo ni categorías. Para Kant, un hombre santo es el que se ha liberado de la moral determinada por los fenómenos concretos, tanto físicos como psicológicos y responde solamente a su ley moral intuitiva. El carácter de nuestra vida moral, como fenómeno de este mundo es la tragedia, el sufrimiento y el dolor que produce el abismo entre el ideal y la realidad.

El formalismo moral

La novedad de la ética kantiana es el ser una ética formal, las anteriores a él eran materiales. Las éticas materiales tienen un contenido, es decir, proponen un bien supremo como criterio de bondad para juzgar los actos humanos (placer, felicidad, etcétera) y establecen normas morales para alcanzarlo. Kant criticó a las éticas materiales porque: a) son empíricas y de un juicio basado en la experiencia no pueden extraerse principios universales; b) además, los preceptos de estas éticas son hipotéticos o condicionales y por lo tanto no son universalmente válidos; c) por otro lado, estas éticas son heterónomas ya que la voluntad es determinada a obrar por un fin exterior al sujeto (Dios, la felicidad, el placer, la utilidad, etc.) Afirma que la ética formal: debe ser a priori (independiente de la experiencia) para poder formular leyes universales; sus preceptos deben ser imperativos categóricos, que sean universalmente válidos; y por último, ha de ser una ética autónoma en la que el sujeto se da a sí mismo la ley. La ética formal Kantiana no tiene contenido, no nos dice qué hemos de hacer sino la forma en la que debemos obrar. Distingue tres tipos de acciones: contrarias al deber, conformes al deber y hechos por deber. Un hombre actúa moralmente cuando actúa por deber, cuando el móvil que determina su realización es el deber, no la utilidad o la satisfacción.

El imperativo categórico

Kant, descubre en la razón del sujeto un imperativo categórico que le impone de modo absoluto cómo debe comportarse. Ofrece diversas formulaciones del imperativo categórico: - "Obra según una máxima tal que puedas querer al mismo tiempo que se torne en ley universal". - "Obra de tal modo que uses a la humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, siempre como un fin y nunca meramente como un medio". - "Considérate a ti mismo como el autor de leyes morales universales". La ética kantiana es autónoma ya que es la razón del sujeto, la que se da a sí misma una ley moral.

Los postulados de la razón práctica

En la crítica de la razón pura negó la posibilidad de la metafísica como ciencia, sin embargo ahora mantiene que a través de la razón práctica y sus principios morales, se puede llegar a los objetos de la metafísica. Para Kant, la libertad, Dios y la inmortalidad del alma se imponen al hombre como postulados de la razón práctica. La libertad se impone porque la exigencia de obrar por respeto al deber supone la existencia de la libertad. A la inmortalidad del alma se llega porque la razón nos ordena aspirar a la virtud, pero esta perfección es inalcanzable en una existencia limitada, por ello es necesario que el alma sea inmortal. Dios, quien tiene que existir porque la disconformidad que encontramos en el mundo, entre el ser y el deber ser, exige la existencia de un ser supremo como realidad en quien se da una unión perfecta de virtud y felicidad.

Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas -Bozal

Crítica del juicio

En esta obra plantea dos grandes problemáticas, por un lado el esclarecimiento de los juicios de su gusto, de su condición y requisitos, y por el otro, el análisis de la belleza como única categoría estética.

El juicio del gusto

Una de las cuestiones que marca la diferencia del siglo XVIII con los anteriores. Lo propio del juicio es que aporta conocimiento y solo en el ámbito del conocimiento el juicio tiene pleno sentido. Kant niega que la belleza sea una cualidad de los objetos en el mismo sentido que, peso y mediada son cualidades, y que la belleza se asemeje a cualquiera de esas cualidades, ya que para este la propiedad de la belleza no se encuentra en el objeto, siendo esta mas una proyección subjetiva. Distinguió dos clases de juicios:

a. Determinantes: aquel en el cual lo particular se subsume bajo lo general, aquel que se basa en el conocimiento.

b. Reflexionante: se configura en la búsqueda de lo particular a lo general, asciende en la naturaleza de lo particular a lo general, por lo tanto, debe darse un principio que no puede sacar de sacar de la naturaleza, precisamente porque es condición de juicios dependientes de la experiencia (juicios empíricos). El principio que debe darse en este juicio es la finalidad de la naturaleza, siendo un principio trascendental –objeto del juicio reflexionante-, ya que no proviene de la experiencia sino que es condición de toda experiencia posible. El entendimiento posee leyes generales de la naturaleza, sin las cuales esta no podría ser objeto de una experiencia; pero necesita un cierto orden en la naturaleza, en las reglas particulares de la misma, que pueden solo empíricamente serle conocidas y que, con relación a él, son contingentes. Para buscar estas leyes, tiene que poner la base de la reflexión sobre las mismas un principio a priori: que una ordenación cognoscible –permite hablar de la armonía del mundo y concebir la belleza como reflejo de tal armonía- de la naturaleza es posible según ellas. Se establece una relación de la naturaleza al sujeto que se concreta en la experiencia. No hay 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 si fenómenos singulares que se comportan de acuerdo a normas, y si tales normas se articular mediante un principio general es posible hablar de naturaleza y de su experiencia.

El desinterés del juicio del gusto

El juicio del gusto es desinteresado, no satisface interés alguno que permita hablar de eventual utilidad. Esto es un rasgo fundamental del juicio del gusto, es base de su autonomía e impide la confusión. Define interés como “la satisfacción que unimos con la representación de la existencia de un objeto”, relacionándola con la facultad de desear y que se cumple con la satisfacción del deseo. Plantea dos tipos de placer interesados: el agradable y el bueno, en contraposición de la belleza que es un placer desinteresado. El objeto agradable (natural o artificial) suscita un placer inmediato, se ofrece a los sentidos y la imaginación y suscita agrado antes de cualquier intervención intelectual. Su placer no aporta conocimiento alguno. La satisfacción en lo agradable es interesada. Diferencia dos tipos de deseos: el inmediato –instintivo, sensitivo, propio de lo agradable- y mediato –propio de la voluntad-. El primero nada tiene que ver con el juicio del gusto. El segundo, mediato por la referencia racional a finales, es efectivamente juicio, pero sometido al más alto interés: el bien moral. El sujeto del juicio del gusto mantiene una actitud contemplativa, más allá de lo puramente instintivo, pues es juicio, manifestación suprema de libertad, pero, también, indiferente en lo que toca a la existencia de un objeto o a los valores morales a los que se refiere. El placer estético es un placer desinteresado. Pone en jago la relación de dos facultades que intervienen en el proceso cognoscitivo: la imaginación y el entendimiento. En el proceso de conocimiento intervienen la intuición sensible, la imaginación y el entendimiento. Estos deben relacionarse y articularse.

Sin alguno de estos tres momentos el conocimiento no es posible. El placer estético es desinteresado, carece de contenido alguno, surge del libre juego de las facultades de representar –entendimiento e imaginación-, siendo esta una representación placentera, sin contenido objetivo, que ordena y ubica la imaginación y el entendimiento para el proceso del conocimiento.

Universalidad de los juicios del gusto

Para que un juicio del gusto pueda ser considerado como tal debe cumplir con el requisito de la universalidad, y de este modo se escapa a los condicionantes de opinión personal o subjetiva. Los juicios, por tanto, reclaman validez y universalidad. La última debe desprenderse de su necesidad interna: no de los juicios como hechos sino de la condición de su posibilidad. Para comprender la universalidad de los juicios del gusto es preciso volver sobre la razón del placer desinteresado que producen. El libre juego de la imaginación y el entendimiento no son propios del individuo, este juego al no ser propio del individuo es universal para el conocimiento en todos los individuos.

Belleza

Los juicios del gusto afirman o niegan la belleza de los objetos, no se limitan a suscitar placer. La fundamentación kantiana de la belleza es doble, según se mire desde el juicio del gusto o desde la naturaleza. Un objeto bello es aquel que obliga a reflexionar sobre el libre juego de las facultades porque carece de contenido cognoscible alguno. Predicamos su belleza al asentir, sin necesidad de formular verbalmente el juicio, en el placer que su percepción nos suscita. También se puede abordar la cuestión en la perspectiva de la naturaleza: el objeto formal cumple en sí la ley de la naturaleza, siendo lo propio de la ley la imposición de su formalidad y no de su contenido. La concepción de belleza kantiana es estrictamente formal.

Sublime

Sublime no es una categoría propia de la estética en tanto que, al poner en juego una idea de la razón, no satisface los requisitos de desinterés y carencia de conocimiento. Sin embargo, ocupa un lugar central en el desarrollo de la estética de las luces y ejerce una notable influencia posterior desde el romanticismo hasta nuestros días. Kant habla de la absoluta disparidad entre algunas magnitudes naturales y la capacidad de nuestros sentidos para poder aprehenderlas, sin referirse estrictamente a los fenómenos naturales, sino a la posibilidad de establecer magnitudes infinitas, por definiciones más allá de la capacidad de nuestra intuición sensible, limitada a lo finito. Hay que tener en cuenta de esta condición absoluta de la que habla: lo absoluto de la distancia. Solo ella se da cuenta de lo sublime que no se limita a mostrar apariencias, por grandes que sean. En una cualidad que surge en la relación a un sujeto, solamente perceptible en esa relación y solo predicable en esa relación. La teoría kantiana de lo sublime proclama la victoria de la razón. Con la razón, y solo la razón, nos permite dominar al mundo, pues es solo ella la que 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 lo sublime. La historia será el objeto sublime por excelencia, creación del sujeto y triunfo sobre la naturaleza: lo suprasensible está siempre más allá y es meta para el comportamiento de todos, pues solo en ella se realiza el sujeto. Sublime no es una categoría estética en el mismo sentido que belleza, porque sublime es precisamente una idea de la razón. No todos los hombres poseen la capacidad para lo sublime, y en esto se diferencia de lo bello.

El juicio sobre lo sublime requiere cultura, tiene sus bases en la naturaleza humana. Lo sublime establece una conexión entre estética y moral.

Genio

Defiende el genio como “el talento (dote natural) que da la regla del arte”, “como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, siendo el genio la capacidad espiritual innata mediante la cual la naturaleza da la regla al arte”. El genio es el talento que da la regla al arte, no sigue las reglas de otro sino que es libre, pues se da su propia regla.

HEGEL

Las ideas relativas a la obra de arte

Las ideas relativas al arte son: a. Las obras de arte no son productos naturales, sino realizaciones humanas. b. Son creadas por el hombre, basándose en el mundo sensible, están dirigidas a los sentidos del hombre; a su modo, el arte afecta al mundo sensible. c. La obra de arte persigue un fin particular que es inmanente en ella.

Reglas del arte. Talento. Necesidad del arte.

Nos guiamos por la intención de formular reglas, de establecer preceptos para la producción artística desde la antigüedad. Hoy es casi imposible hacer una obra de arte basándose en las reglas, ya que el trabajo de obedecer reglas nos lleva a obtener resultados formales y regulares. La actividad del espíritu no obedece en su trabajo más que a sí mismo. La obra de arte, al no ser un producto mecánico, no puede estar subordinada por la regla. Se deja de considerar la obra de arte como el producto de una actividad general, formal, abstracta y mecánica, para declarar que la obra de arte es un producto de un espíritu especialmente dotado, resumiendo que la obra de arte es una creación del genio, del talento. La obra de arte exige talento, un don limitado. El genio es más general, para ser fecundo debe poseer un pensamiento disciplinado y cultivado, y una práctica más o menos larga. La actividad artística debe ser, por tanto, inconsciente, pues cualquier interacción con la consciencia es susceptible a alterar la actividad artística, de perjudicar la perfección de las obras. Se dice que una obra de arte, al ser un producto del ser humano, es inferior a los productos de la naturaleza.

Una obra de arte no está datada de sentimientos, ni desborda vida, es completamente superficial, mientras que en la naturaleza lo que encontramos son productos con vida. Y por eso, al ser obra de Dios, es que la naturaleza es superior a la obra de arte. La obra de arte, no será entonces una obra de arte, es una obra de arte por su espiritualidad, porque ha recibido el bautismo del espíritu, y representa algo que participa del espíritu y que es atributo del mismo. La obra de arte le confiere a los acontecimientos duración, una duración que en ellos se pierde pero que en la obra perdura. Este poder de duración, gracias al espíritu, pone a la obra de arte por encima de la naturaleza. Ya que el espíritu que esta contiene es superior a la naturaleza, y para Dios es más importante las creaciones del espíritu que los productos de la naturaleza. Lo divino se manifiesta en el espíritu bajo la forma de consciencia y a través de la consciencia; y en el espíritu es también el creador de la obra de arte, convirtiéndose en participe el humano de la creación de la misma. Dios actúa sobre el hombre a través de este espíritu. La universalidad de la necesidad del arte se debe únicamente al hecho de que el hombre es un ser pensante y dotado de conciencia.

Al estar dotado de conciencia, el hombre debe situarse frente a lo que él es, algo que él es de una forma general, y hacer de ello un objeto para sí, las cosas de la naturaleza se contentan con ser, mientras que el hombre, al poseer conciencia, se desdobra: él es una vez, pero es para el mismo. Quitada de delante de sí lo que es, se contempla, se representa a sí mismo; siendo la obra del arte el medio por el cual el hombre exterioriza lo que es. El hombre adquiere conciencia de dos modos: tomando conciencia de lo que es interiormente y descubriendo con sus propios ojos lo que es. A través de los objetos exteriores intenta encontrarse a sí mismo.

Wikipedia:

Hegel estudió el arte como modo de aparecer de la idea en lo bello. En sus lecciones sobre estética define primero el campo en el que esta ciencia debe trabajar. Realiza para ello una distinción entre lo bello natural y lo bello artístico. Lo bello artístico es superior a lo bello natural porque en el primero está presente el espíritu, la libertad, que es lo único verdadero. Lo bello en el arte es belleza generada por el espíritu, por tanto, partícipe de éste, a diferencia de lo bello natural que no será digno de una investigación estética, precisamente por no ser partícipe de ese espíritu que es el fin último de conocimiento.

También Hegel en este punto se refiere a Kant para criticarlo. Kant viene a decir que el arte sí es digno de una investigación científica, al asignarle el papel de mediador entre razón y sensibilidad. Pero Hegel no solo no cree esto posible, ya que tanto la razón como la sensibilidad no se prestarían a tal mediación y reclamarían su pureza, sino que además aclara que, siendo mediador, el arte no ganaría más seriedad, ya que este no sería un fin en sí mismo y el arte seguiría estando subordinado a fines más serios, superiores

En su calidad de ilusión, el arte no puede separarse de toda la realidad. La apariencia le es esencial al espíritu, de manera que todo lo real será apariencia de éste. Existe una diferencia entre la apariencia en lo real y la apariencia en el arte. La primera, gracias a la inmediatez de lo sensible, se presenta como verdadera, se nos aparece como lo real. En cambio la apariencia en lo artístico se presenta como ilusión, le quita al objeto la pretensión de verdad que tiene en la realidad y le otorga una realidad superior, hija del espíritu. De manera que aunque la idea se encuentre tanto en lo real como en el arte, es en este último en donde resulta más fácil penetrar en ella. Al tener el arte como esencia el espíritu, se deduce que su naturaleza es el pensar, de manera que los productos del arte bello, más allá de la libertad y arbitrio que puedan tener, en cuanto partícipes del espíritu, éste les fija límites, puntos de apoyo. Tienen conciencia, se piensan sobre sí mismos. El contenido determina una forma.

Al serle al arte esencial la forma, el mismo es limitado. Hay un momento en el que el arte satisface las necesidades del espíritu, pero por su carácter limitado esto dejará de ser así. Una vez que deja de satisfacer dichas necesidades, la obra de arte genera en nosotros, además del goce inmediato, el pensamiento y la reflexión; genera en nosotros juicio, y éste va a tener como objetivo el conocer el arte, el espíritu que en él se aparece, su ser ahí. Es por esto que la filosofía del arte es aún más necesaria hoy que en el pasado.

NIETZSCHE

Las ideas estéticas de Nietzsche

Nietzsche formula su experiencia y su concepción fundamental del ser a través de las categorías estéticas. Su visión del arte está dividida en tres periodos:

a. El mal llamado periodo romántico, en el que la influencia de Schopenhauer y Wagner es más intensa. En El origen de la Tragedia el arte, trágico, se muestra como un dualismo de lo apolíneo y lo dionisiaco, del espíritu de forma que vela, en trato que bella apariencia, lo dionisiaco, en tanto que embriaguez del caos, horros de la existencia, cuya verdad terrorífica proclamo Sileno. Dionisio aquí encarna la verdad del horror de la existencia que necesita ser velado por la belleza apolínea.

b. El llamado periodo positivista e ilustrado, correspondiente a Humano, demasiado humano, Aurora y La Gaya Ciencia, en que se denuncia un arte como mera ilusión metafísica que rehúye en rigor de la verdad. Asimilada con la ilusión religiosa y se califica de opio, adormidera hospital para los que sufren de este mundo y niegan la vida.

c. El periodo último, de madurez, en donde recupera el valor del arte, distinguiendo dos tipos: el clásico y el romántico. Al romántico se le critica el hecho de que es un arte que brota de una huida de la vida, que brota de la carencia, de una voluntad de poder reactiva negadora de esta vida y que solo busca escapar del sufrimiento mediante ilusiones metafísicas. En contraposición está el arte clásico que brota de una afirmación de la vida aun en los aspectos más dolorosos de esta, es voluntad de poder afirmativa creadora de valores ficticios, expresiones pragmáticas de la voluntad de poder, brotando del exceso creador de la carencia.

A través de la vuelta a Grecia, Nietzsche inicia su crítica del mundo moderno. La tragedia griega sería para el moderno la opera. Plantea una vuelta a la tragedia clásica vivificada por el mito, ya que la cultura moderna no utiliza los mitos, quitándole a la cultura su sentido, otorgándole a la misma unidad y clausura. La modernidad ha producido un hombre abstracto privado de mitos conductores y una civilización sin un fundamento original firme y sagrado, resultados ambos del socratismo destructor de los mitos. La civilización soporta la vida gracias a tres elementos: el conocimiento, como ideal socrático; el arte apolíneo basado en los velos de la belleza; y el arte trágico, articulación entre lo apolíneo y dionisiaco. El arte no es solo una imitación de la realidad natural, sino un suplemento metafísico de la misma. Establece una metafísica del arte que responde a una existencia humana y del mundo en donde no aparecen justificados como fenómenos estéticos. Esta metafísica está basada en dos principios: uno, la tragedia ática, en donde Apolo, el dios de las formas bellas impera en las artes plásticas; y el segundo Dionisio, el dios de la embriaguez y del caos aniquilador de la individualidad, manifestado en la música. La música está más allá de la categoría de belleza, presenta directamente la voluntad. El arte definitivo será la tragedia. En el arte dionisiaco la naturaleza nos habla con una voz no disfrazada y permite que nos identifiquemos con el ser original mismo que esta tras los fenómenos y las formas cambiantes, hace que vivamos como el viviente único que engendra todo. Nos pone en contacto con la vida en tanto que fecundidad desbordante del querer universal. El arte, como posible medio que puede llegar a romper con la individualización, es el profundo significado metafísico que en la tragedia griega se presenta bajo un manto estético.

En La filosofía en la época trágica de los griegos opone a Heráclito, quien niega la distinción de un mundo físico y un mundo metafísico moral y la idea de un ser que subyaciera el devenir que propone Anaximandro. El germen de la filosofía trágica radicalmente alegre y danzarina, afirmativa y vitalista que dice sí a la vida y que se desarrollara en las nociones del superhombre, el eterno retorno y la voluntad de poder. En Humano, demasiado humano, la reflexión crítica, el rigor científico y la severidad en el conocimiento pasan a un primer plano como resultado del aprecio de las verdaderas sin apariencia, mientras que el arte, la religión y la metafísica son ilusiones que hay que destruir. Denuncia de las artes y la religión por su pretensión de querer estar más cerca de la raíz de mundo que las ciencias, afirmando que desde el arte es más fácil pasar a una ciencia filosófica que procure una verdadera liberación que desde la religión.

La crítica del arte de este periodo no coincide con la crítica platónica al arte por ser éste una mera imitación de una realidad que no es más que una copia de la verdadera realidad de las Ideas, sino más bien se basa en que el arte se presenta como heredero de la metafísica y prefiere refugiarse en un mundo ficticio, de mentira reconfortante, que asumir el riesgo que el conocimiento conlleva. Los artistas no son conscientes de que el conocimiento de la realidad, por fea que esta pueda ser, es bello en sí mismo, carecen de la pasión de conocer cuya meta es la verdad, verdad que asume la realidad en todas sus metas. Frente al arte romántico, embaucador y enfermizo, Nietzsche opone otro tipo de arte, el clásico, producto de una vida sana y armoniosa al que los hombres son llevados por el contento y la satisfacción de sí mismos. Mientras que lo clásico surge de la fuerza de la época, lo romántico expresa la debilidad de la misma. El arte ante todo debe “embellecer la vida... disimular, dotar de un sentido diferente, toda fealdad... y dejar traslucir en lo inevitable o irremisiblemente feo lo eminente”. En Aurora, le dice sí a la vida y continúa criticando los efectos narcóticos del arte que no solo enferman a los contempladores sino que también lo hace con el propio arte y el artista. En La Gaya Ciencia muestra un tipo de ciencia alegre que tiene como correspondencia un arte diferente, irónico, frívolo, liviano, un arte para artistas; un arte que sirva para aprender a olvidar, para aprender a ignorar, un arte como el de los griegos. El arte nos redime de la voluntad de la verdad, del deseo excesivo del saber, del ideal socrático. Este arte tiene prontitud para la apariencia, nos ayuda a redondear las cosas mediante la ficción y nos permite, gracias a nuestra propia transformación en fenómeno estético, a soportar la vida. Los escritos de los ochenta están impulsados por un instinto frenético de querer destruir los fundamentos de la civilización occidental. Es una crítica a la moral y a los valores que la sustentan mediante nuevas categorías capaces de alumbrar la civilización: el superhombre, la voluntad de poder y el eterno retorno; teniendo el arte un papel fundamental para llegar a la segunda categoría. Hace un uso estratégico de la metáfora poética al servicio de la exposición de su filosofía.

Con su estilo metafórico y alegórico pone de relieve que así como el lenguaje tiene un origen metafórico, la metáfora posee también un alcance cognoscitivo. Conocer equivale a simplificar la realidad, a idealizarla en forma artística. El concepto disimula la actividad metafórica que le ha dado origen y por ello es aún más metafórico que la propia metáfora. El lenguaje metafórico es dirigido a todos y a ninguno. Define lo bello como el producto de la humanización del mundo, de su sumisión al canon humano en tanto que medida de toda perfección, mientras que lo feo es entendido como señal y síntoma de degeneración. Propone un arte trágico como un arte al servicio de la vida que no rehúye en contraposición del arte a los valores morales y al arte por arte.

La noción de voluntad de poder trata de establecer el ser de las cosas en cuanto tal, su verdad, y dado que para el filólogo la verdad es un tipo de ficción, el arte como ficción por antonomasia adquiere un nivel estratégico en el análisis del alcance metafísico de la voluntad de poder. El arte es la estructura más transparente y la más conocida de voluntad de poder. El arte debe ser comprendido desde el punto de vista del artista. Desde el punto de vista del artista, el arte es el acontecimiento fundamental del ente, siendo el ente creado por sí mismo. El arte constituye el movimiento contrario al nihilismo. El arte tiene más valor que la verdad. La estética de Nietzsche es una estética desde el punto de vista del artista, del genio creador. Para explicar la relación entre arte y nihilismo hay que tener en cuenta a la religión, la filosofía y la moral como formas de decadencia de la humanidad. El mundo ideal platónico supone la desvalorización de todos los valores supremos –nihilismo-. El arte, ante esto, se presenta como un contra movimiento, es la única fuerza superior contraria a la voluntad de negar la vida. La voluntad del arte es el anhelo de revalorizar la sensibilidad, de resaltar el sentido de la tierra, siendo lo sensible rango de la realidad verdadera, la toma de la vida aparente por la verdadera objetividad. Pone al arte y la verdad en el mismo nivel ontológico. La verdad es la fijación de las apariencias, pero el arte es la transfiguración de dichas apariencias, es una intensificación de la vida, es el estimulante más poderoso de la vida.