

De las valoraciones estéticas: un acercamiento a los movimientos más representativos

Víctor Alvarado*

RESUMEN

Esbozo crítico de los principales problemas de la estética, planteados por los movimientos teóricos más representativos y por la óptica de sus más relevantes exponentes. En la introducción se presenta una sinopsis de los antecedentes teóricos de la estética y se ofrecen los matices que permiten el surgimiento de la Estética en tanto materia autónoma. En la primera parte se lleva a cabo un recorrido cronológico por los planteamientos más relevantes de los principales representantes de la disciplina estética -de la edad clásica hasta el racionalismo estético-, entre los que sobresalen los aportes de Platón,

* Magister Philosophiae. Profesor de Filosofía del Arte y Estética en el Departamento de Filosofía de la Universidad Nacional de Costa Rica. Docente en la cátedra de Filosofía y Pensamiento de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica. Sus temas de estudio giran en torno -especialmente- a la Fenomenología Existencial y la Estética.

Rec. 14-12-05 Acep. 28-03-06

Aristóteles, Baumgarten, Kant, Hegel y Shopenhauer entre otros. En la segunda parte se exponen las orientaciones teóricas y conceptuales de las corrientes estéticas más significativas, tales como la estética psicologista de Theodor Lipps; y la estética axiológica representada por autores como Herman Cohen, Benedetto Croce y Nicolás Hartman; y finalmente la estética científica que en gran parte sigue predominando hoy día a pesar de todos los cuestionamientos acertados que se le han hecho. En la conclusión se asume una orientación crítica frente a las visiones de la estética precedente.

PALABRAS CLAVE

Estética, Arte, Filosofía, Estética axiológica, Estética científica.

ABSTRACT

This article critically outlines the main problems of Aesthetics as established by its most representative movements and by the perspectives of its most important exponents. The introduction presents a synopsis of Aesthetics' theoretical background and the nuances allowing Aesthetics emerge as an autonomous subject. In the first section, the authors embark on a chronological journey through the most relevant approaches of Aesthetics' main representatives -starting on the Classical Period and up to the Aesthetic Rationalism- such as Plato, Aristotle, Baumgarten, Kant, Hegel and Shopenhauer. The second section details theoretical and conceptual guidelines of the most significant movements of Aesthetics such as Theodor Lipps' Psychological Aesthetics, the Axiological Aesthetics represented by Herman Cohen, Benedetto Croce and Nicolas Hartman,

and the Scientific Aesthetics, which prevails up to this moment despite the accurate criticism it has been subjected to. As a conclusion, the authors adopt a critical position towards the previous visions of Aesthetics.

KEYWORDS

Aesthetics, Arts, Philosophy. Axiological aesthetic, Scientific aesthetic

INTRODUCCIÓN

La estética se funda como materia autónoma cuando establece claramente el problema de la belleza artística, que para algunos se da hasta el siglo XVII, pues antes de esta época “ se habló, ciertamente, de lo bello y del arte, pero ambos conceptos permanecieron desligados, o bien, sus relaciones no fueron claras “ (Bueno, 1977:275); sin embargo, sus raíces se remontan a los griegos, cuyo primer gran esteta fue Pitágoras -presuponiendo su existencia (*582 a C - + 497) - y los pitagóricos. Para estos, el arte desempeñaba un papel fundamental en su visión armónica del universo, de ahí que cultivaran especialmente la música y la danza; “esto les llevó a investigar su fundamento rítmico y combinar esta inquietud con la amplia documentación matemática que fue distintiva en ellos, elaborando una teoría sobre la proporción,

la armonía y el ritmo” (Ibídem: 277). Fue Pitágoras quien “forjó una bien documentada doctrina sobre las proporciones musicales y extendió su concepto estético-rítmico de la vida a un horizonte cósmico, expresándolo en su hermoso principio de la armonía de las esferas “ (Ibid: 278).

Otros estudiosos de la estética, como es el caso de Huisman Denis, encuentran sus primeros vestigios en tres de los más grandes filósofos griegos: Sócrates, Platón y Aristóteles, pues según Huisman, se puede sostener que la Estética “...nació el día en que Sócrates supo responder a Hippias (en el Hippias Mayor) que lo Bello no es un atributo particular de mil objetos diversos” (Huisman 1962: 9), pues por encima de todo esto existe la Belleza misma. De aquí se podría deducir -tal como lo hace Huisman - que “las raíces del origen de toda Estética se hallan en el platonismo” (Ibídem: 8). Sin embargo, ya busquemos la génesis de la estética en Pitágoras, Sócrates o en el mismísimo Platón, hemos de afirmar que la Estética nace (implícitamente) en Grecia.

Cronología de los grandes estetas

PLATÓN (*428 / 427 a.C. - + 348 / 347)

A pesar de que se pretenda encontrar en Platón las semillas de la estética, no por ello hemos de buscar en el platonismo un sistema estético constituido. En este "sólo existen las bases, a lo sumo gérmenes de una teoría del arte"

(Ibid: 12), en donde prevalece el discurso de lo *bello* en tanto bien, confundiéndose así lo *Bello* supremo con el Bien supremo, pues "es imposible que apuntando hacia lo bello alcancemos algo que no sea el *bien*" (op cit: 11). Lo *Bello* es en Platón lo que hace bello todo lo que es tal, en función de esta idea, que constituye la realidad suprema. En el Fedón, se nos dice que si existe algo bello fuera de lo bello en sí, *sólo es bello por la única razón de que participa de este último, pues lo único que hace que algo sea bello es la presencia y la participación de lo bello en sí ya que lo Bello se hace bello por lo Bello*. Por medio de lo Bello, puro y sin mezcla, el alma humana alcanzará el absoluto; su alma llegará más allá del ser mismo, a la armonía total.

Lo Bello es, en Platón, una idea extraterrena que más tarde se manifestará por intermedio de lo sensible. Lo bello esencial es eter-

no, sin principio ni fin y no está determinado por nada; más bien, es él quien determina las cosas particulares, pues participan de él.

La belleza, en muchas ocasiones, se expresa como Bien, Simetría y Verdad. Así lo repite Huisman: "la belleza se define por todas partes por la medida y la armonía, es decir, por una satisfacción que sólo podría calificarse de ESTÉTICA", en donde "esta forma de placer puro se debe no a una medida matemática, sino a una medida muy sutil, provocada por una emoción ligada a la investigación intelectual desinteresada" (op cit: 12.).

Sin embargo, en Platón no hemos de pretender encontrar que la belleza mundana sea belleza perfecta, pues

"las cosas no son sino sombra e imitación de las formas eternas que el Hacedor o el Demiurgo adopta como modelos cuando crea el universo" (Farré 1979: 106). El Demiurgo coloca y hace colocar la belleza y el bien en todas las esencias. Pero lo Bello absoluto se encuentra más allá del mundo, y para poder sentir su belleza profunda es necesario hacer todo lo posible por proceder desde las esencias o desde las ideas, partici-

pando así en los arquetipos de los objetos. Pues “sin esa búsqueda dialéctica de lo Bello absoluto, sin la iniciación en los modelos eternos que se imponen a aquella otra contemplación que poseemos en nuestra pre-vida, nunca seremos capaces de comprender la belleza de las cosas” (Huisman 1962:13). Lo que se busca es encontrar la armonía o reencontrar el esplendor que todos tenemos oculto en las profundidades de nuestra pre-existencia, en donde el medio más seguro para alcanzar la Belleza será la búsqueda inagotable del Modelo.

El Bien y lo Bello se identifican en la concepción armónica platónica. Veamos, como lo dice Luis Farré,

Lo que es verdaderamente bueno realiza, en alguna manera, aquella armonía superior que se denomina belleza. Bien, bondad, hermosura, suprema felicidad se confunden (1979:107).

En lo que al concepto platónico del arte se refiere, Platón resalta la inferioridad de este en relación con la filosofía, y esto principalmente por el tipo de placer que brinda. Su placer está “mezclado con cierta clase de dolor, sentimos placer, sin embargo lloramos” (Ibidem: 111).

Según Platón, esto se da debido a la mezcla de dolor, pues su placer consiste en la contemplación.

En las *Leyes*, Platón hace referencia explícita a la armonía, con base en las divinas revelaciones que pueden encontrarse en la danza y la música, reproduciendo así la influencia pitagórica. Farré nos dice: “Cuando sobre las energías físicas, que se desenfrenan en el grito y en el salto, se imponen debe a que el artista reproduce la vida tal cual es. El artista rescata lo real de los acontecimientos de la existencia. En cambio la Filosofía atiende únicamente las formas puras inmutables; su placer no lleva las leyes del orden, desconocidas a las bestias y propias solamente del hombre; y se obtiene el ritmo que es el orden del movimiento, y la armonía, que consiste en la justa fusión de los sonos agudos y graves, y la danza coral, que acerca unos a otros a los hombres en el canto y baile, y lleva el nombre de gozo, se puede ver en todo esto la imitación de la armonía divina, realizada por medio de movimientos terrenales” (Ibid: 112).

Para Platón, el placer estético que podemos encontrar en las obras artísticas debe subordinarse a la norma moral, pues no todo placer mundano es bueno. En *La*

República, afirma rotundamente que el artista debe de obedecer al legislador, al comité de censores que estará formado por el jefe de educación, los custodios de la ley y algunos otros ciudadanos de más de cincuenta años. La necesidad de los censores se entrevé por la opinión que tiene Platón de los artistas, en donde para él, poetas y músicos, "intoxicados por el goce de lo bello, pierden de vista lo que es justo" (op, cit. p. 113), dejándose llevar por los placeres del populacho. La pretensión del vulgo por ser críticos de arte hay que prevenirla, y más aún eliminarla.

Entre los interesantes aportes de la visión estética platónica, Luis Farré sostiene que Platón anuncia la teoría de la imitación, interpretándola como una absorción del sujeto por el objeto. La imitación platónica presupone que el artista toma como modelo la cosa física actual, en vez de la forma ideal en donde sí se encuentra la perfección. Sólo el filósofo es el más perfecto artista, porque contempla la verdad del Modelo Eterno, pues para Platón, la labor del filósofo y el educador es "conocer, adaptar y copiar las formas ideales"; ¡ ese es el objetivo del artista ! " El filósofo, emotivo contemplador de la verdad, es para Platón el más perfecto artista " (Farré, 1979: 114).

ARISTÓTELES

(* 384 / 384 a.C. - + 322 / 321)

Platón concebía la Idea de lo Bello en sí, como un principio trascendente al yo y al mundo; Aristóteles, por su parte, concibe lo bello como un tipo inmanente al espíritu humano, en donde su objeto debe ser buscado en uno mismo. Para Aristóteles, el ideal está en el hombre mismo porque no hay ideal extrahumano. Para Platón, el arte es descubrimiento por reminiscencia de anteriores conocimientos adquiridos gracias a la participación en las ideas.

En Aristóteles, "el arte es producción creadora de formas nuevas, ninguna de las cuales ha podido ser conocida anteriormente por aquél que las crea" (Huisman 1962:14). Sin embargo, a pesar de tales diferencias entre ambos pensadores, existe una gran relación entre el concepto platónico de armonía y el concepto aristotélico de orden.⁶

Aristóteles en su "Poética", escribe: "Un ser o cosa compuesta de partes diversas no puede poseer belleza sino en tanto que sus partes están dispuestas en cierto orden y tienen una dimensión que puede ser arbitraria, pues lo bello consiste en el Orden y la Grandeza"

1. Platón se refiere, en el <Timeo> al concepto de "orden" como sinónimo explícito de armonía

(Poética, VII). Para Huisman resulta claro que “entre el criterio platónico de la armonía y de la medida y la definición aristotélica del orden y la grandeza no hay verdaderamente en el fondo otra diferencia que la que existe entre lo implícito y lo explícito” (Huisman, 1962:13).

Se ha creído erróneamente que Aristóteles definió el arte como imitación de la naturaleza; para él, el arte es más bien la desnaturalización de la naturaleza, puesto que disminuir o exaltar al hombre es una imitación correctora, una transposición. Según Aristóteles, el arte está por encima o por debajo de la naturaleza.

Para Miguel Bueno, Aristóteles acepta el arte con tal de “subordinarlo a finalidades no estéticas como, por ejemplo, la función moral y la misión educativa”. Para Aristóteles “el arte no tiene un valor en sí mismo, porque expone ideas que se transmiten a los jóvenes y pueden ser altamente favorables para su educación, para su formación ética y el aseguramiento de la buena conducta” (Bueno, 1977:277).

PLOTINO

(* 205 - + 270)

En la unión armónica entre la espiritualidad humana y la divina, que efectúa Plotino en su mística, nace lo bello como fruto y participación de la idea divina, de la que por emanación se desprende todo. Lo bello es entonces la comunión con lo divino.

Plotino “definió la belleza por la unidad, la forma pura y el orden. La belleza en los seres, será su simetría y su medida” (Huisman, 1962: 15). El gran avance que efectúa Plotino -bien lo dice Miguel Bueno- en la estética, se encuentra en manifestar que “la belleza se debe a la forma y que ésta se encuentra no sólo en las obras plásticas, visibles, sino también en las audibles, como la música y las letras” (Bueno, 1977:278).

LA ESTÉTICA

EN EL RENACIMIENTO

(1400 - 1600)

En el Renacimiento no se encuentra un aporte estético significativo; sin embargo, en esta época se fundan las bases para lo que más tarde se llamará « Estética Científica », que se caracteriza por localizar lo bello en el arte buscando su explicación por vías científicas. Bajo la influencia de las investigaciones pitagó-

ricas, la estética científica abordó la determinación de lo bello por medio de reducciones matemáticas. En el Renacimiento también encontramos los fundamentos de la « teoría de la divina proporción », que pretendió encontrar el secreto de la belleza plástica a través de una sencilla relación numérica.

EL RACIONALISMO ESTÉTICO

El Racionalismo Estético⁷ pretendió interpretar el valor estético a través del juicio, el cual llevó el nombre de « Juicio de Gusto ». El gran aporte del Racionalismo Estético consistió en afirmar que “el gusto por el arte debía ser fundado objetivamente por conceptos y juicios; ello equivalía a pedir una razón objetiva del arte” (Bueno, 1977: 282). El Juicio de Gusto se enfocaba sobre la capacidad de juzgar, pretendiendo encontrar, por medio de este, explicación del arte.

Para Miguel Bueno, el gran mérito del Racionalismo Estético fue “haber postulado la necesidad de un juicio como base explicativa del valor, de la belleza contenida en el arte, así como de una justificación para la capacidad de juzgarlo” (Ibídem: 282). No se trata ahora de

2. Recordemos que el « Racionalismo Estético » es un apartado del Tradicionalismo Filosófico

manifestar que una obra es bella, sublime, monstruosa, espléndida, etc., sino más bien de dar las razones de lo que implica cada calificativo o concepto.

Pero a pesar de las aportaciones del Racionalismo Estético, éste incurrió en una serie de “desviaciones” al separar la sensibilidad del razonamiento, negando así lo sensible como el mejor conducto para la expresión artística.

Tanto Descartes (*1595 - +1650) como Leibniz (*1646 - +1716) “permanecieron en este dualismo de lo racional y lo sensible, quedando la estética en lo sensible como una especie de mundo inferior, de análoga manera a como lo había creído antes Platón” (Op, cit. p. 282).

Pero por permanecer en el dualismo entre lo sensible y lo racional, Descartes no funda, propiamente hablando, una estética, ya que no logra consolidar -según Olivier Revault- la facultad de percibir y la facultad de juzgar. Con Descartes nos adentramos en la duda de los fundamentos estéticos: “¿Qué es lo bello? Nadie podrá saberlo jamás. Cambia con los países: verdad más allá de los Pirineos...” (Huisman, 1962:16).

Para Denis Huisman, Descartes anuncia a Kant en su « Compendium Musicae », así como

la primacía del Gusto sobre la idea de lo Bello en sí. “El Cartesianismo es ya un relativismo”, nos dice Huisman. En Montaigne (*1533 - .+1592), encontramos ya un “cartesiano antes de tiempo”. Montaigne cuestiona lo bello a partir de los reportes antropológicos de culturas lejanas a la suya: “Es probable que ni siquiera sepamos en qué consiste una belleza natural y en original”, decía ya Montaigne, cartesiano antes de tiempo. Las Indias dan a la belleza labios gruesos y abultados, una nariz “aplanada y ancha”; el Perú le acuerda “grandes orejas, otros enrojecen o ennegrecen los dientes” (Ibidem: 16).

Leibniz, por su parte, recuerda la fórmula neoplatónica de la « unidad de la variedad », en donde los espíritus pueden producir algo parecido a lo que Dios hace, pero en pequeño, gracias a la armonía universal; para Leibniz el estado artístico se manifiesta por los gustos, y por las imágenes de las cualidades sensibles que son las percepciones íntimas, o también “espejos vivientes o imágenes del universo de las criaturas, más también imágenes de la divinidad misma o del propio autor de la naturaleza, capaces de conocer el sistema del universo y de imitar cualquier cosa por medio de especímenes arquitectónicos” (op cit: 16).

Según Leibniz, el mundo es una imagen de nuestra percepción en donde se reúnen armónicamente lo Uno y lo Múltiple y en donde el espectáculo de esta armonía del universo no es más que el espejo de nuestra armonía inmanente: la armonía universal se extiende en nosotros hasta las cosas y desde las cosas hasta nosotros.

WOLF (1679-1759)

Y ALEJANDRO GODOLEBO

BAUMGARTEN (1714 -1762)

Wolf resaltaba la necesidad de fundar una ciencia que se dedicara al perfeccionamiento del conocer sensitivo, o sea, una especie de lógica de la sensibilidad. Los planteamientos de Wolf influyeron a su discípulo Alejandro Godolebo Baumgarten, quien escribió en 1750 una obra con el título de *AESTHETICA*, desde la cual, para algunos “ha tomado carta de ciudadanía en la ciencia el nombre estética” (Lemcke 1984: 13), concepto que se presenta más comprensivo que el de la doctrina de lo bello.

KANT

(*1724 - +1804).

Gracias a la contribución Kantiana en el ámbito estético, fue posible delimitar de una manera autóno-

ma la jurisdicción de la disciplina estética, quedando desde entonces constituida como una teoría del arte, la cual explicaba, por medio del Juicio del Gusto, su contenido de belleza, así como el efecto que produce a nuestra sensibilidad.

En Kant se relaciona lo bello con el arte, con el fin de obtener el concepto de la belleza artística (que fue la base de toda estética ulterior), estableciendo asimismo la relación entre la belleza artística y el sentimiento. Kant incluye además “la relación del arte con la sensibilidad, dada en el concepto estético del racionalismo”, y por último, “hay en Kant la función del juicio estético y la justificación de lo bello en el arte” (Bueno, 1977: 285).

En la *Crítica del Juicio*, Kant descompone en dos a la Analítica del Juicio Estético: en Analítica de lo Bello y Analítica de lo Sublime. En la Analítica de lo Bello, Kant abarca primeramente el Juicio del Gusto en relación con la cualidad, en donde *el gusto es la facultad de juzgar un objeto o un modo de representación, por la satisfacción o el desagrado, de un modo totalmente desinteresado. Se llama Bello el objeto de esta satisfacción.*

Luego nos habla del Juicio del Gusto en relación con la cantidad, en donde *es bello lo que place univer-*

salmente sin concepto. En el tercer momento el Juicio del Gusto se ve desde la Relación, pues *la belleza es la forma de la finalidad de un objeto en tanto que es percibida en él, sin representación de fin.* Por último, el Juicio del Gusto no se separa de la Modalidad, ya que es bello lo reconocido *sin concepto como objeto de una satisfacción necesaria.* Más tarde, Kant muestra la oposición entre lo Bello y lo sublime, dando a conocer dos tipos de sublimes, que son lo matemático (estático) y lo dinámico.

En lo que respecta al sentimiento estético, Kant lo localiza en la armonía que se experimenta entre el entendimiento y la imaginación, -gracias a la actividad lúdica de esta última: “Siendo esta armonía independiente, no solamente del contenido empírico de la representación, sino también de toda contingencia individual, el sentimiento de lo Bello existe pues a priori, y funda, en cuanto tal, la validez universal y necesaria de los juicios estéticos” (Laffond Bombiani en: Huisman D: 1962:19).

SCHILLER Y SCHELLING

(*1775 - +1854)

Para Schiller, el arte es una actividad lúdica, y la esfera estética es el lugar de reunión en donde armó-

nicamente se concilian el espíritu y la naturaleza, la materia y la forma. Schiller considera lo bello como la vida; para él, lo bello es la vida y la vida es lo bello.

En Schelling encontramos el rescate del sentimiento sobre la razón. Es el sentimiento quien ahora, sobre las demás facultades anímicas, puede comprender la belleza. Es Schelling el primer filósofo que estableció relaciones de analogía entre las artes, poniendo con ello el último cimiento para el edificio sistemático realizado por Jorge Federico Hegel.

HEGEL

(*1770 - +1831)

En la consolidación de su estética tomó en cuenta los puntos de vista que venían desde el racionalismo, en torno al concepto de lo bello, así como la visión del empirismo estético que afirmaba -sobre todo- lo sensible. Asimismo, en ningún momento descartó la síntesis Kantiana del arte y lo bello que estaba fundada en el juicio valorativo del gusto, y gracias a todo ello, Hegel establece una comparación entre las artes, para obtener de ahí sus caracteres generales.

Para Hegel, la forma del arte es la configuración sensible e imaginativa, y su contenido es la idea; en

él la Belleza constituye la aparición sensible de la idea. Una de las tres etapas que conducen al espíritu humano en búsqueda de lo absoluto, es precisamente el Arte, pues es revelación de lo absoluto bajo su forma intuitiva, pura aparición, idealidad que se transparenta a través de lo real. El arte viene siendo entonces, la relación entre la idea y la forma sensible.

Para muchos estudiosos de la estética, "el mérito de Hegel consistió en dar cuerpo a los apuntes que ofrecieron esporádicamente los filósofos anteriores, tratándolos con un criterio de unidad que permitió la edificación del primer gran sistema estético" (Bueno 1977: 286).

SCHOPENHAUER

(*1788 - +1860)

Para Schopenhauer, el arte es la contemplación de las cosas independientes del principio de razón, y decir que una cosa es bella significa decir que es el objeto de nuestra contemplación estética. El arte es la mejor forma de *conocimiento filosófico*, ya que la Belleza es la 'representación exacta de la voluntad', además de ser el arte, *el calmante más reconfortante cuando la voluntad es dolorosa y la voluntad de vivir desgraciada*. Para

Schopenhauer, el arte más elevado de todos es la música, pues refleja, no las ideas, sino la voluntad misma. Escuchar grandes y hermosas armonías es -según este pensador- como un baño del alma: "purifica de toda mancha, de todo lo malo y mezquino, eleva al hombre y le pone de acuerdo con los más nobles pensamientos de que es capaz, y luego comprende con claridad todo lo que vale, o, más bien, todo lo que sería capaz de valer" (Schopenhauer, 1998:110), transformando así el goce estético en una experiencia mística.

La Estética en sus nuevos aportes (s. XX)

En esta segunda parte pasamos ahora a la exposición de las orientaciones teóricas y conceptuales de las corrientes estéticas más significativas, entre las que encontramos primeramente a la estética psicologista.

LA ESTÉTICA PSICOLÓGICA

En reacción a las especulaciones del idealismo, surgió la estética psicologista, un análisis exhaustivo de la vivencia que trató de elaborar su teoría intentando dar unidad a los diferentes momentos del proceso. La teoría de la esté-

tica psicologista es conocida con el nombre de empatía o introyección.

La empatía presupone en su vivencia, primeramente la *inspiración creadora*, luego la *actividad contemplativa* y, por último, la *proyección recreadora*; estos son los tres momentos del arte.

Entre los principales representantes del psicologismo estético, encontramos primero a Teodoro Vischer y su hijo Roberto Vischer, quien empleó la introyección para designar a la unidad del proceso psíquico del arte.

Según Miguel Bueno, la obra monumental del psicologismo fue elaborada por Theodor Lipps. Es Lipps el principal representante del psicologismo. Miguel Bueno manifiesta que "la obra de Lipps es una certera incursión en el mundo de los sentimientos, relacionándolos con el arte, abordando su análisis y definición, por lo cual debe considerársele como el descubridor de los conceptos estéticos. A partir de Lipps, el psicologismo cobró legitimidad como teoría subjetiva del arte y desde entonces ha sido una de las grandes ramas de la estética moderna" (Ibid: 289).

Para la teoría de la empatía, lo bello no se encuentra en una determina-

da modalidad del objeto, ni por la forma ni por el contenido, sino más bien en su comportamiento o estado del sujeto. Lo bello es aquí la cualidad que alcanza el objeto para el contemplador por la empatía de éste.

Para Nicolás Hartmann, en su obra *Estética*, "Theodor Lipps entendió el objeto como totalmente dependiente del contemplador y de tal modo que está por completo penetrado por el hacer del sujeto; sólo lo convierte en objeto estético el que el hombre proyecte sentimentalmente en él su propia postura interior y, así se viva a sí mismo en él" (Hartmann, 1977: 36). El goce de lo bello es el goce que vive el sujeto, aunque indirecto, mediatizado por el objeto en el que se ha proyectado sentimentalmente.

Para la teoría de la empatía, la belleza no es inmanente a las cosas como modalidades ópticas independientes de la capacidad perceptiva y la manera de ser del sujeto, sino más bien "está del todo condicionada por una actitud o postura interior muy determinada, distinta respecto de cada una de las artes - casi respecto de cada objeto individual" (Ibídem: 36.). En la teoría de la empatía, lo bello es bello sólo para alguien,

para el sujeto que contempla extasiado lo que considera bello. El objeto estético como tal, ya fuese la naturaleza o el arte, no es inmanente a sí mismo, sino para nosotros, pero "sólo lo es en la medida en que aportamos una posición receptiva interior determinada", y entiéndase que aquí no se afirma la subjetividad de lo bello sino sólo una codependencia respecto al sujeto.

Ahora veamos más de cerca la estética psicologista de Theodoro Lipps.

Lipps, partiendo de que "diversidad de los elementos de un todo engendra el interés" y presupone el placer, deduce que la diversidad contribuye a la génesis del placer. El interés es para Lipps un arma de doble filo, pues así como provoca placer, también puede engendrar displacer; por lo tanto, la diversidad engendra también lo uno y lo otro. Según Lipps, el alma es efectivamente "una unidad, pero es también y al mismo tiempo, una pluralidad", o sea, una pluralidad cuantitativa; y "es propio de la naturaleza del alma afirmar tanto aquella unidad como esta pluralidad". El alma es, al mismo tiempo, lo uno y lo otro; por ello se habla de la « unidad en la pluralidad ». En la naturaleza

del alma está “concebir en una perfecta unidad todo lo vario”. La esencia de toda estética de la unidad en la variedad se encuentra en esa “interna armonía de lo vario que a la vez se individualiza, en esa resonancia de unos elementos en otros”; pero “la contradicción estética nace cuando lo vario aparece como lo mismo, sin que aquello en que se ofrece como lo mismo y aquello en que se presenta como diferente, se dividan y se opongan y esto se ordene y se subordine a aquello” (Lipps, 1977:37).

Una de las contribuciones más importantes de Lipps a la estética es el rescate de lo feo como “contemplación de las modificaciones de lo bello”. Para Lipps las concepciones que se tienen de lo Bello y lo Feo, son valoraciones éticas. Lo Feo es entonces el mal, la negación, lo defectuoso, lo débil; la antítesis de lo Bello. Belleza que implica entonces el Bien, lo positivo. “El contenido de lo feo está formado por esta desvaloración ética”. Sin embargo, según Lipps “Esto no quiere decir que lo feo sea una desvaloración ética y la desvaloración ética sea lo feo. Por el contrario, lo bello, tanto como lo feo, es siempre un predicado de un objeto sensible. Pero como lo dado sensible, bello,

lo es mediante un valor ético, o una afirmación de vida, que nosotros proyectamos en el objeto, así también lo feo del dato sensible, lo es en cuanto proyectamos en ello una desvaloración ética o una negación de vida, y en tanto esto sucede” (Ibídem: 574). Pero lo feo puede ser mediador de lo bello y entrar en él, como factor de realce, y resulta así el “ambiente o el fondo de lo bello”. Ahora bien, lo feo puede ser también la condición inmediata para la aparición de lo bello: “Hay flores que sólo crecen en los pantanos” - nos dice genialmente Lipps.

Lo feo puede ser además “aquello por lo cual es despertado lo positivo o el bien, o lo positivo nace en lucha con aquél o aumenta de valor por aquél; lo negativo es lo que limpia y purifica” (Op cit: 576). Para Theodor Lipps no hay fealdad sin belleza, no hay negación sin algo positivo que sea negado.

Hasta el momento hemos intuido, de una u otra forma, la influencia del idealismo estético platónico en la concepción anímica como “unidad de pluralidad” en Lipps. Si lo relacionamos explícitamente con la concepción del alma humana en Platón, ahora, en lo que respecta a la “belleza ideal” de la que habla también Lipps, quizá

encontremos más cercanía en estos pensadores tan distantes en siglos. Theodoro Lipps escribe en su obra, *Fundamentos de la Estética*, lo siguiente: "Principalmente se ha comprendido bajo el nombre de «belleza ideal», efectivamente, aquella que admite lo menos posible lo feo en sí, lo perturbador, lo disonante; por consiguiente, es aquella belleza en la que reina la luz más espléndida y en que la vida se afirma de un modo más completo y se manifiesta de un modo más libre, lo que no contiene contradicción, lo seductor y beatífico. Pero debemos guardarnos de considerar este género de belleza como el ideal de lo bello en el sentido de la más intensa y suprema belleza... (Ibid: 578). "Lo contrario a la belleza ideal será en este caso la belleza sensible o de cualidad más sensible. Ninguna belleza es puramente sensible o, dicho de otro modo, nada sensible es bello como tal" (Ibid: 579).

LA ESTÉTICA AXIOLÓGICA

El principio general de la *Estética Axiológica*, conocida también como *estética de los valores*, la conduce a tratar el *valor objetivo del arte*. Esta teoría estética parte del arte mismo, en relación con la totali-

dad de la cultura. "Su punto de vista le ha permitido comprender no solamente la esencia axiológica del arte, sino también el sitio que guarda éste en el ámbito de la cultura, señalando la relación que hay entre la estética y las demás disciplinas filosóficas" (Bueno, 1977:290).

Según Miguel Bueno, entre los principales estetas del valor se encuentran Herman Cohen, con su obra *Estética del Sentimiento puro*. Benedetto Croce es otra figura importante, que resalta la estética como ciencia de la expresión lingüística general, en su conocida obra *Estética*.

Nicolás Hartmann es el otro representante -al cual hemos mencionado indirectamente-. Su obra clásica es la *Estética*. En este libro, Hartmann, al referirse a Benedetto Croce, manifiesta que éste, en su *estética de la expresión*, realiza una síntesis adecuada entre la interpretación subjetivista y la objetivista. Para Croce -nos dice Hartmann- "el acto no es expresión, pero sí lo es el objeto, aunque su expresarse no existe en sí, sino para un sujeto que lo entiende; lo mismo pasa con la belleza: lo bello no es la intuición ni tampoco el arte del oficio, sino sólo el objeto- aunque no tomado

para sí, sino para un sujeto que lo intuye en determinada entrega “ (Hartmann, 1977:38).

LA ESTÉTICA CIENTÍFICA

En contraposición con las teorías especulativas provenientes de la filosofía, se erigió la Estética Científica con una base empírico-matemática, y todo con el deseo de establecer una estética que pudiera medirse y expresarse en fórmulas como cualquier ciencia empírica, apoyándose en mediciones exhaustivas y verificables en la experiencia. Las investigaciones de la estética empírica, a pesar de no poder reducir lo bello a fórmulas matemáticas, descubrieron “ una serie de bases matemáticas, principalmente relaciones simples, en las que se ha querido cifrar la objetividad de lo bello “ (Bueno, 1977: 301). La Estética Científica ha revelado, bajo la influencia del pitagorismo, ciertas proporciones matemáticas que para algunos coinciden con la belleza; así, por ejemplo, “... miden la altura de los sonidos y de los efectos armónicos que derivan de ellos. En las artes plásticas se ha hablado con insistencia de la divina proporción, expresada en una sencilla fórmula. Las letras

echan mano constantemente de criterios métricos para explicar la belleza de los poemas, etc.” (Ibídem: 301). Pero a pesar de todos estos “adelantos”, en la valoración matemática, a la Estética Científica se le escurre lo esencial, que consiste en la función espiritual como *expresión del sentimiento* que se escapa a la explicación cuantitativa.

CONCLUSIÓN

De la sensibilidad estética

Tratando los tipos de las teorías estéticas, unas son consideradas realistas en cuanto se sujetan a la experiencia, permaneciendo de esta manera atadas a los datos empíricos y a las relaciones cuantitativas. Otras teorías estéticas se enmarcan como idealistas en la medida en que proclaman el arte en el ideal externo a lo que realmente es. Por último, existen teorías estéticas dialécticas, que como síntesis de las anteriores, “reconocen la necesidad de vincularse a la realidad artística y al mismo tiempo de llegar a la concepción de unidad que pide el idealismo”, procurando “presentar el panorama estético en continua evolución, tendiendo a comprender cada una

de las formas de arte y las posturas de la estética en el momento que les corresponde" (Ibíd. 307).

Muchos de los grandes estetas, o sistemas estéticos, negaron belleza a la belleza natural limitando de esta manera a la Estética, o más bien aniquilándola, al reducirla meramente a las bellezas creadas por el hombre. Hay escuelas que presentan a la Estética como doctrina del arte aunque rechacen por completo el principio de belleza, viendo el arte sólo desde una visión realista, y otros que "partiendo del sentimiento de placer o pena en las sensaciones, han llamado a la estética ciencia del gusto" (Lemcke 1984: 15). Y hay quienes limitan el objeto de la Estética a la verificación y al estudio de las formas bellas. Mas si hemos de buscar una definición más completa de lo que es la Estética, o lo que ella debería ser en los círculos a veces elitistas de algunos estetas que en ocasiones definen la Estética por consenso, recurramos a Carlos Lemcke (opinión que nosotros elogiamos por su apertura y profundidad). Según Lemcke "la estética estudia el modo y la manera de las percepciones, sensaciones y representaciones humanas, inquiera el efecto que los fenómenos, según su forma y esencia aparente, pro-

ducen sobre la sensación y la imaginación en la belleza, la fealdad, la sublimidad, etc. y nos da, en vez de placer o displacer oscuros e inconscientes, el conocimiento de por qué nos gusta o no nos gusta algo. Nos lleva, además, a examinar la actividad de la fantasía y la manifestación de la facultad estética en el arte. Inclúyase, por lo tanto, en ella la naturaleza, el arte y la vida toda del hombre" (1984:16). Por su parte, Charlton define la estética como "el estudio de las cosas que apreciamos estéticamente" (Charlton, 1980: 1). Es aquí cuando nos preguntamos: ¿qué apreciamos estéticamente? Creemos, no apoyando explícitamente alguna teoría estética particular de las expuestas aquí, que la estética ha de reducirse a la aprehensión subjetiva del fenómeno, no independiente del condicionamiento histórico-social, cultural y geográfico que influye de una manera u otra, conscientemente o no, en el individuo que califica la impresión -"producida por" algo externo o interno a él- como bella, fea, dinámica, inanimada, serena, delicada, patética, vulgar, sentimental, trágica, cómica, desastrosa o monstruosa, etc. Lo importante aquí no es el calificativo, sino la impresión vivida que puede ser tan efable como inefable. La impresión o la expe-

riencia estética puede ser producto -y quizá así es siempre- de la inmanencia del experimentador. Contamos aquí con las ideas fijas, las fobias, las representaciones producto de una esquizofrenia, los sufrimientos o alegrías del paranoico, el ámbito de lo lúdico que nos lleva a veces a un mundo fabricado desde nuestras profundidades, así como el terreno o el reino de lo onírico en donde todo puede ser tan real, surreal o subreal en su vivencia como el aquí y el ahora; y no descartamos por supuesto, los estados de drogadicción, de coma, etc. Cualquier impresión que calificamos cada uno de nosotros como "fuerte" es producto de una sensibilidad estética. Descartamos las impresiones que considere el experimentador como "débiles" solo única y exclusivamente para no vulgarizar el ámbito lúdico de la estética. Lo que pretendemos es lanzar la Estética a otros ámbitos quizá más subliminales e inefables hasta ahora inimaginables para unos. Lo que menos deseamos es castrarla en sus alcances y, menos aún, prostituirla.

3. Pensamos aquí en lo sublime natural, en la estética de los sentidos prohibidos del paladar y el olfato, en la estética pueblerina y en la estética cotidiana existencial; tópicos que explicitamos en otros ensayos.

BIBLIOGRAFÍA

- Bueno, Miguel, (1977), *Principios de Estética*. Sexta Edición. México D.F. Editorial Patria, S.A.
- Charlton, W, (1980), *Introducción a la Estética*. Madrid: Librería " El Ateneo", Editorial.
- Danto, Arthur (2005), *El Abuso de la Belleza: La Estética y el Concepto del Arte*. Barcelona: Paidós.
- Farré, Luis (1979), *Estética* Córdoba: Librería Cervantes.
- Hartmann, Nicolai (1977), *Estética*. México D.F. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Huisman, Denis (1962), *La Estética*. Buenos Aires: Eudeba. Editorial Universitaria.
- Lemcke, Carlos (1984), *Estética*. Buenos Aires: Colección Apolo.
- Lipps, Teodoro (1977), *Los fundamentos de la Estética*. Madrid: Daniel Jorro, Editor.
- Mandoky, Katia, (1994), *Prosaica: Introducción a la Estética de lo Cotidiano*. México D.F. Editorial Grijalbo, s.a.
- Olives, Elena (2006), *Estética: La cuestión del Arte*. Buenos Aires: Editorial Ariel.
- Onfray, Michel (1989), *Critique de la Raison Diététique*. Paris: Editorial Editions Breal.
- Onfray, Michel (1995), *La Raison Gourmande*. Paris: Editorial Editions Breal.
- Onfray, Michel (1995), *Philosophie du gout*. Paris: Editorial Editions Breal.
- Parsons, Michel (2002), *Cómo entendemos el arte: Una perspectiva cognitivo-evolutiva de la experiencia estética*. Barcelona: Editorial Paidós Arte y Educación.

Sshaeffer, Jean-Marie (2005), *Adiós a la Estética*. Madrid: Editorial Visor distribuciones, s.a.

Sshopenhauer, Arthur (1998), *El Amor, las Mujeres y la Muerte*. Barcelona: Editorial Edicomunicación, s.a.