

HISTORIA DE LA ESTÉTICA

PRIMER PARCIAL

<u>1 TEMA 1. La estética antigua: el período clásico (Platón y Aristóteles)</u>	<u>3</u>
<u>1.1 CONCEPUNTOS GENERALES</u>	<u>3</u>
<u>1.2 LAS IDEAS ESTÉTICAS DE LOS PITAGÓRICOS</u>	<u>4</u>
<u>1.2.1 Proporción y medida</u>	<u>5</u>
<u>1.2.2 La Música</u>	<u>6</u>
<u>1.3 DEMÓCRITO</u>	<u>7</u>
<u>1.4 LOS SOFISTAS</u>	<u>11</u>
<u>1.4.1 Situación y características de su pensamiento</u>	<u>11</u>
<u>1.4.2 Ideas relativas a la historia del arte</u>	<u>13</u>
<u>1.4.3 Teoría de la belleza</u>	<u>13</u>
<u>1.5 SÓCRATES</u>	<u>14</u>
<u>1.5.1 Situación y características de su pensamiento</u>	<u>14</u>
<u>1.5.2 Las ideas estéticas de Sócrates</u>	<u>15</u>
<u>1.6 PLATÓN</u>	<u>19</u>
<u>1.6.1 Ideas estéticas de Platón</u>	<u>20</u>
<u>1.6.2 Postura frente a los planteamientos anteriores: propio concepunto de belleza</u>	<u>21</u>
<u>1.6.3 Postura de Platón ante las definiciones anteriores a Belleza</u>	<u>22</u>
<u>1.6.4 La belleza como orden y medida (pitagóricos)</u>	<u>22</u>
<u>1.6.5 Definiciones de la belleza en Platón</u>	<u>22</u>
<u>1.6.6 Concepunto de arte de Platón y sus consecuencias</u>	<u>25</u>
<u>1.6.7 División del arte y el concepunto de mimesis</u>	<u>26</u>
<u>1.6.8 Los objetivos del arte: la utilidad y la justedad</u>	<u>28</u>
<u>1.6.9 La condena del arte</u>	<u>29</u>
<u>1.6.10 APUNTES DE ESTÉTICA RINCON DEL VAGO</u>	<u>29</u>
<u>1.7 ARISTÓTELES</u>	<u>33</u>
<u>1.7.1 Biografía</u>	<u>33</u>
<u>1.7.2 Textos sobre la estética</u>	<u>33</u>
<u>1.7.3 Los precursores</u>	<u>34</u>
<u>1.7.4 Concepuntos nuevos derivados</u>	<u>34</u>
<u>1.7.5 La Teoría del Arte</u>	<u>36</u>
<u>1.7.6 La División de las artes y el concepunto de mimesis</u>	<u>37</u>
<u>1.7.7 El concepunto de arte</u>	<u>39</u>
<u>1.7.8 La catarsis o la purificación mediante el arte</u>	<u>40</u>
<u>1.7.9 APUNTES ESTETICA RINCON DEL VAGO</u>	<u>41</u>
<u>2 TEMA 2. Estéticas medievales y del Renacimiento</u>	<u>45</u>
<u>2.1 ESTÉTICA MEDIEVAL</u>	<u>45</u>
<u>2.1.1 SAN AGUSTÍN</u>	<u>45</u>
<u>2.1.2 Características generales de la estética medieval</u>	<u>46</u>
<u>2.1.3 Situación y constantes de su pensamiento</u>	<u>46</u>
<u>2.1.4 Distinción entre la belleza de Dios y la belleza del mundo</u>	<u>47</u>

2.1.5 Teoría del arte.....	48
2.1.6 SANTO TOMÁS DE AQUINO.....	49
2.2 ESTÉTICA DEL RENACIMIENTO.....	50
3 TEMA 3. La autonomía de la estética en la Ilustración.	57
3.1 La estética en el proceso de emancipación del hombre.....	57
3.2 Los placeres de la imaginación y los poderes del genio.....	58
3.3 La universalidad del gusto en el género humano	59
3.4 El desinterés estético y el análisis de las riquezas	60
4 TEMA 4. La estética en la red de los sistemas: el formalismo kantiano.	61
4.1 La estética como teoría de la sensibilidad.....	61
4.1.1 1. La metáfora del cuadro y sus violaciones analógicas	62
4.1.2 2. En los albores del formalismo estético	62
4.1.3 3. La forma entre el purismo de la perfección y el funcionalismo.....	63
4.2 El desinterés estético, la universalidad y el sujeto privado	64
4.3 Pureza e impurezas de lo estético.....	64
4.4 ¿Porque es importante Kant para estética?.....	65
5 TEMA 5. El paradigma antropológico en Schiller y la utopía de la mediación estética.	67
5.1 La libertad en la apariencia o la analogía derivada en lo estética.....	67
5.2 Antropología y estética utópica.....	67
5.2.1 La fragmentación, categoría antropológica y de la modernidad	68
5.3 La estética como mediación.....	69
5.4 El Estado estético como modelo y el estado estético como aberración.....	70
6 TEMA 6. El Absolutismo estético de Schelling y el paradigma de la Naturaleza.....	71

1 TEMA 1. La estética antigua: el período clásico (Platón y Aristóteles).

La estética antigua constituye el principio y la base de la estética europea y ésta abarca 8 siglos. Empieza en el S. V . a. C. y se desarrolla hasta el III d. C. Originariamente griega posteriormente otros pueblos agregaron aportaciones. Dividiremos la estética antigua en 2 periodos:

- Helénico. se inicia a finales del siglo V a. C. Dentro de este periodo vamos a analizar:
 - ideas estéticas de los pitagóricos.
 - Demócrito.
 - los sofistas.
 - Sócrates.
 - Estética de Platón.
 - Aristóteles.
- Helenístico: s. III a. C.- s. III d. C. Momento amplio y complicado en el q surgen muchas ideas estéticas. Nos centraremos, sin embargo, en una sola figura, la estética de Plotino, autor neoplatónico (toma las ideas de Platón y las actualiza). Importante para entender las ideas q van a surgir en épocas posteriores, especialmente en el Renacimiento.

1.1 CONCEPTOS GENERALES.

Hay 5 conceptos generales en la estética griega. Estos conceptos griegos eran diferentes en significado con respecto a lo q nosotros conocemos. El significado no es el mismo, a pesar de q las palabras son las mismas. Parte de estos conceptos se desarrollaron antes de ser utilizados por los filósofos. Por tantos lo q hicieron fue asumirlos y transformarlos. Tenemos q fijarnos también en los conceptos implícitos en los gustos de la época y las obras de arte.

1. **Belleza-kalón.** Lo bello. Tenía un sentido diferente del actual: era un sentido mucho más amplio. Incluía cualidades estéticas pero especialmente, cualidades morales, no sólo aquello bello sino aquello justo. De manera general significaba "todo aquello que gusta, q atrae, q despierta admiración.."pero también lo que es justo y lo que es bueno. En este sentido, veremos como Platón identifica la belleza con el bien y la verdad. Este mismo concepto aparece en el pensamiento de la Antigüedad con diferentes palabras. Se utilizan términos como armonía, simetría y euritmia. Este concepto de belleza tan amplio fue empleado corrientemente por los griegos, pero dentro de él se formó un concepto de belleza estética más limitado: se puede poner como ejemplo el caso de los sofistas, q pondrán límite y definirán la belleza como "aquello que resulta agradable a la vista y al oído". En cambio, este sagrado no se impuso y tuvo un sagrado más amplio (el anteriormente citado).
2. **Arte-tekhné.** Fue traducido al latín como ARS, de donde derivó la palabra ARTE. Con este concepto pasa lo mismo que con el anterior: para los griegos era mucho más amplio. Tekhné era toda actividad humana productiva y no cognoscitiva. Dependía de la habilidad y no de la inspiración y estaba conscientemente guiada por normas y reglas generales, y no sólo por la rutina. Por lo tanto, para los griegos era arte no sólo el trabajo de un arquitecto o pintor sino también el trabajo de un carpintero, un tejedor y un médico. Al incluir el conocimiento técnico se hablaba del arte de la agricultura o del arte de la medicina, además del arte de la escultura o la pintura. Es importante tener en cuenta que incluía no sólo los oficios manuales sino también parte de las ciencias. La actitud de los griegos hacia el arte era complejo. Por una parte lo

valoraban por su factor intelectual: creían q la habilidad y el sistema de las normas generales, es decir, los conocimientos necesarios estaban relacionados con la actividad q tenían q hacer (todo ligado: la actividad y el conocimiento). Marcaban el conocimiento q el arte lleva consigo, y era este conocimiento lo q más admiraban. Admiraban la destreza para hacer algo: el conocimiento q permitía curar un enfermo, hacer una silla...Sin embargo, su actitud era compleja, puesto que despreciaban el arte por ser un trabajo físico y remunerado. Los griegos no tenían un concepunto q recogiera únicamente la arquitectura, la pintura y la escultura, sino q se incluían en el concepunto de tekhné. Hasta la época moderna ese concepunto de arte estuvo vigente, por ello a estas artes se las denominará "bellas artes" para diferenciarlas de las demás artes. A finales del siglo XIX se sustituirá este concepunto por el de "arte" (sin el adjetivo "bellas"). Hoy en día se va ampliando el concepunto, incluyendo otras actividades.

3. **Creación artística.** Los griegos no tenían ningún concepunto de creación artística porque no creían q la creación artística se diferenciara de manera importante de otro tipo de producción humana. El arte lo entendían como habilidad y en ese arte veían tres factores:
 - a. El concedido por la naturaleza, es decir, el material.
 - b. El transmitido por la tradición que es el conocimiento.
 - c. El procedente del artista, el trabajo.

No reconocían ni valoraban la creatividad individual. Por tanto traía como consecuencia que no se valorase la originalidad. Para los griegos, lo importante en una obra no era la novedad, sino la adecuación a la tradición, porque en la tradición veían la garantía de duración, la universalidad y la perfección. Un buen artista era el que aplicaba las normas universales del canon y no el que transmitía o quería transmitir su personalidad.

4. **Contemplación o experiencia estética.** Los griegos no consideraban la experiencia estética como aislada, no diferenciaban la actitud estética de la investigadora y como para ellos no existía, no tenían ningún término para definirla. Usaban el mismo término que para la investigación científica: "Theoría", es decir, observación. Es importante tener en cuenta que los griegos, en los objetos que eran bonitos no veían nada q los distinguiera de las otras cosas. Creían que la capacidad de percibir el placer acompañaba cualquier arte.
5. **Mímesis o imitación.** Estaba relacionado con la religión, con las prácticas rituales de sacerdotes y estaba unido a experiencias internas. Poco a poco los griegos afirmaron que el fin del arte es imitar la Naturaleza y aunque esto tuvo diferentes matices, el término mímesis expresaba la reproducción del mundo externo. Esa reproducción era importante en las artes visuales como la escultura y la pintura. A partir de Platón y Aristóteles, esta función pasará a convertirse en el eje central, en el punto principal de la teoría del arte. Esa idea fue recogida en la Edad Media por Santo Tomás de Aquino q expresó que el arte imita la naturaleza, y el Santo pasará después al Renacimiento y se romperá ya en las producciones contemporáneas del arte, donde prima más la creatividad (subjetividad). Estas ideas estéticas se basaban en el pensamiento estético de filósofos y artistas y eran concepuntos muy diferentes a los que se emplean en la actualidad.

1.2 LAS IDEAS ESTÉTICAS DE LOS PITAGÓRICOS.

Los encargados de formular las ideas estéticas fueron los filósofos, aunque no trataron las ideas estéticas en primer momento, porque en principio se ocuparon de los problemas de la Naturaleza.

Los primeros en reflexionar sobre las cuestiones estéticas fueron los pitagóricos, en el siglo V a. C, aunque la escuela pitagórica existía desde antes.

Los pitagóricos eran miembros de una comunidad fundada por Pitágoras, originario de Samos, datado de la segunda mitad del siglo VI a. Cc.

Formaban una comunidad de carácter moral y religioso, aunque realizaban también investigaciones científicas, sobre todo matemáticas. Es muy importante tener en cuenta q tenían un régimen de vida muy austero. El fin de la comunidad pitagórica era liberar el alma de la contaminación del mal, intentando despegarla de la realidad que presentan los sentidos, y la elevaban a otra más alta y valiosa.

Entre los métodos que tenían para obtener sus objetivos se encontraba el estudio de las matemáticas así como la gimnasia y la música. Para los historiadores, los pitagóricos están todavía en ese momento histórico que se pasa del mito al logos._

- El mito es un relato de los dioses que permite explicar el origen del mundo y la vida, basándose en la religión. Son respuestas que no pueden comprobarse.
- El logos es un pensamiento basado en la experiencia y la razón. Este pensamiento sale en un momento en que los filósofos rechazan las explicaciones religiosas e intentan buscar explicaciones racionales a los procesos de la Naturaleza. Dan explicaciones con fundamentación, se trata de algo tangible que se intenta demostrar.

Actualmente se conocen ideas fragmentarias de los pitagóricos, y esas ideas han llegado hasta nosotros por escritores posteriores. Las ideas no fueron obra del mismo Pitágoras sino de continuadores que las desarrollaron en los siglos V y IV a. C.

Los pitagóricos tenían una doble función: religiosa y científica. Este doble enfoque influyó en su interpretación de los problemas estéticos. Por una parte adoptaron una actitud científica porque recurrieron a la física y las matemáticas, y por otra parte, asumieron las tradiciones de las sectas religiosas, principalmente del llamado "orfismo" (religión de misterios, mitos, de la antigua Grecia).

La actitud científica de los pitagóricos queda reflejada en su idea de la proporción y la medida mientras que la religiosa se refleja en el concepunto pitagórico de la música. Estas serán las aportaciones fundamentales de la estética pitagórica:

1.2.1 Proporción y medida

La idea fundamental de la filosofía pitagórica; la que tuvo más importancia para la estética fue la creencia de que el mundo estaba construido matemáticamente.

Aristóteles en uno de sus textos dice que los pitagóricos, obsesionados por las matemáticas "supusieron que los elementos de los números eran los elementos de todos los seres".

Los números forman esencia de todas las cosas (= estructura matemática básica). El número y sus combinaciones eran muy importantes para él y lo relacionaba con la geometría, según ellos, los puntos, las líneas son unidades reales que componen los cuerpos de la Naturaleza..

En este sentido todos los cuerpos pueden considerarse números. El punto de partida para formular esta idea fueron sus descubrimientos acústicos. Descubrieron que existía una regularidad matemática en la "acústica" (parte de la física que trata de la formación y propagación de los sonidos). Pensaron entonces que la armonía musical dependía del número. La interpretación matemática de la música fue una conquista de la escuela pitagórica. Descubrieron que la altura de las notas musicales dependía de la longitud de las cuerdas, de los instrumentos, y también descubrieron que la armonía está determinada por razones matemáticas definidas.

Hay que tener en cuenta que los pitagóricos no emplearon el término "belleza" sino el de armonía, que probablemente inventaron.

Etimológicamente, ARMONÍA significaba conformidad, unión, uniformidad de los componentes. Fue esta uniformidad por lo que la armonía fue para los pitagóricos algo positivo y bello, en el amplio sentido de la palabra (sentido griego de la belleza). Pero los pitagóricos fueron mas adelante,

consideraron la armonía de los sonidos como el testimonio de una armonía profunda. Lo consideraron como expresión del orden interno de la estructura de las cosas.

Esa armonía de sonidos era la armonía del universo q todo hombre debe seguir. Los pitagóricos pensaron q la inteligencia humana está capacitada para conocer la inteligencia universal.

"El cielo entero es armonía y número". Otro punto que hay que remarcar es q los pitagóricos no consideraban la estética como una disciplina independiente.

La armonía era para ellos una propiedad del cosmos, construido armónicamente, le dieron el nombre de cosmos, que quiere decir orden.

Hay, por tanto, 3 aspectos fundamentales en la teoría de los pitagóricos:

- 1) La armonía (orden, buena proporción). Los consideraban tanto valioso como útiles y preciosos. Se identificaron estos concepuntos con la belleza.
- 2) Pensaban que la armonía de las cosas dependía de su regularidad, unidad y orden. La armonía para ellos no era una propiedad o cualidad, característica de una cosa particular, sino la adecuada disposición de varias cosas y varios elementos.
- 3) La armonía es un sistema cuantitativo, matemático que depende del número, de la medida y la proporción, y, por tanto, es una cualidad objetiva de las cosas.

Esta tesis constituía una doctrina puramente pitagórica derivada de su filosofía matemática q se basaba en sus descubrimientos acústicos. Esa teoría se convirtió en un elemento básico, no sólo de la futura estética griega sino q también influyó en el desarrollo del arte griego y de la música en particular. También, de manera indirecta, influyó en las artes plásticas.

La búsqueda de la regularidad en el mundo y su aplicación en el arte que era, según los historiadores, una tendencia natural entre los griegos, fue reforzada más todavía por los pitagóricos. A partir de la escuela pitagórica se asumió en Grecia la regularidad matemática como garantía de la belleza y armonía. Se creyó que la belleza era el resultado del orden y la regularidad. Por eso en la época clásica los cálculos y proporciones matemáticas tuvieron tanta importancia.

1.2.2 La Música.

La otra parte de la teoría de los pitagóricos es el concepunto de música.

El concepunto de música de los primitivos griegos era más amplio que en la actualidad. Se consideraba una totalidad fundida con la danza y la poesía. Era lo que se llamaba TRIÚNICA CHOREICA (conjunción de la música, danza y poesía).

Los pitagóricos consideraban que la música podía actuar sobre el alma, q tenía un poder psicagógico (la buena música podía mejorar el alma y la música mal podía corromperla). La psicagogía era el arte de conducir las almas. Los pitagóricos atribuyeron gran importancia en la distinción entre la buena y la mala música.

Esto exigía que la buena música estuviera protegida por la ley porque tenía una importancia tremenda desde el punto de vista social y moral. A pesar de ello, también admiraban y querían el silencio y el estudio, principalmente el estudio de las matemáticas q ayudaban a purificar, a formar y engrandecer el alma.

Esta tesis tenía su origen en la religión, en las tendencias órficas. El orfismo deriva de la figura mitológica de Orfeo. Era un conjunto de doctrinas teológicas y filosóficas sobre el destino final del hombre y del cosmos y ese orfismo se desarrolló en Grecia entre los siglos VII y IV a. C. Su época dorada se manifestó en el S. VI.

Sus miembros tenían q pasar una iniciación larga y complicada porque tenían q iniciarse en los misterios de las profundidades y el objetivo de las personas que practicaban esta religión eran la purificación del alma, del cuerpo y la perfección espiritual.

Las concepciones del orfismo ejercieron una profunda influencia sobre la religión griega y el pitagorismo. Nietzsche dice que representa la parte dionisiaca de Grecia.

Lo esencial de estas creencias era la convicción de que el alma está presa en el cuerpo por sus pecados, y que sólo será libre cuando se purifique. La liberación y purificación del alma es el objetivo principal del hombre, que busca librarse de su cárcel corporal y confundirse con el espíritu divino.

Los misterios órficos se valían también de la música y la danza para sus objetivos. Los orfistas creían en la transmigración y reencarnación del alma (metempsicosis: ésta es una doctrina religiosa por la que se cree que las almas transmigran después de su muerte a otros cuerpos más o menos perfectos conforme a los méritos alcanzados en la vida anterior).

Los pitagóricos introdujeron la idea de que la música es la que fundamentalmente purifica el alma, eso porque la música tenía una gran influencia sobre el interior.

Los pitagóricos no atribuyeron estos poderes psicagógicos y purificadores a todas las artes, sino exclusivamente a la música. Pensaban que tenía sólo a través del oído se podía influir sobre el alma.

Por esta razón consideraron la música como un arte excepcional, un don especial de los dioses.

Hay que destacar unos puntos básicos:

- a) La música es una manifestación del alma, de su carácter.
- b) El objetivo de la música no consiste en proporcionar placer sino en formar el carácter.
- c) Mediante la buena música se consigue la purificación del alma y su liberación del cuerpo. Por esta razón, la música es algo excepcional, único, diferente a todas las otras artes.

La concepción pitagórica de la música influyó en la teoría griega del arte y la música se desarrolló bajo el lema de la proporción, la medida y el número, por una parte y la perfección y purificación del alma, por otra.

1.3 DEMÓCRITO

Considerado el último gran filósofo de la naturaleza cierra el ciclo de la filosofía presocrática de la naturaleza. Uno de los representantes más importantes de la escuela Atomista junto a Leucipo.

Demócrito procedía de Abdera, ciudad situada al norte del Mar Egeo. Los historiadores y filósofos lo sitúan entre los años 460 y 370 a.C. Pertenecía por tanto a la misma generación que los Sofistas y Sócrates y también fue contemporáneo de Platón. Demócrito no fue solo un filósofo sino también un erudito y un científico de su tiempo, escribió sobre numerosos temas, desarrollando estudios científicos en muchos campos. Consagró toda su vida a la investigación, en este sentido esta considerado como un humanista.

Los historiadores griegos posteriores lo consideraron un científico que sentó los cimientos de la estética, ya que él trató las cuestiones estéticas de manera científica y empírica.

Escribió mucho, sus escritos sobre cuestiones estéticas, principalmente sobre la Teoría del Arte y la Teoría de la Poesía. Estas obras se han perdido, a pesar de ello es posible conocer sus opiniones gracias a los resúmenes y a las citas de autores posteriores que recogieron algunos fragmentos de su pensamiento.

Sus principales ideas se refieren a 6 temas:

- Dependencia del arte de la naturaleza.
- El placer proporcionado por el arte.
- La inspiración.
- Deformaciones del arte.
- Los colores fundamentales.

- El concepunto de la música.
- Dependencia del arte de la naturaleza:

Relacionada con el concepunto de mimesis. Demócrito habla de la imitación de la naturaleza por el arte y emplea la palabra mimesis. Para los griegos el fin del arte era reproducir el mundo externo, imitar la naturaleza, pero Demócrito lo que hace es formular por primera vez este termino, le da un nuevo significado, a pesar de que el término ya existía en el vocabulario griego.

Para los griegos primitivos mimesis no significa la reproducción de la realidad externa, al principio de la cultura griega se utilizó este término para hacer referencia a la manifestación de los sentimientos. La expresión de experiencias internas mediante gestos, sonidos y palabras es un concepunto de mimesis que surgió en relación con el culto Dionisiaco, donde dominaba la mímica, el canto y las danzas rituales de los sacerdotes. Estas prácticas rituales permitían desahogar los sentimientos y conseguir la purificación.

Originalmente la música estaba unida a la poesía y la danza (Triunica Choreica) y solo con el paso del tiempo se desarrollan por separado.

En un principio el concepunto de mimesis se aplica exclusivamente a la danza, a la mímica y la música, cosa en que la expresión, el sentimiento y la emoción eran fundamentales, y en ningún lado se aplicaban a las artes plásticas.

Demócrito utilizó el término de mimesis para referirse a la imitación de la naturaleza por el arte. Su idea es que el arte debe remedar a la naturaleza, es decir, imitar a la naturaleza en sus maneras de obrar, imitar el funcionamiento o el proceder de la naturaleza.

El concepunto de Demócrito se pone de manifiesto en un fragmento de Plutarco: "Muestra que hemos llegado a ser nosotros discípulos (de la naturaleza) en las cosas más importantes: de la araña el tejer y zurcir, de la golondrina en la construcción de casas, y del cisne y el ruiseñor melodiosos en el canto, por imitación". Las artes nacieron de la imitación de la naturaleza. El concepunto de mimesis ya no es solo aplicable a la música, la danza y la poesía, sino a todas las artes, principalmente las utilitarias.

La tesis de la dependencia del arte de la naturaleza se convirtió en una idea fundamental del pensamiento griego. A pesar de ello nos encontramos ante la primera formulación del concepunto de mimesis, concepunto de imitación de las apariencias en la pintura y las palabras, concepunto que formaran Platón y Sócrates posteriormente.

- El placer proporcionado por el arte: Se refiere a la influencia ejercida por el arte entendida en un sentido amplio, según las palabras de Demócrito los grandes placeres nacen de contemplar obras hermosas. Se trata de la declaración más antigua en la que figuran juntos los concepuntos de contemplación, belleza, placer/alegría y el arte. Al considerar el arte desde el punto de vista del placer se pone de manifiesto el hedonismo de Demócrito. Se hace de la búsqueda del placer el fundamento de la moral. Para entenderlo es necesario referirse al pensamiento filosófico de Demócrito.

Consideraba que el fin de la conducta humana ha de ser conseguir la felicidad entendida como bien estar o dicha, como un estado de ánimo. Pensaba que la felicidad estaba determinada por los placeres y el dolor. En uno de los fragmentos conservados afirma: "lo mejor para el hombre es pasar la vidas con el mayor gozo y la menor tribulación posible". Para conseguir la felicidad el hombre debe juzgar las cosas y diferenciar entre los placeres. En este proceso debe guiarnos el principio de armonía, entendido como proporción, medida, equilibrio o moderación. Así llegamos a conseguir el equilibrio corporal (la salud) y la tranquilidad del alma (la felicidad), esta calma, este sosiego lo encontramos de manera principal en los bienes del alma.

Demócrito, como los demás griegos, apreció la medida adecuada y vio la importancia de esta armonía en todas las actividades humanas, incluidas el arte y la belleza. Y de una manera característica para su filosofía le puso un acento hedonista y afirma: "si alguien sobrepasara la medida lo más agradable podría resultar lo más desagradable".

- La inspiración: Esta idea de Demócrito hace referencia principalmente a la creación artística en la poesía. La poesía no era considerada como un arte en los griegos porque precisaba de inspiración. El concepto de arte en los griegos: toda actividad productiva, no cognoscitiva, que dependía de la habilidad y no de la inspiración, conscientemente guiada por la norma y no por la rutina.

La inspiración no fue aplicada por Demócrito a las artes plásticas, él pensaba que no podía existir un buen poeta sin entusiasmo o un punto de locura. Para Demócrito la creación poética procedía de un entusiasmo especial de la mente, distinto al normal (eso es la inspiración), esta idea fue citada posteriormente muchas veces y con diferentes interpretaciones.

A pesar de ello este furor oculto de locura no debe entenderse como algo sagrado o guiado por las fuerzas sobrenaturales, hay que tener en cuenta que Demócrito era materialista y mecanicista, para él tan solo existían los hechos naturales mecánicos. Lo que captan nuestros sentidos lo explico como el resultado de una acción mecánica ejercida por las cosas sobre los hombres.

Él tiene una explicación mecanicista de las sensaciones. Demócrito era atomista, y según los atomistas, todos los objetos emiten constantemente unos efluvios o emanaciones que son unas imágenes pequeñas que se llaman: Átomos. Estas imágenes diminutas entran por los órganos de los sentidos, que no son más que unos caminos por los que después chocan con el alma o la conciencia, que esta compuesta también por átomos. De esta manera sentimos que los átomos se menean por el vacío.

Átomo en griego significa indivisible, es aquello de lo que todo esta hecho y no puede dividirse en partes más pequeñas. Los atomistas pensaban que los átomos son eternos, porque nada puede salir de la nada, son indestructibles e imperecederos. Pero los átomos no son idénticos entre si porque sino todo lo que formarían seria igual. Hay átomos de diferentes tipos por eso componen cuerpos diferentes. Cuando un cuerpo muere y se desintegra los átomos se dispersan y con el tiempo vuelven a unirse para componer otros cuerpos. Aristóteles lo explico como que eran letras de un alfabeto que forman diferentes palabras dependiendo como las pongas. Los átomos están en continuo movimiento y por todas estas cosas Demócrito y los atomistas no creían en la inmortalidad del alma, pensaban que la conciencia y el alma estaban formadas por átomos. Todo esto conectado al cuerpo, cerebro y alma formados estos por átomos, cuando uno muere y se desintegra hasta que se vuelven a formar no hay conciencia (inmortalidad del alma).

Demócrito era materialista porque solo creía en la existencia de átomos y de vacío, también era mecanicista porque pensaba que no había ninguna intención detrás del movimiento de los átomos, para él todo lo que sucede en el mundo era un proceso mecánico. Los átomos se menean de manera eterna en el vacío y lo hacen con una fuerza propia. No existe ninguna explicación de donde proceden, ni de como existen los seres, si esto pasara seria como admitir que hay un proceso inmóvil de creación. Por ser mecanicista no hay ninguna fuerza que los haya creado ni que intervenga en los procesos de la naturaleza.

Demócrito fue el primero en negar que la inspiración de los poetas fuera de origen divino o incluso que los inspiraban las musas. Para él la inspiración de los poetas esta basada en la

naturaleza, pues el sistema atomista no tiene que ver en la noción dios/dioses. Él pensaba que la inspiración de los poetas sería por reglas mecanicistas pero en unas condiciones excepcionales, cuando habla de furor o un punto de locura como un estado excepcional de la mente. En la figura de Demócrito nos encontramos delante de una concepción de la naturaleza absolutamente racional, la sustitución del mito por el logos acaba de esta manera, mediante la comprensión de la naturaleza desdivinizada, y el aparato mecanicista no deja hueco a ninguna interpretación ni mitológica, ni teológica.

- **Deformaciones del arte:** A diferencia de la inspiración dirigida a la poesía y no era un arte, ahora sí que va hacia las artes plásticas. Y es que este concepción estaba vinculado a las corrientes pictóricas de su época, en particular a la escenografía teatral. En Grecia el espectador veía el teatro de lejos y eso implicaba unas deformaciones ópticas. Demócrito pensó como corregir esas deformaciones y neutralizar su defecto. Según Vitruvio Demócrito estudio el fenómeno de propagación de los rayos de luz y sus efectos en la naturaleza basados en las leyes naturales. Busco que la pintura de escenografía se viera de manera correcta, que las imágenes se vieran claras y que las figuras de dos dimensiones parecieran que estuvieran en relieve. Este problema fue muy atractivo para Demócrito, relacionado con la teoría mecanicista de entender el mundo.

Hemos visto que los átomos penetran en nosotros a través de los sentidos, pero al atravesar el aire Demócrito pensaba que las imágenes se deforman y que los objetos muy lejanos no se percibían bien. La pintura de los escenarios teatrales griegos, que los mismos griegos la denominaban eskenografía, fue la primera en adaptarse a las exigencias de la visión humana, la primera en adaptarse a la perspectiva.

A diferencia de los tradicionalistas Demócrito justificaba los procedimientos de los pintores escenográficos, ya que estos esperaban que el espectador viera las cosas tal y como aparecen en la realidad. Además Demócrito no decía a los artistas que debían hacer sino que les indicaba como debían proceder para conseguir sus fines, fue un prototipo, Demócrito, de los filósofos estetas que querían analizar el arte en lugar de normalizarlo. Platón en cambio representará la postura contraria, prototipo de la escuela opuesta.

- **Los colores fundamentales del arte:** Este es otro tema de preocupación artística para Demócrito. Los colores básicos, los colores a los que podían reducir todos los colores conocidos. Esta cuestión coincidía con la tendencia general de su filosofía que reducía la variedad y la diversidad de las cosas a una modesta cantidad de tipos de átomos. El problema pertenecía más bien a la óptica pero manipulado con la teoría del arte.

Demócrito considero cuatro colores fundamentales: blanco, negro, rojo y amarillo. Y estos colores dependían de la distinta manera de los átomos que componían un átomo coloreado, los demás colores dependían de la mezcla de estos principales.

Actualmente los principales son: azul, rojo y amarillo; el blanco es el haz de luz sin descomponer los colores y el negro la ausencia de luz.

Para Demócrito los colores fundamentales correspondían con los colores que predominaban en la paleta de los pintores de su tiempo. Vemos de esta manera como las representaciones artísticas influyen en los filósofos, aunque estos últimos eran los que formulaban los conceptos, la teoría, es decir los que analizaban el arte.

- **Concepunto de la música:** Las opiniones de Demócrito parecen una reacción contra la actitud mística que los griegos habían mantenido. Para Demócrito la música no figuraba entre las actitudes primarias del hombre ya no que resultaba de la necesidad. Empleando el lenguaje de la época la música no era producto de la naturaleza, sino de la invención humana, por tanto era un objeto de lujo, puede ser que este sea el concepunto que más diferencia a Demócrito de los Pitagóricos. Demócrito no reconoce su valor psicagógico ni purificador. FILOMENO, De música: "Pues bien, Demócrito, que fue no sólo el hombre más conocedor de la naturaleza entre los antiguos, sino también un polifacético no inferior a ninguno de los investigadores, afirma que la música es más reciente y lo explica diciendo que no la produce la necesidad, sino que nació de lo ya superfluo".

Para concluir vamos a resumir en tres las opiniones estéticas de Demócrito:

- 1º. La actitud de Demócrito hacia los problemas estéticos estaba determinada por su empirismo y materialismo, esta actitud explica que se dedicara más a la teoría del arte que a la belleza.
- 2º. Respecto a las artes atraían más las descripciones que los preceptos, más el establecimiento de los hechos que la formulación de los concepuntos. Veremos como esta postura es totalmente contraria a la de Platón.
- 3º. Consideraba las artes como una obra de las fuerzas del hombre, pensaba que las artes eran creadas sin inspiración divina, que la naturaleza es su modelo y el placer su objetivo. Este placer concernía a todas las artes, la música incluida, aunque los griegos la consideraran un arte excepcional.

Importante es tener en cuenta que la actitud de Demócrito delante de las cuestiones estéticas era absolutamente nueva. Parte de las opiniones arcaicas y de los Pitagóricos ya que su postura no era ni matemática ni mística.

1.4 LOS SOFISTAS.

1.4.1 Situación y características de su pensamiento:

Su actividad se sitúa en Atenas en el siglo V a.C. Eran un grupo de retóricos y oradores que se dedicaban a la educación de los ciudadanos griegos; profesores itinerantes que iban de ciudad en ciudad y reunían muchas experiencias y noticias.

Su programa de enseñanza era variado y en él se incluía la gramática, la interpretación de los poetas, la filosofía de los mitos y la religión, las ciencias matemáticas, la astronomía, la historia y sobretodo retórica, que era imprescindible para la vida pública. La retórica es un conjunto de procedimientos que constituyen el arte de la elocuencia, de contradecir y debatir; da las cualidades necesarias para hablar y convencer, el arte de conducir a los otros con la palabra.

Aparece el filósofo como hombre de la sociedad, un filósofo diferente de los anteriores dedicados a la meditación, será un hombre más dinámico y dedicado a la vida pura; al mismo tiempo cobraban por su trabajo, lo que era un escándalo en su época y no se veía bien.

La palabra sofista fue durante mucho tiempo un nombre genérico que significaba profesional de la sabiduría, intelectual, profesor. A pesar de todo, a partir de Platón aparece únicamente con sentido peyorativo, porque su pensamiento se oponía al de Platón y Sócrates. Este sentido se acentúa con Aristóteles cuando afirma que la sofística es solamente una sabiduría aparente. Actualmente tiene también un sentido negativo y se usa para argumentos o razonamientos donde se pretende defender lo falso.

La figura principal de los sofistas es Protágoras, siglo V a.C. según la mayoría de los autores nacido en Abdera el 481 y muerto el 411, se cree que se le deben las ideas más importantes del pensamiento de los sofistas. Es también el sofista más criticado por Platón y con la característica de ser el prototipo del grupo. También fue sofista Hípias, del siglo V a.C. Entre los pensadores que compartieron las opiniones del círculo sofista destaca el retórico Górgias, 483-375 a.C. [c], aunque no fue sofista de profesión pero participa mucho de su pensamiento; también se relaciona con ellos el orador Hisócrates.

Es importante tener en cuenta que los sofistas no forman una escuela filosófica sino que sólo representan un movimiento o una corriente de pensamiento. Los hombres que conocemos con el nombre de sofistas se diferencian por su talento personal y sus opiniones. A pesar de esto, mencionar que hay unas características comunes que caracterizan a los sofistas y los diferencian de los anteriores.

Tres rasgos principales:

- Objeto o tema de la filosofía, tiene como consecuencia la humanización de la filosofía. Los primeros filósofos se centran en la naturaleza y los sofistas fueron los primeros en trasladar la filosofía, el interés de la filosofía hasta el hombre y la cultura humana. Tatarkiewicz los nombra como "filósofos sociales"; se ocuparon también del microcosmos en lugar del macrocosmos, de lo particular a lo general. El desplazamiento lleva como consecuencia la humanización de la filosofía.
- El método, manera empírica e inductiva de tratar los temas. Se diferencia también de la anterior por el método, aunque el método de los filósofos precedentes no excluye la observación empírica fue sobretodo un método deductivo, de lo general a lo particular, el filósofo establecía principios generales que versaban sobre el mundo y conforme a su propia teoría explicaba los fenómenos concretos. Procuraban reunir primero un gran número de observaciones sobre hechos particulares, eran enciclopedistas en el sentido de reunir datos, y de aquello acumulado sacaban conclusiones en parte teóricas y prácticas, el método lo llamaban empírico-deductivo por ir de lo particular a lo general; de esa manera las investigaciones de los sofistas no se diferenciaban de las anteriores por los temas, unos temas que eran en parte diferentes, ahora centrados en el hombre y también en la forma de tratarlo, se produce una especialización de la filosofía, se pasa de pensar en el mundo y la naturaleza a pensar en el hombre.
- Relativización de los resultados, relacionado con el propio fin de la filosofía. En vez de hablar de unas cosas determinadas, se produce una relativización de los resultados, es una de las críticas que se le hacen. Para entenderlo es importante mirar hacia atrás y mirar lo que le pasa a la filosofía anterior, los primeros filósofos se habían centrado en la naturaleza, tratando de determinar el principio último de las cosas y a pesar de diferentes conclusiones habían generado escepticismo en la población, una cierta incredulidad respecto a llegar a un conocimiento a fondo de la naturaleza y el origen del mundo, no se había clarificado y no habían tomado ni explicado con claridad la fundación del mundo, caso representado por Heráclito cuando dice que todo fluye, de Parménides que dice que todo cambia, de Tales que habla del agua como principio motor, de Empédocles quien habla de los cuatro elementos del cosmos, Demócrito que habla de átomos y vacío. Todo unido y contradictorio genera la desconfianza de los filósofos.

Aún no había salido el filósofo capaz de conciliar la verdad parcial contenida en las doctrinas rivales, no había quien hiciera una síntesis y pensara en ella, lo cual llegará con Platón. Como resultado estaba la desconfianza producida por una creencia y se llega a pensar que el hombre era incapaz de conocer la verdad del mundo; lo cual lleva a otra reflexión, ahora hace falta mirar hacia otro lugar que

no es otro que el hombre, que pasa a ser motivo de meditación, de reflexión. Los manuales hablan de "humanización de la filosofía", y la primera vez que se produce es con los sofistas.

Pero hay más, otro factor que ayudará, y fueron las relaciones culturales y comerciales con otros pueblos de los griegos; no sólo conocían Persia, Babilonia o Egipto... sino que habían contactado con pueblos primitivos donde podíamos destacar a los escitas y tracios, esto les llevará a hacerse diversas preguntas. Hizo que se dieran cuenta de que la cultura humana depende de diversos factores relativos, ese relativismo marca la tercera diferencia de los sofistas entre el pensamiento y la filosofía griega anterior. La cual buscaba la verdad objetiva, principalmente sobre el mundo, mientras que los sofistas no buscaban establecer normas objetivas ni la verdad objetiva, sus fines eran prácticos y no especulativos y los ciudadanos griegos vieron que podían recibir una educación. Los sofistas fueron unos instructores que enseñaron la manera de vivir y gobernar; manera de actuar diferente a la que buscaba llegar a la verdad y la forma con que los filósofos anteriores se habían ocupado, explica el tratamiento diferente que recibieron los filósofos sofistas de Platón, lo que atrajo más sus críticas fueron sus tendencias escépticas: relativistas sobretodo, por no poner nada encima de la mesa, en lugar de las diferentes creencias que intentaban tirar a tierra, a pesar de no dar soluciones constructivas y contribuyeron a plantear nuevos problemas y consiguieron que la atención de los filósofos se volviera hacia el hombre.

Los sofistas se ocuparon de la ética, del derecho, de la religión, pero también trataron diversos problemas estéticos. Su relativismo se ve en la teoría del arte y la belleza. De sus textos y la figura principal de Protágoras han quedado sólo unos pocos fragmentos. El único testimonio más largo conservado conocido es la obra de un sofista anónimo llamada "dialexis"; se conoce también un texto de Gorgias referente al arte, "elogio de Helena", y algunos discursos de Isócrates sobre la oratoria vinculados a las actividades de los sofistas, a pesar de esto la fuente principal de las opiniones estéticas son los diálogos de Platón, muchos juicios con los que Platón se enfrenta provienen de los sofistas aunque no los nombre.

Entre las ideas diferencian aquellas que se refieren a la teoría del arte y de la belleza. Entre las que hablan del arte destacan dos aspectos: la oposición entre el arte y la naturaleza y la división de las artes entre las que son útiles y las que proporcionan placer. En cuanto a la teoría de la belleza tiene tres puntales básicos: la definición de la belleza, la tesis sobre la relatividad de la belleza y la conveniencia de la belleza.

1.4.2 Ideas relativas a la historia del arte

Oposición arte y naturaleza. Aluden a Demócrito y al concepto de mimesis, el punto de arranque lo da Protágoras y la teoría que hace entre el arte, la naturaleza y la casualidad o azar; su composición se refiere a todo el arte en sentido amplio y no sólo a las Bellas Artes, ese concepto se contraponen a la naturaleza porque se consideraba una producción humana, mientras que la naturaleza existe independientemente de él. El sentido completo del arte sólo se concretó cuando los sofistas opusieron el arte al azar. No todo producto del hombre es un arte sino tan sólo el intencional, el que no es casual, arte es aquello que se realiza conscientemente y conforme a principios universales.

Los sofistas oponen el arte a la casualidad, esa oposición fue muy importante para los griegos porque los sofistas al remarcar la intencionalidad dijeron que el arte excluía la libertad y la casualidad; los sofistas oponen el arte a la naturaleza por ver en ella la casualidad, el arte quedara definido y opuesto a la naturaleza por ser obra del hombre, intencionado, libre y no casual.

División entre las artes, entre artes útiles y las que proporcionan placer. Los sofistas dan otra oposición entre placer y utilidad que aplican al arte, distinguen entre artes útiles y las que producen

placer. La idea la encontramos en varios fragmentos escritos como el del autor Aleidamante, sofista del siglo V a.C., que escribe haciendo referencia a las estatuas y afirma que las esculturas proporcionaban placer pero no eran del todo útiles. También hablan de la poesía como en el texto "dialexis" donde dice "los poetas no componen sus poemas con vistas a la verdad sino al placer de los hombres". El orador Isócrates será quien diferencie dos tipos de productos humanos: los útiles y los que gustan (placer). No olvidar que fueron los sofistas los primeros en aplicar la definición al arte. Isócrates no precisa cuáles son las artes, era un buen camino para separar las Bellas Artes de las otras. Esa idea no se divulgó entre los griegos. Los sofistas usan también el conceputo de placer en su teoría de la belleza.

1.4.3 Teoría de la belleza

Definición. Aparecerá definida en Platón, para ellos era lo que proporcionaba placer mediante el oído y la vista. Platón como también Aristóteles cita esta frase sin decir de donde procedía; no obstante es evidente que fue anunciada por los sofistas. Es una manifestación estética del sensualismo y del hedonismo que predicaban los sofistas, por sensualismo entendemos la doctrina por la cual los sentidos son el origen de la idea. Los hedonistas hacen de la búsqueda del placer el fundamento de la moral, el objetivo de esta definición era limitar el conceputo tradicional de la belleza, es decir, formular un conceputo más reducido. Los sofistas pretendían independizar la belleza estética ya que la definición dada no corresponde a la belleza moral, la concepción hedonista influye de manera directa en la concepción de la música, los sofistas junto a los materialistas ven que la música forma el carácter y purifica el alma y que sólo proporciona placer a los hombres. Ellos siguen usando el conceputo de kalon griego en el aspecto original, el que englobaba la belleza moral.

Conveniencia de la belleza. Tesis iba en contra del punto de vista de los griegos que hablaba de belleza objetiva. El relativismo de los sofistas atacaba el punto tradicional de la estética griega, el principio era admitir que cada cosa es bella a su manera haciendo de ella una actitud subjetiva y que no era cosa absoluta sino relativa.

A partir de esos momentos la estética se desarrolló por dos lados: uno que afirma que la belleza se basa en leyes eternas y otro que se basa en opiniones particulares.

Relatividad de la belleza. Si para ellos las cosas eran relativas, normal que la belleza también los fuera. No se ha conservado ningún texto de ellos sobre la relatividad, pero se ve en el tratado "dialexis" del sofista anónimo, toda la segunda parte de belleza y fealdad. No queda duda que ellos reconocen la diversidad y variedad de la belleza, llegando a la conclusión que la belleza era relativa. Rompe con las bases de la proporción y la medida.

Ilusionismo de Gorgias, retórico cercano a los sofistas, una de sus particulares aportaciones fue poner de manifiesto el poder de ilusión del arte, que también llamaba de alucinación. Se llamaba también de apatética porque venía de "âpàthe" (ilusión). Gorgias desarrolla una tesis estética en el tratado "elogio de Helena" donde se refiere particularmente a la tragedia y la comedia, el engaño de las palabras y el oyente se siente cautivado y convencido por ellas.

La palabra bien empleada puede producir un efecto en el pensamiento y en el cuerpo de la persona, que lo cambia por completo. El sentido de persuasión que hace en el oyente un carácter mágico es a lo que Gorgias se refiere. Aplica su teoría a las artes plásticas de manera más breve, por colores y cuerpos crean una figura inexistente y nos hacen ver lo que no existe, es posible que se relacionara más con a pintura ilusionista y la escenografía.

Estaba en oposición con los pitagóricos, su subjetivismo, ya que ellos hablaban de cosas relativas (sofistas). Y esta fue la primera antítesis que se dio en la estética.

Sus ideas no calaron mucho con las ideas del momento porque el arte de la época en la que vivían estaba más próximo a la estética de los pitagóricos que a la de los sofistas. Los artistas sacaban

sus teorías más de la matemática y número que del relativismo y por tanto quedan en minoría y de poca repercusión.

1.5 SÓCRATES.

1.5.1 Situación y características de su pensamiento.

Se conocen pocos datos de la vida de Sócrates y además las fechas de nacimiento y muerte a veces son confusas. Es un filósofo griego que nació en Atenas hacia el año 470 y según otros, 469 a. C y murió en el 399. Los años de su vida coincidieron con el gran momento que vivió el estado económico, político y militar. Se sabe que vivió modestamente y dedicó su vida a transmitir sus enseñanzas. Tuvo numerosos discípulos, entre los que destaca Platón. Gracias a él sabemos que Sócrates murió en el año 399 cuando el tribunal de Atenas lo acusó de impiedad, es decir, de ofender a los dioses y de corromper a la juventud.

Parece ser que, en realidad, lo condenaron por fomentar el espíritu de crítica respecto a la democracia ateniense. Fue condenado a muerte y a beber cicuta, un veneno. Según cuenta Platón en el "Ferón" la bebió serenamente, con tranquilidad, mientras discutía con sus discípulos sobre la inmortalidad del alma. Tenemos que tener en cuenta que a pesar de estar considerado como uno de los grandes maestros de la filosofía occidental no es fácil fijar con exactitud cuáles fueron sus enseñanzas y esto tiene que ver con dos razones: no dejó nada escrito, pero además, los que escribieron sobre él dan diversas versiones además de complicadas, contradictorias de sus ideas. Esta cuestión es la que se ha llamado en filosofía "problema socrático" y ha sido una cuestión muy debatida.

Básicamente conocemos las ideas de Sócrates pro los Diálogos de Platón que fue uno de sus discípulos más directos. A pesar de tener estos Diálogos es difícil distinguir la opinión de Platón de la de Sócrates, porque muchas veces Platón ponía en boca suya palabras que él decía que hacían dichos los demás pero era su opinión.

Este problema socrático afecta menos a las ideas estéticas de Sócrates ya que en este aspecto sólo existe un informador. Este informador fue Jenofonte que también fue su discípulo. Éste expuso las ideas estéticas de Sócrates en su obra: "Recuerdos de Sócrates", concretamente en los capítulos 8 y 10 del Libro III.

La diferencia que existe en los Diálogos de Platón es que mientras Platón pone sus opiniones en boca de otro parece ser que Jenofonte es fiable y reproduce las palabras que escuchó de su maestro.

La posición privilegiada de Sócrates en la historia de la filosofía se debe a sus aportaciones en el campo de la lógica (ciencia que expone las leyes y formas del pensamiento científico) y sobre todo de la ética que trata del comportamiento del ser humano.

Fue compañero de Demócrito y los sofistas. La diferencia con Demócrito radica en que éste fue el último gran filósofo preocupado por los problemas de la naturaleza, mientras que Sócrates está muy interesado por las cuestiones relacionadas con el hombre, al igual que los sofistas, pero hay que tener en cuenta que cuando Sócrates se plantea los mismos problemas humanísticos de los sofistas va a tomar una actitud totalmente diferente.

Mientras que los sofistas proponían doctrinas relativistas y tenían una actitud escéptica y subjetiva, Sócrates trató de establecer unos conceptos fijos, una definiciones universales. Se interesó por la definición universal, por establecer conceptos precisos y fijos que pudieran servir de base ante las teorías relativistas de los sofistas, por ejemplo la justicia.

Para los sofistas variaba de un pueblo a otro, Sócrates pretendía encontrar la definición universal que expresase la naturaleza íntima de la justicia y que fuera válida para todos los hombres.

Su objetivo era, por tanto, buscar la verdad segura, la verdadera sabiduría para que el hombre pudiera obrar bien. Para eso utilizó la mayótica, un método práctico que consistía en la conversación o diálogo, era una discusión dialéctica y que llevaba al descubrimiento de la verdad que se encuentra en su interior. Sócrates trataba de tener una conversación con alguien y procuraba ir sacándole las ideas que tuviera sobre algún tema mediante el intercambio de preguntas y respuestas.

Él iba haciendo preguntas dejando que fuera el otro el que hablara, pero dirigiendo la conversación. Estas conversaciones iban desde una definición menos adecuada a una mejor, o desde ejemplos particulares a una definición universal, es decir, el establecimiento de conceptos fijos tenía un fin práctico y era un proceso inductivo. Este método se ha llamado también el "método de la ironía" por la manera de enfocarlo. Llamó a su método "mayótica" (obstetricia). Esto lo hizo para expresar su intención de hacer que los demás dieran a luz con sus mentes las ideas verdaderas, con la finalidad de que actuaran de la manera más justa.

Quería que los hombres se preocuparan por su alma y adquirieran la sabiduría y la virtud. Sócrates nunca cobró por sus enseñanzas. Él no se consideraba maestro, pensaba que sólo ayudaba a reflexionar a otros.

Sócrates estuvo en completo desacuerdo con el relativismo de los sofistas en la ética. Fue un hombre de principios que defendió el bien. Defendió también la verdad como valores absolutos, pero en la estética no ocurrió lo mismo. Fue un hombre que en la ética estaba lejos de los sofistas pero no en la estética. Admitió, al igual que los sofistas, que existían elementos relativos en la belleza.

1.5.2 Las ideas estéticas de Sócrates.

Las principales aportaciones de Sócrates las agruparemos en 5 tesis fundamentales:

1. La teoría de la representación de la Naturaleza por el arte.
2. La teoría de la idealización del arte.
3. El concepto de belleza espiritual.
4. La belleza y su adaptación al fin.
5. La euritmia.

Las tres primeras se exponen en la conversación que Sócrates tuvo con Parrasio y fueron transmitidas por Jenofonte.

La idea de la belleza y su aplicación al fin se transmitió por la conversación de Sócrates con Aristipo, el filósofo.

La euritmia queda reflejada con el diálogo de Sócrates con Pistias (armador, hacía corazas).

La representación de la Naturaleza por el arte según la información recogida por Jenofonte, Sócrates fue uno de los primeros filósofos que intentaron delimitar los rasgos peculiares del trabajo del artista. Concretamente del pintor y del escultor, es decir, intentó establecer los rasgos que distinguen las bellas artes de otras actividades humanas. En eso puede haber influido lo que dicen algunos historiadores, y es que su padre (de Sócrates) era un escultor artesano y su madre, comadrona. Sócrates explicó que mientras las otras artes, como las del herrero o el zapatero eran objetos que la naturaleza no produce, la pintura y la escultura repiten lo mismo que ya existe en la naturaleza, es decir, la pintura y la escultura tienen un carácter imitativo y también representativo que las diferencias de las otras. (Texto: "pintura es una representación de lo que se ve...").

Esta idea era evidente para los griegos pero carecían del concepto de creación artística y éstos veían en el arte tres factores:

- El concebido por la naturaleza: el material.
- Transmitido por la tradición: conocimiento.
- Que procedía del artista: el trabajo.

No conocían un cuarto factor, la creatividad individual por lo que no valoraban la originalidad por ello la idea de Sócrates fue, por tanto, aceptada y llegó a ser fundamental en los 1eros grandes sistemas éticos de Platón y Aristóteles.

Sócrates hablaba del concepunto de mimesis pero no utilizó el término en sí. Este punto de vista socrático de la mimesis se diferencia mucho de la mimesis de Demócrito. Cuando éste habla de mimesis se refiere a que el arte en general debe imitar a la naturaleza en sus maneras de obrar, la de "remedar". Éste es un concepunto más amplio que el de Sócrates, porque no hay que olvidar que Sócrates se refiere exclusivamente a las artes de la representación.

Aquí hay un problema semántico. Al principio de la cultura griega el término mimesis se utilizó para referirse a la manifestación de los sentimientos, la expresión de las creencias vividas y todo ello mediante gestos, sonidos y palabras. Es muy probable que el término mimesis surgiera en relación al culto dionisiaco donde dominaba la mímica, el canto y las danzas rituales de los sacerdotes.

Todas esas cosas permitían la liberación de los sentimientos y la purificación (música, danza, mímica...- triúnica choreica: sólo con el tiempo se separan).

El principio de mimesis se aplicaba a la triúnica choreica, pero nunca a las artes plásticas. Demócrito da un nuevo significado a la palabra mimesis, para él es remedar, imitar la naturaleza pero en todas las artes ("a la araña en el tejer..."). Sócrates lo utiliza de una manera diferente. Lo utiliza en el sentido de reproducir la realidad externa y lo aplica a la pintura y la escultura, pero no utiliza la palabra mimesis.

La idealización del arte En su diálogo con Parrasio, Sócrates decía: "al reproducir las figuras hermosas...". Teoría de la idealización de la Naturaleza que completa y modifica la teoría de la representación de la naturaleza pro el arte.

Con estas palabras Sócrates nos dice algo importante: el arte no imita la Naturaleza, sino que la mejora, la idealiza. Esta segunda tesis de Sócrates impresionó mucho en Grecia y perduró, pero hay que decir que ya era conocida por los artistas. Desde que la idea de la representación, el arte, nació en Grecia, estuvo unida al concepunto de idealización, es decir, esta idea no estaba ligada exclusivamente al círculo de los filósofos sino también estaba activa, puesta en práctica por los artistas.

El arte griego representa la realidad, pero no exactamente, porque tenía un elemento de idealización (Texto de Parrasio).

Los escritores posteriores desarrollarán esta tesis de la idealización, en muchas ocasiones, pero ya no se mencionará a su autor. Es una tesis exclusiva y característica de Sócrates. Los autores posteriores cuentan la anécdota del pintor Zeuxis, éste tuvo que pintar un retrato de Helena para el Templo de Hera. Zeuxis recogió cinco modelos entre las chicas más guapas de la ciudad y combinó los rasgos que más le gustaban de cada una formando una figura ideal.

Esta anécdota servirá mucho tiempo para explicar la teoría de la idealización en Grecia.

La belleza espiritual afirma que el arte no representa sólo el cuerpo sino que representa también el carácter del alma, es decir, se refiere a lo no visible, las actitudes o disposiciones mentales, el sentimiento. Esta teoría es de nuevo recogida pro Jenofonte en el Diálogo entre Parrasio y Sócrates. Al principio el pintor manifiesta sus dudas sobre la representación del alma.

Él decía que eso estaba por encima de las posibilidades del arte porque el alma no tiene ni simetría ni color, que son los elementos de los que se sirve el arte representativo.

A pesar de ese diálogo socrático, acaba de aceptar los argumentos de Sócrates, admitiendo que una estatua puede ser expresiva sobre todo con la representación de los ojos, esos ojos pueden manifestar la grandeza, la humillación, la inteligencia, la soberbia etc...y todas esas cosas son disposiciones mentales. Esta idea es ya una modificación realizada frente a una concepción puramente representativa del arte. Es importante tener en cuenta esto: idealización del arte y cómo el arte no

representa solo el cuerpo sino también el alma, lo no visible....Esa idea socrática era nueva y no fue aceptada inmediatamente por los griegos.

Gorgias pensaba lo contrario: la idea, a pesar de ser nueva, no era inesperada sino que se basaba en la evolución del arte que se vivía en esos momentos en Atenas, en Grecia y las nuevas corrientes surgidas a finales del siglo V.

A pesar de ello, hay que tener en cuenta las obras de pintores como Praxíteles y Scopas que empezaron a hacer estatuas más individualmente. Los ojos eran expresivos, mientras que en el periodo arcaico los ojos habían sido esquemáticos, siempre idénticos unos a otros(esculturas del Doríforo de Polícleto, que era el canon del siglo V; las esculturas de Fidias para el Partenón...). Encontramos diferencias con las de Praxíteles (del siglo IV) y la Afrodita de Cnido, la estatua de Hermes con Dionisio hijo, se caracterizó por su ternura, su intimidad....y tendremos un arte que va desde la idealización del periodo clásico a un arte más preocupado por la emoción humana.

Por su parte, Scopas fue el autor del Mausoleo de Halicarnaso. El fragmento que representa la batalla de griegos y amazonas muestra gran expresividad y tienen una profunda mirada.

Las teorías de Sócrates, por tanto, están presentes en el arte realizado en Grecia en esa época. Para Sócrates, esa representación del alma lleva consigo el concepto de belleza espiritual: concepto importante porque se aparta de la concepción pitagórica de una belleza formal.

Para los pitagóricos la belleza dependía de la proporción, de la medida y el número, para Sócrates dependía también de la expresión del alma, es decir, de la expresión de los sentimientos y emociones.

Esta teoría socrática establecía una conexión más estrecha entre la belleza y el hombre, mientras que la concepción pitagórica buscaba la belleza en el cosmos antes que en el hombre. Es importante recalcar que el concepto de idea espiritual no aparece en la cultura griega antes del periodo clásico pero después los dos conceptos: la belleza de la forma y la del alma, serán igualmente importantes.

La belleza y su adaptación al fin vuelve esta idea a ser relatada por Jenofonte en el diálogo con el filósofo Aristipo.

Al preguntar Aristipo si conocía cosas bonitas, Sócrates le contesta que las cosas bonitas son diversas, cada una diferente a la otra. "¿Cómo es posible que llamemos"

Para Sócrates la belleza de una cosa reside en que se adapte a su fin. Cada cosa es hermosa si sirve bien a su fin, si hay correspondencia entre el objeto y su propósito, por eso un escudo es bonito cuando cumple bien su función, proteger. Sócrates identifica, por su parte, la belleza con el bien.

Las cosas bellas son diversas, cada una distinta a la otra. Aristipo le pregunta cómo es posible que se denominen bellas cosas tan diferentes. Por lo que Sócrates explica que cada cosa es bella si se adapta a su fin. Si hay correspondencia entre el propósito y el fin al que se llega (escudo: cuando defiende bien).

Sócrates identifica la belleza con el bien. En el texto afirma que todo lo que es bueno es también bello. Esa identificación era natural para los griegos y estaba presente en su tradición. Primero porque encontraban bueno aquello que cumplía su función, además porque consideraban la belleza en un concepto muy amplio, que incluía también valores morales: belleza era aquello que gustaba y despertaba admiración.

Sócrates afirma que todo lo que es bello y bueno es, a su vez, útil, lo que se adapta al fin. Además, Sócrates pensaba que tan sólo puede gustar lo que sirve al objeto, lo bueno. La identificación de la belleza como adaptación al fin, y de la belleza como lo bueno. Se resume con la última frase del texto: "todas las cosas son buenas y hermosas para lo que vayan bien y malas y feas para lo que vayan mal".

La belleza de la adaptación a fin, Sócrates la denominó con una palabra que provenía de la misma raíz de armonía: *armotton*.

Sócrates aplicó especialmente a la arquitectura su idea de belleza como adaptación al fin: "habrá de ser considerada con justicia la vivienda más hermosa...en la que el hombre se cobije mejor", donde el propietario se encuentre mejor, donde pueda dejar sus pertenencias con la mejor seguridad, sin importar la cantidad y cualidad de escultura y pintura que tenga.

Si cumple su función será bueno y bello, sino no será apropiado. La tesis de adaptación al fin nos parece relativista, porque habla de conveniencia. La diferencia es fundamental porque para Sócrates un objeto es bello cuando se adapta a un fin, mientras que para los sofistas el objeto es bello (útil) cuando se adecua, cuando conviene al gusto del que lo mira.

La postura de Sócrates era funcional, mientras que la postura de los sofistas era subjetiva. La de Sócrates estaba condicionada a la función que el objeto tenía que cumplir, mientras que para los sofistas era aquello que gustaba. Son sus tesis, por tanto, diferentes. Uno busca la utilidad mientras que los otros buscan que les gustara particularmente.

Euritmia la euritmia para Sócrates equivaldría a las buenas proporciones. Este concepto se manifiesta muy bien con el diálogo que Sócrates mantiene con el fabricante de corazas Pistias.

¿Cómo se hace una coraza proporcionada para alguien proporcionado? ¿Debe Pistias ajustar la coraza al cuerpo o buscar las buenas proporciones en sí?

Pistias opina que también en ese momento la coraza debe ajustarse al cuerpo, ya que en eso consisten las buenas proporciones. Las buenas proporciones de la coraza se han de adaptar al cuerpo humano característico para el que están hechos.

Sócrates habla de que la belleza se adapta al fin, que tiene que ver mucho con el que la utiliza, no es la belleza en abstracto. Esta conversación de Sócrates y Pistias constituye una ampliación y un complemento a la conversación con Aristipo. La belleza que se adapta al fin es la más perfecta para Sócrates.

Con esta opinión, Sócrates llevó esta doctrina al extremo. Para él las cosas feas pueden ser bellas si son útiles, por ejemplo: decía que sus ojos eran feos pero eran bellos porque se movían y podían mirar de frente, a los lados...y por eso eran bellos, porque eran útiles.

La distinción que hizo Sócrates de la utilidad, de la belleza adaptada al fin fue de gran utilidad para la historia de la estética. Muchos escritores, griegos y después romanos, la aceptaron y la aplicaron a sus teorías y sus obras.

Los romanos tradujeron *armotton* (belleza adaptada al fin) por *decorum* o *aptum*, distinguiendo dos tipos de belleza:

- *Decorum* o *aptum* las cosas bellas por su utilidad u objetivo. La belleza de lo adecuado.
- *Pulchrum* las cosas bellas por su forma. La belleza de la proporción.

Por otra parte, Sócrates empezó a utilizar términos que más tarde los griegos emplearían con mucha frecuencia. Por ejemplo, la euritmia, las proporciones eurítmicas que estaban determinadas por la existencia de unas medidas y unos ritmos adecuados.

La palabra euritmia llegó a ser un término básico para designar la belleza con un sentido restringido. Actualmente se define como la buena proporción y correspondencia de las diversas partes a una obra de arte. La relación armónica de unas partes con otras y de éstas con el conjunto, por ejemplo Vitrubio, el escritor romano, diría que la euritmia es la relación de unas partes con otras y de éstas con el todo.

Esto ocurre en el Renacimiento con la Fachada de Santa María Novella unión del centro con el cuerpo bajo con grandes volutas, ordenado de manera armónica.

Los análisis de arte realizados por Sócrates eran parecidos a los de los sofistas. En el campo de la ética, de la moral, las teorías de Sócrates y los sofistas eran diferentes, pero en lo que respecta a la estética y el arte no había tantas diferencias.

1.6 PLATÓN.

Platón no fue sólo el gran filósofo de la era clásica, sino también uno de los filósofos más grandes de todos los tiempos. Nació y murió en Atenas. Según los autores las fechas varían un poco: unos dicen que nació en el 428 a. C., muriendo en el 348 o 347 a. C. Platón vivió la época de máximo esplendor de la cultura ateniense. Perteneció a la aristocracia, y fue educado por los mejores maestros del momento, como fue el caso de Sócrates. Y como éste tenía una personalidad y pensamientos tan elevados, y como tenía un método para alcanzar la verdad, Sócrates tuvo sobre Platón una gran influencia sobre la vida y sobre el estudio. A partir de la muerte de Sócrates en el 399 a. C. Platón se fue de Atenas y viajó por muchos países, como Egipto, Italia, especialmente por Sicilia, y por muchas ciudades. Platón hacia el 388 a. C. se estableció definitivamente en Atenas y fundó una escuela llamada la Academia, la cual estaba situada en los jardines donde estaba la tumba del héroe ateniense Academo, y por eso la Academia de Platón tomó ese nombre. En la academia no sólo se estudiaba filosofía, sino también matemáticas, astronomía y física. Aunque la intención de Platón en la Academia era formar buenos políticos y gobernantes, el fin último de estos estudios era fomentar el AMOR desinteresado por la CIENCIA.

Estos estudios se diferencian claramente de las enseñanzas prácticas de los sofistas. En la Academia se seguía el *typos* o método de diálogo establecido por Sócrates (*Mayóutica*) para fomentar la ciencia. Platón, como fundador, dirigía la Academia, pero además daba lecciones académicas, nunca publicadas, y sus ideas las encontramos en los diálogos (aprox. 30), los cuales estaban dirigidos al gran público, pero especialmente a gente cultivada y especializada en filosofía. A pesar de la intención de Platón de dirigirlas al gran público, los diálogos son obras complejas que tratan temas muy variados. Algunos historiadores de la filosofía griega, como E. Séller, han afirmado que Platón nunca se ocupó de la estética porque no ordenó sus ideas estéticas ni las elaboró de una manera sistemática. Al mismo tiempo esta cuestión se puede aplicar a la obra de filósofos anteriores y posteriores.

Ciertamente, los escritos de Platón tienen todos los elementos de la estética, pero sin un orden sistemático. Las cuestiones que hacen referencia a la Belleza y al Arte aparecen en dos grandes obras: La República (obra de madurez) y las Leyes. En otras obras presentó aspectos concretos: por ejemplo, en el llamado *Hipias Mayor* señaló las dificultades de encontrar una definición de las cosas bellas, de lo que es bello.

En el *Ion* aparece la teoría espiritualista de la Poesía. En el *Banquete* (también obra de madurez) presenta la teoría idealista de la Belleza. En el *Filebo*, que también es una obra sobre la belleza, analiza las experiencias estéticas. Las ideas estéticas de Platón están muy relacionadas con las teorías metafísicas, y éticas de su filosofía. Influye mucho su teoría idealista de la existencia en el concepto de belleza. También en este concepto está la teoría apriorística que también influye en el concepto de la belleza. Y la teoría espiritualista del hombre y moralista de la vida se reflejan en su concepción del arte. Es decir, no se puede comprender la estética de Platón sin tener en consideración su teoría del conocimiento, la teoría de las ideas, del Alma del Estado Perfecto.

Lo que hay que tener en cuenta es que a diferencia de los filósofos anteriores. Platón incluye, en un gran sistema filósofos anteriores. Platón incluye, en un gran sistema filosófico, los conceptos de Belleza y Arte. También hay que tener en cuenta que el sistema filosófico de Platón era ESPIRITUALISTA, IDEALISTA Y MORALISTA.

Platón nunca publicó un sistema filosófico completo, bien estructurado y bien acabado. Escribió sus textos a lo largo de más de 50 años, y lógicamente su pensamiento evolucionó. Como buscaba cada vez soluciones mayores, y como se planteaba nuevos problemas cambió con frecuencia de opinión, por ello los diálogos ofrecen varios puntos de vista. Las variaciones de su pensamiento también afectaron a sus conceptos estéticos.

1.6.1 Ideas estéticas de Platón.

Las principales aportaciones estéticas de Platón se agrupan en dos grandes temas fundamentales: las que se refieren a la belleza, y las que se refieren al arte.

Entre las primeras, es decir, la teoría o concepto de belleza, veremos cinco aspectos de la valoración del concepto de belleza y su extensión.

1. Postura de Platón ante las definiciones anteriores a Belleza (p.ej ante la opinión funcionalista de Sócrates (armotton) y ante la belleza estética de los sofistas)).
2. Definiciones del concepto de Belleza planteados por Platón : la belleza como orden y armonía y la idea de belleza.
3. Diferencias que establece entre la belleza estética y moral.
4. Diferencias entre la belleza absoluta y la belleza relativa.
5. Valoración del concepto de belleza.

Platón entendió la belleza de manera muy amplia y con ese concepto abarcaba no sólo los valores estrictamente morales sino también los estéticos. Incluía también los valores referidos al conocimiento. Este no era un concepto particular de Platón sino que fue común para la mayoría de los griegos de la Antigüedad.

El concepto de belleza griego era muy general y dentro de él estaban los objetos materiales, sociales, la virtud, la verdad. La belleza se refería a aquello que causaba admiración y aprobación, todo aquello que gusta o fascina (kalón).

Ese concepto de belleza estaba íntimamente relacionado con el concepto de bien, entendido en un concepto amplio. A veces, tal era la identificación que Platón identifica bien y belleza como sinónimos. En este sentido es donde debe entenderse unas palabras que aparecen en "El Banquete" en las que Platón alaba la belleza.

Platón dice: " si es que hay alguna cosa por la que vale la pena vivir es pro contemplar la belleza". Aunque no se ha entendido bien lo que quería decir desde un principio. No se refería tan sólo a la belleza de las formas, al aspecto exterior...sino que identifica la belleza con el bien y la verdad y los considera los mayores valores humanos.

En resumen, diríamos que a la belleza se le da un amplio concepto y que Platón daba mucha importancia a esa belleza. Si en estas palabras preferentes hemos hablado del alcance e interpretación del concepto de belleza.

1.6.2 Postura frente a los planteamientos anteriores: propio concepto de belleza.

El concepto de belleza establecido por los griegos era muy general y muy ambiguo. Era necesario proponer una definición que englobara todos los conceptos comunes. Por ello, Platón consideró las definiciones de belleza de sus antepasados y las redujo a dos:

- la belleza de una cosa: consiste en que se adapte a su fin, es decir, lo bello es lo conveniente.
- La belleza es lo que produce placer mediante la vista y el oído (=sofistas).

Platón para sus cosas, tuvo en cuenta ambas definiciones, pero no aceptó ninguna. Rechazó la definición socrática, funcionalista, mostrando dos argumentos por los que exponía que no le gustaban:

Pensaba que la adaptación al fin puede ser el medio para llegar a lo bueno (cosas buenas) pero no puede constituir lo bueno en sí mismo. Sócrates decía que lo bueno era también bello, por dos motivos: 1º porque compartía el concepto amplio de belleza que existía en Grecia, donde se incluían los valores morales y 2º porque pensaba que las cosas buenas eran aquellas que cumplían su función, las que se adaptaban a su fin. Sócrates pensaba que todo lo que es bueno es a la vez bello porque cumplía su finalidad. Platón no puede pensar eso, no puede pensar que lo que sea eficaz para un mal fin sea bello (ej: una pistola o una espada, si sirve a su fin, mata, pero no puede ser nunca bueno, aunque sirva a su fin).

Para Platón existen formas, colores, sonidos, que apreciamos por ellos mismos y, en absoluto, en función de su utilidad, por tanto, esos no estarían en la definición socrática. Pero Sócrates distinguía entre las cosas bellas pro sí (*pulchrum*) y las bellas por su utilidad (*armotton*). Por lo que Sócrates preparó algo el camino. Esto hace que Platón niegue y desestime el concepto de las cosas bellas funcionales.

Platón tampoco acepta la visión hedonista de los sofistas: aquello que causa y produce placer pro medio del oído y la vista.

Piensa que el placer no puede ser un rasgo que defina la belleza porque hay placeres que no afectan la vista y el oído, hay placeres que no tienen vinculación al oído y la vista.

Rechaza esta visión sofista de la belleza mediante 4 argumentos:

1. Dice que es una definición demasiado restringida o limitada. Para Platón la belleza no se limita a los objetos sensibles. Pensaba que los sofistas habían reducido demasiado la belleza a la cuestión de las apariencias y de las formas. Piensa que los sofistas se han olvidado de la sabiduría de la virtud, de las buenas leyes...y eso no lo puede aceptar.
2. Critica a los sofistas por interpretar la belleza subjetivamente porque el placer que producen no es una cosa objetiva sino una reacción subjetiva. Para Platón la belleza es una propiedad objetiva, por ello escribirá la siguiente frase: "no tengo intención por lo que parece bello a la gente sino por lo que lo es".
3. "El placer es claramente fugaz" y eso no es cualidad de belleza por un motivo, porque la belleza es permanente. Platón pensaba que tenían un sentido innato de la belleza, de la armonía, del ritmo, y que tan sólo ese sentido puede constituir para nosotros una prueba de su existencia.
4. Platón objeta que todo lo que nos gusta no es bello de verdad, a veces, tan sólo, lo aparenta. En este caso, se trata de una belleza ilusoria. (Texto pag. 5. República, 476B).

Los amantes de la verdadera belleza se contraponen a aquellos que simplemente desean ver y escuchar y que sienten placer con los sonidos, también en los colores y las formas. Hay dos grupos: los verdaderos amantes de la belleza y los que les proporcionaban placer de determinadas cosas. Habla de belleza real y belleza ilusoria.

Fue el primero que señaló esa distinción entre belleza aparente y belleza real. Para reconocer la verdadera belleza no hay que utilizar los sentidos sino la razón. La razón es la que nos permitirá distinguir entre la verdad y la mentira, entre las cosas bonitas y lo que no lo son, entre la sabiduría y la falsedad. Hay que decir que la verdad objetiva de Platón no era innovadora. Esa interpretación no era novedosa, sino que se entroncaba en el razonamiento de la cultura griega.

Fueron los sofistas los que habían presentado una concepción alternativa, rompiendo la concepción griega anterior.

Pero Platón incorpora el concepto de belleza tradicional (objetiva) la distinción entre belleza aparente y real. Entroncaba con el pensamiento de Platón del conocimiento verdadero y el conocimiento falso.

Esto hizo que muchos estetas se apartasen del empirismo. Eso hace que se considere a Platón como el iniciador de la crítica de arte y la especulación estética.

1.6.3 Postura de Platón ante las definiciones anteriores a Belleza.

Platón intenta muy pronto definir la Belleza en uno de sus diálogos: el diálogo de Hippias el Mayor, en el que hablan Sócrates y el sofista Hippias, que representan la postura funcionalista y hedonista, respectivamente.

El objetivo de esta obra era destruir las ideas falsas anteriores sobre las cuestiones estéticas, y comienzan a partir de un nuevo punto. A su vez, este 1er intento de definir la belleza fue negativo, porque Platón rechazó las definiciones conocidas, sin encontrar otra mejor. Tampoco sus escritos posteriores nos proporcionan una definición formal de la belleza, aunque aclaran lo que Platón pensaba sobre esta tema. En los escritos de Platón encontramos dos concepciones de la belleza:

De origen pitagórico, adoptado en los últimos años especialmente se ve en la obra: Las Leyes (su gran obra sobre la belleza).

El otro concepción de belleza es el propio de Platón, entroncado en su sistema filosófico, y aparece desarrollado en los Diálogos escritos en su etapa de madurez, y en la República y el Banquete.

1.6.4 La belleza como orden y medida (pitagóricos):

La concepción pitagórica de la belleza fue asumida y desarrollada por Platón, quien veía la esencia de la belleza en el orden, la medida, la proporción y en la armonía. Este concepción aparece en un texto de Belleza de Platón de la obra FILEBO:

"Pues la medida y la proporción ciertamente resultan en todas partes belleza y virtud...".

Platón concibe la belleza en 1er lugar como una propiedad objetiva que depende de la distinción de los elementos (armonía, proporción) y en 2º lugar como una propiedad, cualidad cuantitativa, matemática, que puede expresarse en números.

Los historiadores y filósofos consideran que este concepción de la belleza apareció en Platón relativamente tarde, pero su aparición se convirtió en una característica dominante de la estética platónica. Además, Platón, no sólo afirmó que la belleza era una cuestión de medida, sino que también intentó explicarlo, poner ejemplos. En el Menón da importancia a dos figuras geométricas: dos cuadrados; el lado de uno de los cuadrados es la mitad de la diagonal del otro. Esa proporción la entendió como perfecta, y su autoridad hizo que durante muchos siglos los arquitectos basaran las proporciones de las obras monumentales teniendo en cuenta esas figuras.

1.6.5 Definiciones de la belleza en Platón.

La 2ª concepción de la belleza que Platón da en su madurez fue producto de las opiniones filosóficas que él mismo había creado. Eran posturas espiritualistas, idealistas, que afirmaban que en el mundo no sólo existen los cuerpos, sino también las almas, y no sólo los objetos sensibles que perecen, sino también las ideas eternas. Y hay una jerarquización: las almas son más perfectas que los cuerpos, y las ideas son más perfectas que los cuerpos y que las almas. Para entender este planteamiento es necesario recordar la Teoría del Conocimiento de Platón. Para Platón el auténtico conocimiento es el que se ocupa de lo universal, de lo inmutable, de lo eterno, pero los sentidos sólo conocen seres individuales, que cambian constantemente y que perecen.

Para Platón el conocimiento verdadero sólo puede venir de un sitio: del entendimiento, de la RAZÓN, por la razón es por donde conocemos las ideas, es decir, las esencias universales, las cosas inmutables. Por eso Platón diferencia dos mundos: el Mundo de los Sentidos, de lo que es Sensible (un mundo del que sólo tenemos conocimientos imperfectos), y el mundo de las ideas (inteligible) del que tenemos conocimientos ciertos y seguros por la razón.

Al mismo tiempo, el hombre está dividido en dos partes: por un lado, tiene un cuerpo, sujeto a cambios, y ligado al mundo de los sentidos; pero también tiene un alma inmortal donde reside la razón. Precisamente porque esa alma no es material puede ver el mundo de las ideas, y eso está

estrechamente relacionado con un concepunto que el la TEORÍA APRIORÍSTICA DEL CONOCIMIENTO (como la razón conoce las ideas).

Platón dice que si nuestra razón puede llegar a conocer las ideas, las cuales no están en el mundo sensible, es porque nuestra alma existió en el mundo de las ideas, y allí las conoció; pero cuando el alma se encarna en un cuerpo olvida las ideas, pero el cuerpo y los ojos se acostumbran a ver seres, cosas, personas y objetos individualizados, concretos y sensibles. Y es, pues, al ver esos seres cuando el alma recuerda las ideas que aprendió en su existencia anterior (no es una reencarnación).

Para él, conocer o saber, es recordar las esencias que conocía antes, y por ello llamamos a la teoría la 1ª apriorística del conocimiento.

Pero esto no se da siempre, no todos los cuerpos tienen la oportunidad de despertar. Ese conocimiento, esas ideas, ese recuerdo, no es propio de todos, sino de unos pocos, de aquellos que aman la sabiduría, los filósofos, y eso porque la mayoría de las personas se aferran a los reflejos de las ideas en el mundo de los sentidos.

Para intentar explicar esto Platón recurrió a una parábola en el mito de la caverna. Copleston nos lo resume: "Platón no dice como puede un prisionero escapar, sino sólo que si escapa, podrá salir al exterior, al mundo de las ideas. Pero tendrá que ver la luz poco a poco. Y si el prisionero vuelve a entrar en la cueva, ya no estará capacitado para ver en la oscuridad, y si intenta ayudar a que los prisioneros escapen, éstos le matarán por intentar iluminarlos (influencia de Sócrates: hacia el camino de la verdad, por hacerles creer en cosas verdaderas sin quedar sumidos en falsas esperanzas y razones".

En él se intenta explicar el paso de la oscuridad a la luz, a través de la razón, con la que el alma escapa. De esta concepción estética se deriva:

La belleza no puede limitarse a los cuerpos, no puede limitarse al mundo sensible, pues para Platón la belleza es también propiedad de las almas y de las ideas, y por ello la belleza de las ideas es superior a la de los cuerpos y las almas.

De esa concepción platónica se deducen cuestiones para la estética: la belleza no se puede limitar a los cuerpos, no se limita al mundo sensible. La belleza es patrimonio de las almas y las ideas.

La belleza de las ideas es superior a la de los cuerpos y a la de las almas. Según esta opinión encontramos en la obra de Platón 3 tipos de belleza completamente jerarquizados:

- La belleza de los cuerpos, es la belleza inferior y pertenece a la esfera de lo sensible.
- La belleza de las almas o belleza espiritual. Es una belleza intelectual y moral, es la belleza de los pensamientos y de las acciones. Es una belleza superior a la anterior pero no es la más perfecta.
- La idea de belleza o belleza en sí, existe para los sabios, es la belleza máxima. Si el hombre tiene que realizar alguna cosa bella, tan sólo puede realizarla parecida a la idea. Si los cuerpos y las almas son bellos es sólo por la Idea, por ser parecidos a la idea de belleza. La belleza de los cuerpos es fugitiva y tan sólo la belleza de la Idea es eterna.

Hay una jerarquía y la Idea de Belleza la conocen los sabios, es una idea para la que cuesta acceder. Un ejemplo es el mito de la caverna: poco a poco se ve la luz y al final se sale al exterior, a la luz, de todas las cosas buenas.

Describe su idea de belleza en los textos: Banquete: "Aquello..que". Platón entiende que la belleza, la visible, es un comienzo, una 1era llamada para ir subiendo desde la belleza de los cuerpos a la intuición de la belleza espiritual, la intelectual y la moral; y finalmente, a una unión, casi mística con la belleza suprema o la idea de belleza. Una belleza suprema sin formas, que no se concreta en ninguna parte pero que existe.

Esa belleza absoluta y fuente de toda belleza sensible, no puede ser una cosa bella, no puede ser material, y de ahí se saca una consecuencia: si la verdadera belleza es suprasensible es inmaterial y

tanto es así que la pintura, la escultura o la literatura ocuparán un grado comparativamente más bajo en la escala de las cosas bellas y eso porque son cosas materiales. Las cosas bellas son cosas del sentido, mientras que la belleza absoluta es objeto de la razón, de la inteligencia.

Estas afirmaciones filosóficas tuvieron como consecuencia la espiritualización y la idealización de la belleza. Al hablar de la belleza espiritual y levantarla por encima de la corporal, Platón coincide en la concepción generalmente adoptada en Grecia pero tan sólo en una parte, porque cuando habla de la idea de belleza perfecta se aleja de ese kalón griego.

Ese concepción de belleza de Platón fue revolucionario. Situó la belleza en un plano trascendente. La revolución, ese cambio platónico se apoyaba en tres razones:

Extiende el amplio concepción griego de la belleza porque ahora él hará q llegue también a objetos abstractos inaccesibles a la experiencia.

Introduce una nueva valoración, la belleza del mundo sensible queda devaluada frente a la belleza eterna, ideal. Hay una escala de valores y en ella lo sensible, lo que se toca, lo que se ve ocupa el lugar más bajo.

Introduce una nueva medida de belleza. El grado de belleza de las cosas reales, ahora, según Platón, depende de su mayor o menor acercamiento de la idea de belleza. De esa manera, Platón lo explicará en una obra, el Timeo.

Todo lo que hemos visto es importante verlo en una evolución: hasta Platón, los filósofos habían sugerido tres medidas de la belleza:

La belleza de los pitagóricos la forma objetiva, el grado de la regulación, regularidad, armonía, proporción basada en el número.

Los sofistas para ellos eran al contrario, era una cosa subjetiva, una experiencia subjetiva, tenía que ver con el placer que proporcionaba.

Sócrates residía la belleza en el fin, en la función q tenía q hacer y el grado de adaptación a ese fin (armonía).

Platón proponía algo nuevo, reflexionaba y avanzaba con una 4ª medida: la idea de belleza perfecta, la que llevamos en la mente. Con esa idea medimos la belleza real, la conformidad con la idea era inmutablemente una manera de entender las cosas completamente diferente, y eso lleva una consecuencia, que, aplicar, definir la belleza es difícil pero sobre todo es más difícil todavía que resulte aplicable a todas sus manifestaciones.

La concepción platónica se oponía a la de los sofistas y a la de Sócrates, pero se relacionaba con la de los pitagóricos. Algunos autores dicen que la belleza platónica y la de los pitagóricos es complementaria. La idea de belleza consistía en la armonía y la regularidad.

En los últimos años de su vida, Platón insistió más en el concepción de belleza pitagórica que en el suyo propio y siguió más a las proporciones matemáticas que a las idealistas.

Al final de su vida identificó la Idea con los números.

Del pensamiento filosófico de Platón nació el concepción general de la belleza y, como veremos, el concepción de arte. A pesar de sus conocimientos artísticos, nacieron muchas ideas y una de ellas fue la distinción entre belleza estética y belleza moral.

El pensamiento filosófico de Platón dio a su estética un carácter no sólo idealista sino también moralista. Su idea de que las mayores cualidades son las morales, tuvo una gran influencia sobre su manera de entender la belleza. Desde la Antigüedad se apreció tanto la belleza estética como la moral, en la época clásica la belleza estética adquirió un papel predominante.

Los griegos aceptaban esa belleza estética en los espectáculos, en las esculturas, templos, arquitectura, música y baile. Pero para Platón la belleza mora era la más importante. Mantuvo la identificación tradicional de las cosas bellas con las cosas buenas, pero tuvo una intención diferente.

Los griegos consideraban bueno lo que era bello, mientras que Platón decía que lo bello, moralmente era bueno.

Para los griegos algunas cosas causaban admiración, estima y, por ello, se entendían como cosas buenas, en el hecho de gustar era bueno. Platón no era de ese pensamiento, decía que las cosas buenas existían y si eran cosas buenas debían causar admiración y estima por el mero hecho de ser cosas buenas.

Es importante referirnos a la belleza absoluta y a la belleza relativa. Esta diferenciación aparece en el "Filebo".

Habla de figuras geométricas y dice que son bellas en sí mismas. Diferencia dos cosas:

- La belleza de las cosas sensibles y, en concreto, su representación en la pintura; 2) la belleza de las líneas rectas, planos... Para él las relaciona matemáticas nunca cambian, imperecederos...y eso es una belleza absoluta.
- La belleza de las cosas sensibles es la belleza relativa, superficial, mientras que la segunda, la absoluta es bonita siempre y por ella misma.

Hay que tener en cuenta que esa diferenciación la estableció porque consideraba los cuerpos matemáticos como algo intermedio entre las cosas sensibles y las ideas. Por ejemplo, se diferencian de las cosas sensibles porque son eternos e inmutables, pero también se diferencia de las ideas porque hay muchos que son parecidos, mientras que la idea es la misma en cada caso.

1.6.6 Concepto de arte de Platón y sus consecuencias.

Al igual que ocurría con el concepto de belleza, Platón se basa en el concepto griego tradicional del arte.

El concepto de arte de los griegos era toda actividad humana productiva y no cognoscitiva que depende de la habilidad y no de la inspiración y que está conscientemente, guiada por normas generales y no por la rutina. Este concepto de arte tuvo dos consecuencias fundamentales:

1. La teoría de arte de Platón no está relacionada de manera estrecha, íntima con su teoría de la belleza y eso se debe a que la belleza máxima la reconoce fuera del mundo sensible y no en el arte. Además, en muchas artes Platón no ve ningún punto de belleza.
2. la poesía no se incluía dentro de las artes porque la poesía estaba relacionada con la inspiración y no con la habilidad. Esta teoría estaba dentro del pensamiento general de los griegos, pero Platón la desarrolló y creó una concepción de la poesía profética e irracional. Así, por ejemplo, en el Ion afirma que "los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, poseídos por aquél que a cada uno domina. De la misma manera dice, en otra obra, el Fedro: Texto pag. 6.

Hay una lucha entre inspiración y habilidad pero Platón no solo pensaba que la poesía era producto de la inspiración sino también que era producto de un estado especial de la mente distinto del normal. En eso coincidía con Demócrito que decía que no existía un poeta sin un toque de locura.

Demócrito consideraba que esa locura no se podía entender como algo sobrenatural, para él, tan sólo existía el mecanicismo, los átomos y el vacío; y por eso, a diferencia de Platón, niega que la poesía sea de origen divino. A pesar de ello, Platón se dio cuenta de que no toda la poesía nacía de la inspiración, había poetas, escritores, que se guían por su habilidad, una habilidad adquirida por la práctica, por eso Platón va a distinguir dos tipos de poesía:

- La maníaca nacida de esa locura, es decir, de la inspiración.
- La técnica nacida de la habilidad.

Para Platón, la primera era una de las actividades más sublimes del hombre, mientras que la segunda era un arte cualquiera.

A Platón le gusta mucho jerarquizar y como tal, en la poesía jerarquiza también. Están los poetas auténticos que cultivan esa poesía inspirada y que Platón sitúa junto a los filósofos. En cambio, los que

cultivan la segunda poesía, la técnica, él los pone junto a los artesanos, los campesinos...no son más que trabajadores. Lo curioso es que mientras hace esas diferencias en los poetas entendidos como la entendemos: los pintores y escultores no los diferencia de los artesanos.

1.6.7 División del arte y el concepto de mimesis.

Distingue las artes productivas de las artes miméticas, que a su vez se dividen en Eikastiké y Phantastiké. Las eikastiké eran las artes reproductivas y las phantastiké las fantásticas.

Como hemos podido ver, el concepto de arte era muy amplio. Platón se planteó la necesidad de realizar una división de las artes en varias ocasiones. Hizo propuestas con la República y el Sofista, pero a parte de eso, lo más importantes para la estética fue la separación entre artes productiva y artes imitativas o miméticas.

Las primeras reproducen objetos como jarras, utensilios que hacen flata...las miméticas reproducen imágenes.

Sócrates, próximo a los sofistas, también había distinguido dos tipos de productos humanos, los que son útiles y los que proporcionan placer. Eso podía haber sido un camino para distinguir las artes entre sí (arquitectura (utilidad)—pintura y escultura). Pero esa idea no se difundió entre los griegos.

Siguiendo con esta evolución, Sócrates también había diferenciado las artes que crean objetos que la naturaleza no produce como las del herrero, el zapatero...y las artes que repiten lo que hay en la naturaleza: la pintura, la escultura...y había afirmado que estas artes tienen un carácter imitativo.

Platón hizo una división muy general y una de las cosas que se le reprochan es que no enunció las artes que pertenecían a una parte o a otra.

Con su división, tan sólo llegó a hacer el primer paso hacia la teoría de las artes imitativas, pero Platón redefinió el concepto de mimesis.

Como vimos, el concepto de mimesis fue utilizado por primera vez por Demócrito, pero lo utilizó de una manera particular, lo utilizó en la manera de entender que el arte imitaba el proceder de la naturaleza: "de la araña el tejer..."este concepto abarcaba todas las artes.

Fue Sócrates quien, sin utilizar la palabra mimesis, afirmó que la pintura y la escultura tienen un carácter representativo, de apariencia, que imitan la realidad. Como Sócrates no usó el término mimesis para lo que él define, en el vocabulario griego no existía esa palabra.

Sócrates lo hizo porque mimesis en el arte antiguo designaba otra cosa que la imitación de la realidad: relacionado con el teatro, el arte del actor (expresión de sentimientos), por ello, no hablará de mimesis cuando decía que la pintura y escultura repetía la realidad.

Platón fue el encargado de dar un nuevo sentido al término viejo de mimesis.

Platón habló del nuevo sentido de la palabra mimesis, de manera general, se puede decir que Platón utilizó este término con el sentido de reproducir, de repetir el aspecto de las cosas, de imitar, de representar la idea.

Aplicó este concepto a las artes plásticas y también a la poesía y a la música, sobre todo a la poesía técnica. De esta manera, Platón estableció definitivamente la noción de imitación. Esta definición ha hecho que la mayoría de los historiadores digan que ningún filósofo haya tenido una influencia tan grande como Platón en el pensamiento artístico.

Hasta el siglo XX, el concepto de imitación tanto si es aceptado como rechazado se ha mantenido como el centro de cualquier interpretación del arte.

Hay que decir que en la época en la que vivía Platón la escultura se había liberado del geometrismo (estilo geométrico) y empezaba a representar personajes reales. La pintura seguía un proceso similar. Todo eso hizo, en ese ambiente de cultivo, que la representación de la realidad se convirtiera en un tema actual, candente, que tenía que estar presente en la vida de los griegos.

Con el conceputo de mimesis, Platón establecía que el arte representaba la realidad, eso es algo sencillo.

Por una parte, estaba el mundo sensible, de la realidad tangible, la que se puede tocar, y por otra, el mundo de las Ideas. Para Platón lo realmente real eran las ideas.

El mundo de la realidad para Platón era el de las ideas. El mundo real no es otra cosa que una imagen, reflejo, de esas ideas. Cuando un escultor y un pintor trabajan, está imitando un hombre u otra cosa, pero en realidad lo que están haciendo es imitar la copia de una copia; la realidad no es tal sino que refleja las ideas.

De esta manera, el conceputo de mimesis de Platón tenía dos aspectos:

- El artista representa una imagen parecida a la realidad.
- La imagen es irreal.

Es decir, por una parte, las obras de arte son imitaciones, pero por la otra son fantasmas, cosas irreales. El artista sólo reproduce la copia de una copia.

Platón diferenció las artes productivas y las artes ilusorias, imitativas. La característica general de las imitativas: pintura, escultura...no está sólo en la imitación sino en las cosas irreales que representan. El conceputo de mimesis de Platón dio una serie de consecuencias importantes.

La formulación del conceputo de mimesis se encuentra en un pasaje del libro de la República, en ese pasaje se pone un ejemplo: ¿cómo se representa una cama? pag. 6.

Sólo hay una idea de lecho, el carpintero imita esa idea realizando un lecho determinado, de un material específico, de una forma concreta, y el pintor que lo reproduce no representa exactamente el lecho del carpintero, pinta su apariencia óptica, tal y como lo ve desde un ángulo, con una cierta luz y unas características personales; por tanto, Platón diría que el pintor se encuentra doblemente alejado de la realidad, de la verdad, es decir, de la Idea.

Dentro de las artes imitativas, especialmente en la pintura, Platón diferenció dos clases:

- El arte reproductivo: EIKASTIKÉ.
- El arte fantástico: PHANTASTIKÉ.

Esta diferenciación se encuentra en "El Sofista", en un diálogo donde hablan el joven matemático Teeteto y otro personaje extranjero.

Por una parte está el arte reproductivo, eikastiké, el que muestra los objetos guardando las proporciones y colores. También se le llama a este arte "construcción del parecido" porque busca reproducir un objeto con fidelidad. La construcción del parecido se consigue cuando el artista imita el modelo según las proporciones objetivas, es decir, respeta su longitud, anchura y profundidad, al mismo tiempo, representa los colores reales.

En el "Sofista" es donde explica esta construcción del parecido.

Platón cuando habla de la pintura habla de ella en un sentido plano, lineal donde se presentan los colores puros. Por otra parte, hemos hablado del arte fantástico, el phantastiké, es el arte que no tiene en cuenta la objetividad del elemento que representa, el que no representa las medidas y los colores ideales, en este caso reales. Ese arte fantástico se caracteriza por representar cosas engañosas, representa objetos que no están en la realidad externa, en la apariencia, es un arte que crea ilusiones ópticas. Habla del arte ilusionista, de la perspectiva ilusionista, que se da tanto a la escultura como a la pintura.

Uno de los casos utilizados por Platón para explicar este arte consiste en hablar de la estatua, tiene influencia la contemplación de esa estatua cuando la realicen.

En el "Sofista" dice que si los autores representaron la realidad como es los espectadores lo verían mal (manda la óptica del que lo mira). Reproducen falsamente porque no emplean las medidas objetivas.

La escenografía teatral es una de las artes más criticadas por Platón, es una "pintura ilusionista", produce unos efectos falsos que sólo se pueden ver cuando uno está muy lejos. La distancia hace que adquiera forma esa pintura escenográfica.

Platón diferenció estas partes que hemos dicho teniendo en cuenta el arte de su época. Está en contra de lo que se hace en el teatro en esos momentos y lo critica. De la pintura ilusionista dice que busca hechizar y es un arte de engaño. Ve en esa pintura las mismas cualidades que Gorgias había destacado en su t^a ilusionista o apatética. Platón la consideraba una desviación y un defecto.

Platón desaprueba por completo la pintura ilusionista porque pensaba q estaba desprovista de verdad. Para él todo el mundo sensible cambia y se muere y lo que pervive es la razón y por ello no podía defender ese arte q engañaba a la gente q lo veía. Eso hizo q Platón tuviera una opinión negativa del arte de su tiempo pero esa opinión no venía dada por su carácter representativo, sino por el ilusionismo. Él cree q el ilusionismo no es necesario en el arte. Dice que el arte conseguirá su objetivo cuando se libere de él.

1.6.8 Los objetivos del arte: la utilidad y la justedad.

La utilidad que Platón entendió como utilidad moral, lo que quería decir con eso es que consideraba el arte como un medio para formar el carácter del hombre. Ese punto de vista moral era un legado de Sócrates, sin embargo, planteó el problema socialmente. Él decía que el arte debe participar en la creación del estado perfecto pero no hay que olvidar que los artesanos se encuentran en un nivel inferior de ese estado perfecto. Están en el grupo de productores, por debajo de los soldados y los gobernantes.

La justedad la segunda función, más importante todavía la justedad o la veracidad. El arte, para cumplir la misión que le corresponde debe atenerse a las leyes eternas que rigen el cosmos, es decir, debe penetrar en el plano del mundo de las ideas.

Platón pensaba que un arte sin verdad no puede ser un buen arte. El artista debe descubrir y representar la forma única que corresponde a cada cosa. Debe descubrir y representar la idea; cada desviación de esa idea es una falsificación y un error.

Al mismo tiempo hay que tener en cuenta q para Platón el cosmos está construido conforme las ideas eternas y regido por leyes inmutables. Es perfecto, en su orden y su medida. Platón nos habla del Demiurgo o razón divina. No es un dios creador, pero es el introductor del hombre en el mundo. es el bien y la fuente última de las ideas.

Al final de su vida, Platón intentó reducir la realidad a relacionar matemáticas para racionalizarlo. Pro tanto, para Platón, tan sólo el cálculo y la medida garantizan el arte pero el arte justo, no hace falta decir que esa tesis es una herencia pitagórica.

Él piensa que tan sólo el arte q se sirve del cálculo y la medida es capaz de realizar su función en el mundo.

El arte, para él, tiene que estar regido por la razón. La arquitectura, x ej, es un arte q consigue la justedad mejor que otros, tiene una mayor exactitud.

Para Platón, el artista que quiere conseguir la veracidad, debe conocer y aplicar las leyes eternas que rigen el mundo. y esas leyes serán de carácter matemático. De una manera resumida diríamos que el buen arte se caracteriza por la utilidad en el sentido de formar el carácter y la justedad en el sentido de conformidad con las leyes del cosmos.

A la pregunta de que si el arte puede conseguir esos propósitos Platón dice que sí y q antes lo conseguía y pone como ejemplo el arte arcaico de los griegos y sobre todo el arte de Egipto.

Para Platón, el arte de Egipto pretendía reflejar las leyes eternas de la naturaleza y x eso servía a la verdad, y al fortalecimiento del carácter. Esa admiración de Platón por el arte de Egipto viene dada por la idea que él atribuye de racionalidad y permanencia, que son modelos eternos de las ideas.

1.6.9 La condena del arte.

Platón condena las artes imitativas: la pintura y la escultura. Condena el arte de su tiempo, sus aspiraciones a la novedad y la variedad no le gustan, su individualismo e ilusionismo tampoco y para evitar ese subjetivismo y ese individualismo recomienda que el arte se tire hacia la tradición. Es el 1er pensador que pone como ejemplo el arte como forma de conseguir sus fines.

La diferencia entre su manera de pensar y el arte de su tiempo hizo que hubiera una separación entre la filosofía y el arte. Antes de Platón, los teóricos adaptaban sus conceptos al arte de su tiempo. Platón lo hace diferente, quiere que el arte se adapte a él. Dice cómo tiene q ser el arte. Demócrito no decía cómo que ser el arte sino que daba indicaciones para que los artistas escogieran un camino. Demócrito quería analizar el arte, pero Platón lo que quiere es normalizarlo. Da una serie de características para normalizarlo. La actitud de Platón hacia las artes plásticas fue muy ambigua porque en sus escritos (diálogos) encontramos alabanzas sobre ese arte q filosóficamente condena.

Además planteó sus críticas de una manera tan general y arbitraria q daba la sensación de que era enemigo de todo el arte. Eso tuvo consecuencias y es q los artistas fueron por un lado sin tener en cuenta a Platón q iba por otro.

Nos podríamos preguntar ¿cuáles eran los argumentos de Platón para condenar el arte de su tiempo?

Para Platón el arte era negativo x un motivo: no tenía las características q el arte debe tener, ni la utilidad moral, ni tampoco daba una verdadera imagen de la realidad.

Para Platón el arte corrompía al pueblo, él pensaba q el arte afectaba a los sentimientos y los sentidos y los estimulaba, mientras q el hombre debía guiarse exclusivamente por la razón. Al guiarse por los sentimientos el arte debilitaba el carácter y dormía el interés moral y social del ciudadano. Ese arte hace daño al hombre.

Por otra parte, pensaba q el arte induce al error y da una imagen falsa de la realidad.

El arte, para Platón, deforma la realidad, da una imagen ilusoria pero también en el momento en q representa el aspecto de las cosas, representa el aspecto superficial y esas cosas; y es q de acuerdo con la filosofía de Platón, el aspecto exterior no sólo es una imagen superficial sino también falsa. Platón piensa q la verdad está en la idea de la cosa, tan sólo la Idea y su mundo son verdaderos. La Idea es verdadera, eterna, inmutable, es la única realidad auténtica.

La crítica de Platón sobre el arte no fue una evaluación estética del arte sino una demostración de q el arte es inútil desde el punto de vista moral y para el conocimiento.

1.6.10 APUNTES DE ESTÉTICA RINCON DEL VAGO

Textos de Platón sobre la estética.

La teoría del arte no figura en el campo de sus investigaciones; los problemas y postulados estéticos, no habían sido ordenados ni elaborados sistemáticamente, aunque los elementos si los encontramos en sus escritos. Las cuestiones estéticas se entrelazan en su pensamiento con las metafísicas y éticas. La teoría idealista de la existencia y la teoría apriorística del conocimiento, influyeron sobre su concepto de la belleza, mientras que la teoría espiritualista del hombre y la moralista de la vida se reflejan en su concepción sobre el arte.

La primera vez que los conceptos de la belleza y del arte quedaron incluidos en un gran sistema filosófico; fuera del sistema, los escritos de Platón contienen gran cantidad de ideas y pensamientos estéticos bajo la forma de alusiones, resúmenes, anuncios o metáforas.

El concepto de belleza

Las formas, los colores y las melodías constituían tan solo una parte de la belleza, pues abarcaban con este concepto, no solo los objetos materiales sino también elementos psíquicos y sociales, caracteres y sistemas políticos, la virtud y la verdad. Entendía la belleza ampliamente: abarcaba con ella no solo los valores que solemos llamar estéticos sino también los morales y cognoscitivos. Este concepto de lo bello difería muy poco del concepto del bien, sirviendo sobretodo para formular tesis generales, y era aplicable en la estética filosófica.

1. La verdad, el bien y lo bello

No consideraba la triada como un conjunto completo; la belleza la entendía en el sentido griego y no en el sentido estrictamente estético; esta triada fue adoptada en los siglos siguientes.

2. En contra de la interpretación hedonista y funcionalista de lo bello

Definía el concepto de lo bello de forma inductiva e intentaba aclarar las cualidades comunes para todo el concepto de belleza.

Lo bello es lo conveniente (lo útil y lo que sirve pueden ser considerados como variantes de la conveniencia) y lo bello es un placer para la vista y los oídos.

Platón tuvo en cuenta ambas definiciones, pero no las aceptó. Ambas habían sido utilizadas en la filosofía pre-platónica; la belleza es lo conveniente, es definición socrática. Las objeciones que hace Platón son: lo adecuado puede ser un medio para llegar a lo bueno, pero no puede constituir lo bueno por si mismo, mientras que lo bello siempre es bueno; en segundo lugar, podemos apreciar los objetos por la utilidad o en si mismo.

La segunda definición, "lo hermoso es lo que produce placer por medio del oído y de la vista", provenía de los sofistas, y no fue aceptado por Platón: el placer no puede ser un rasgo que defina la belleza, ya que existen placeres que no están vinculados con la belleza.

Lo bello no puede ser limitado, ya que comprende también la sabiduría, la virtud, los actos heroicos y las buenas leyes.

La interpretación objetiva de la belleza

Platón refutó la postura de los sofistas por restringida y por subjetiva. Lo bello no es una propiedad, sino una comprobación de la belleza; esta tesis era inadmisibles para Platón: poseemos un sentido innato y permanente de la belleza, de la armonía y del ritmo; solo este sentido puede constituir para nosotros una prueba de ellos. Contrapuso la verdadera belleza a la ilusoria; también opuso la verdadera existencia a la aparente, el verdadero conocimiento al aparente, la verdadera existencia y la verdadera virtud a la aparente.

El hecho que Platón rompiera con la convicción antigua de que lo bello es lo que gusta, tuvo grandes consecuencias en el futuro. Platón fue el iniciador de la crítica del arte y de la especulación estética. Posteriormente nos aclara su postura ante la definición formal de belleza, apareciendo rasgos propios suyos, y rasgos pitagóricos.

La belleza como orden y medida

La concepción pitagórica de Platón, veía la esencia de la belleza en el orden, en la medida, en la proporción, en el acorde y en la armonía; concebía la belleza primero como una propiedad dependiente

de la disposición(distribución, armonía) de los elementos y, como una propiedad cuantitativa, matemática que podía expresarse por numerosos(medida y proporción). Platón explica que son la medida y la proporción, quienes deciden sobre la belleza de las cosas y les proporcionan unidad.

El sentido de belleza es una particularidad del hombre, una manifestación de su divinidad.

Atribuye a la forma el papel preponderante en el arte y la belleza, más la forma como disposición de los elementos y no como apariencia de las cosas. Elogia las formas bellas, pero sin considerarlas superiores al contenido.

3. La idea de belleza

La segunda concepción de belleza que mantiene en su madurez, es la de que es producto de las opiniones filosóficas que el mismo había creado. De esto, derivan consecuencias importantes para la estética: no se puede limitar la belleza a los cuerpos; esta debió ser también propiedad de las almas y de las Ideas, la cual es por otra parte, superior a los cuerpos. Esto trajo como consecuencia la espiritualización e idealización de la belleza, llevando a la estética, a un cambio de perspectiva: de la experiencia a la construcción.

La belleza espiritual es superior, pero no es la más perfecta; es la Idea misma de la belleza, la que alcanza la perfección, poniendo a la belleza en un plano trascendente; extiende el alcance del concepto griego de la belleza haciéndole abarcar también los objetos abstractos, inaccesibles para la experiencia; introduce una nueva valoración, la de belleza real, quedando devaluado frente a la belleza ideal. Introduce también una nueva medida de belleza, el grado de la belleza de las cosas reales dependía de su mayor o menor distancia respecto de la Idea de lo bello.

El pensamiento platónico, dio a su estética un matiz idealista y moralista. Su convicción de que los mayores bienes son morales, ejerció también una influencia sobre su manera de entender la belleza.

4. La gran belleza y la belleza de la moderación, belleza absoluta y belleza relativa

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.

Distingue también entre la belleza de las cosas reales, y la belleza de las líneas rectas, los círculos y los cuerpos sólidos por el otro.

5. El concepto del arte, la poesía y el arte

Su teoría del arte no está muy estrechamente unida con su teoría de lo bello. La mayor belleza la reconoce en el universo y no en el arte. Se sirve del concepto griego del arte, que comprendía tanto la pintura y la escultura como las artes útiles; era arte todo lo que el hombre produce con habilidad y para algún fin.

Conforme a tal entendimiento del arte, incluía en él también la técnica, pero no la poesía, ligada esta a la inspiración. La parte idealista y la moralista de Platón, comprendía la poesía como un fenómeno psicológico excepcional.

División de las artes, las artes imitativas

Platón intentó varias veces hacer una división de las artes; Divide las artes en tres categorías: artes que utilizan objetos, artes que lo fabrican y artes que lo imitan. Distingue entre la ktética (arte de aprovechar lo que se halla en la naturaleza) y la poética o arte de producir lo que no se encuentra en la naturaleza. Esta última la subdividió en la que sirve al hombre directamente, la que lo sirve indirectamente (produciendo instrumentos) y la que imita.

Lo más importante es la separación entre artes representativas, imitativas y miméticas. Las artes figurativas, como la pintura y la escultura, mostraban más interés por sus otras funciones, sobre el hecho de que diferían de la realidad y afectaban o engañaban de diversas maneras.

La semejanza entre una obra y la realidad era importante para los poetas de aquel entonces, pero no lo era para los teóricos del arte; hasta mediados del s.V, había poco parecido entre las obras fruto de las artes plásticas griegas y la realidad.

No había un término fijo para denominar la representación por el arte; alguno como la mimesis no aparece, ya que para los griegos esta voz designaba la expresión del carácter y la recitación, no la imitación de la realidad. Fue Platón quien introdujo el antiguo concepto de mimesis.

La escultura se había liberado del estilo geométrico, empezando a representar personas vivientes y reales. Una transformación análoga ocurrió en la pintura, transformando el arte mismo la realidad. La mimesis también la aplico para las artes plásticas. Llamaba "primitivas" a las artes que se sirven de instrumentos específicos. Llamo "imitativa" tan solo a la poesía, hablando los protagonistas en primera persona; aplico ese término también a la poesía, donde el poeta habla a los protagonistas, y denomino como "representativo e imitativo", todo arte musical, el que sirve a las Musas.

Si arte representa la realidad, surge la pregunta de si lo hace conforme a la verdad. Empezó a comparar la obra de arte con su modelo natural, tomando en consideración la verosimilitud con la que el arte representa la realidad.

6. Las artes creadoras de imágenes

Introdujo al concepto de mimesis el elemento de imitación en el sentido de reproducir; conservo el antiguo elemento de imitar, en el sentido de presentar o representar, como se hace en el arte histriónico- El pintor o escultor, al imitar al hombre, crean su imagen; esta imagen pertenece a un orden distinto que el hombre real y, a pesar de las semejanzas, tiene otras propiedades. Alas artes que crean imágenes ilusorias, Platón contrapone aquellas que crean verdaderas cosas.

A pesar de concebir las artes como imitativas, no pone en duda su carácter creativo. No fue tanto el carácter representativo del arte como su ilusionismo lo que decidió que la opinión de Platón sobre el arte fuera tan negativa.

7. Los objetivos del arte: la utilidad y la justedad

El arte lo entendía como utilidad moral, como un medio de formar el carácter. Platón planteo el problema socialmente, manteniendo que el arte debe particular 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. La veracidad o la justedad es la segunda función fundamental del arte.

Tan solo el cálculo y medida garantizan al arte la justedad. La justedad de una obra consiste, en una disposición adecuada de sus elementos, en el orden interno, así como en su estructura, en que tenga su "principio, mitad, fin" y en que su construcción se parezca al ser vivo, al organismo.

El criterio del placer proporcionado no es muy significativo en el arte, dado que este se sirve de colores y formas más complejos. El placer puede ser, un complemento en el arte y no su objetivo o criterio de valor. Si el criterio del arte ha de ser la justedad, el arte debe ser dirigido por la razón, lo cual descarta el sentimiento, el placer y el dolor.

La verdad interna de una obra de arte como criterio de su valor, es la conformidad con lo que presenta; el artista no tiene modelo y para sus figuras recoge los rasgos de muchos para crear de este modo algo más hermoso que la realidad. El arte no debe ser autónomo, en relación a la realidad que

debe representar y cuyas leyes debe observar, y en la relación al orden socio-moral al cual debe servir.

8. La condena del arte

<P

Provocaron que el arte se separara de la filosofía del arte.

El primer argumento de Platón en contra del arte provenía de la teoría del conocimiento y de la metafísica y el segundo de la ética. Platón censura a las artes plásticas por su labor deformadora y a la poesía y a la música por su labor moralizadora.

Los argumentos de Platón se basaban en sus teorías personales; su crítica no fue una evaluación estética del arte sino, una demostración de que el arte es inútil en el aspecto moral cognoscitivo.

El conflicto entre filosofía y el arte

Este conflicto tiene su origen en que la poesía en Grecia pretendía instruir de igual manera la filosofía. Platón estaba convencido que solo la filosofía racional alcanza la verdad.

1.7 ARISTÓTELES.

1.7.1 Biografía:

Nació en el 384 a. C. en Estagira, una pequeña ciudad de Calcis, que está en la isla de Eubea. Pro esta razón se le llama el "estagirita". Esta zona se comprendía dentro de los dominios de la monarquía macedónica. Aristóteles tiene una manera de pensar particular que le viene de su familia: su padre era un médico muy afamado. Fue médico personal del rey macedónico Amintas II, el padre de Aristóteles se llamaba Nicómaco,. Algunos autores dicen q ese hecho de ser hijo de un médico determinó la formación y la filosofía de Aristóteles, porque una de sus mayores preocupaciones fue la naturaleza viva.

Se le considera el primer biólogo europeo y esa filosofía propia de A, esa forma basada en la continua y sistemática investigación de la naturaleza y de la historia son las cosas que más lo caracterizan.

A los 17 años llega a Atenas e ingresa como alumno en la Academia de Platón, el cual tenía 61 años en esos momentos. Perteneció veinte años a la Academia hasta la muerte de su maestro. Ya en esa época, Platón estaba en la última fase de su filosofía (madurez, que es la que recogerá Aristóteles.

Es una época de prosperidad y esplendor en Atenas. Empieza a desarrollar su propio pensamiento, fundó una rama de la Academia en Assos y después en la isla de Lesbos, donde conoció a TeofraSanto. Hacia el año 343 o 342, fue invitado por el rey Felipe de Macedonia a su corte para que se encargase de la educación de su hijo y heredero, Alejandro Magno, quien tenía en esos momentos unos 13 años. Unos años más tarde éste sube al trono y Aristóteles vuelve a Atenas donde funda su propia escuela, el Liceo.

El Liceo, dentro del argot filosófico fue considerado también como "escuela peripatética", por la costumbre de sus maestros y alumnos de conversar en una galería cubierta. El Liceo era una especie de universidad o institución científica, tenía su propia biblioteca, un cuadro de profesores, y se daban cursos con regularidad.

El Liceo, al contrario que la Academia, tenía un carácter de institución de formar hombres adultos y que proseguían sus propias investigaciones.

Alejandro Magno, murió el año 323 a. C y se produjo en Grecia una reacción contraria a la dinastía macedónica. Como A había estado tan unido a la dinastía tuvo q huir de Atenas. Según dicen las crónicas, para q lo s atenienses no "pecasen contra la filosofía" se refugió en Calcis, donde murió el año 322 de enfermedad.

1.7.2 Textos sobre la estética:

Las bibliografías antiguas citan varios tratados de Aristóteles concernientes a la teoría del arte: De los poetas, Problemas homéricos, Sobre la belleza, Sobre la música, Problemas de la poética.

Todos estos tratados se han perdido; todos menos uno: La Poética, que por lo visto tampoco se conservó íntegramente ya que las bibliografías antiguas hablan de dos libros mientras que nos ha llegado sólo uno, bastante breve que, a parte de una introducción general, comprende la teoría de la tragedia.

A pesar de ello, la Poética de Aristóteles ocupa en la historia de la estética un lugar especial, siendo el más antiguo de los tratados estéticos que se han conservado. Es una obra especializada que trata los problemas específicos de la fábula y del lenguaje poético y que además incluye observaciones generales sobre la estética. Lo más probable es que fuera destinada a una serie de lecciones y constituyera un esbozo para otro tratado que desconocemos.

A parte de este tratado especializado, en varios escritos de Aristóteles, dedicados a diversos temas, hallamos observaciones concernientes a la estética. Hay muchas en su Retórica donde analiza problemas de estilo, así como en el libro VII de la Política, en el cual, al discutir el problema de la educación, Aristóteles expone su opinión acerca de la música.

Las observaciones sobre la belleza y sobre el arte que se encuentran en la Física y la Metafísica, aun hallándose esparcidas en frases aisladas, son muy significativas. Por fin, sobre las experiencias estéticas tratan sus Éticas, sobre todo la Ética a Eudemo.

En las obras estéticas de Aristóteles, las discusiones con respecto a problemas particulares predominan sobre las que tratan teorías de carácter general. En ellas se ocupa más bien de la tragedia o de la música que de la belleza o de la poesía de un modo genérico. No obstante, algunas de las tesis formuladas por Aristóteles y aplicadas por él únicamente a la tragedia o a la poesía, con el tiempo, resultaron ser verdades válidas para todo el arte sin distinción.

1.7.3 Los precursores

En las investigaciones estéticas, Aristóteles utilizó las experiencias y las ideas filosóficas de sus precursores, que fueron, por un lado, filósofos como Gorgias, Demócrito o Platón, que reflexionaban de la naturaleza de lo bello y del arte y, por otro, los artistas que enunciaban preceptos operativos acerca de las artes. Sin embargo, no hubo nadie antes que realizara investigaciones en el campo de la estética tan sistemáticamente como él.

El precursor más importante y más cercano a Aristóteles fue su maestro Platón: hay afinidad en sus planteamientos pero Aristóteles rompió con la concepción metafísica que había sido la base de la estética platoniana. Sistematizó y transformó las ideas estéticas de Platón y desarrolló aquello que sólo estaba tratado ligeramente, como un esbozo en la obra de su maestro.

Aristóteles fundó sus concepciones estéticas sobre la poesía y la música de su país y de su época, es decir, sobre la poesía de Sófocles y Eurípides, así como sobre la pintura de Polignoto y Zeuxis. Pero al mismo tiempo manifestó sus gustos personales. Apreciaba sólo algunas clases de música y despreciaba la danza. En cuanto a la escultura, admiraba a los escultores Fidias y Policleto.

Así pues, la estética de Aristóteles estaba influenciada por aquel arte que siendo aún contemporáneo había obtenido ya una aceptación general. Eran el mismo arte y poesía que había

conocido Platón, pero la actitud de Platón era diferente. Mientras Platón condenaba el arte y la poesía por no corresponder a su ideología, Aristóteles adaptó a ellos su ideología estética.

1.7.4 Conceptos nuevos derivados

Para entender la filosofía aristotélica hay un concepto que hay que destacar: hilemorfismo. (hule materia; morfos forma).

El pensamiento de A reemplazó el dualismo de Platón (Ideas y la apariencia-mundo de los sentidos) por otro dualismo, el formado por la materia y la forma.

La principal crítica que A hizo a la teoría de las Ideas de Platón fue la separación, el abismo que existía entre los objetos sensibles y las Ideas.

Esa división platónica hacía que el mundo sensible no tuviera una auténtica realidad. Ya vimos como Platón y Sócrates deseaban encontrar conceptos universales, eternos, inmutables que Platón encontró en el Mundo de las Ideas. Para Platón la realidad verdadera eran las Ideas, eran más reales que la naturaleza porque los fenómenos de la naturaleza para Platón eran tan sólo apariencias, es decir, copias imperfectas de las Ideas, por tanto, Platón no hizo caso del mundo de los sentidos porque para él el conocimiento de la realidad se basaba en la razón.

Aristóteles tiene una concepción completamente diferente: para él la realidad era el mundo sensible, consideraba la razón un punto importante, pero también consideraba el conocimiento que proporcionaban los sentidos como algo necesario. Aristóteles en eso tenía algo que ver con Platón, opina que el mundo sensible cambia pero no vive eternamente, pero a diferencia de Platón, estaba interesado en estudiar esos cambios, los procesos de la naturaleza.

Con Platón lo unía también el pensamiento de que lo que más caracterizaba al mundo sensible eterno e inmutable. Lo que cambiaba era la manera de conocer el mundo, los objetos, las cosas, la manera de acercarse a la realidad.

Platón creía que las cosas eternas, las inmutables, la Idea, la había conocido el hombre o el alma inmortal antes de entrar en el cuerpo, por eso, para Platón conocer era recordar.

Aristóteles, en cambio, no creía en la Idea aislada del mundo sensible, pensaba que esa Idea era un concepto abstracto y que las ideas las elaboramos los humanos después de conocer la realidad sensible.

Aristóteles llamó forma a aquello que caracterizaba en su conjunto a un objeto o a un ser vivo, es decir, a la "esencia". Para A la realidad está compuesta de una serie de cosas individuales que son las que constituyen un conjunto de materia y forma.

La materia es la base, el material del que está hecha una cosa y la forma es el conjunto, sus cualidades específicas. La forma es la esencia, la Idea.

La diferencia fundamental entre Platón y Aristóteles es que no existe, según este último, por separado la materia de la forma, ni existe la forma en un mundo superior, sino que van juntas.

Para Platón lo que existía en la naturaleza eran tan sólo reflejos imperfectos de algo que existe de una manera real en el mundo de las Ideas. Aristóteles, por el contrario, opina que el mundo verdadero o la realidad es lo que existe en la naturaleza.

Para Platón el mayor grado de realidad es el que pensamos con la razón. Para Aristóteles es igualmente importante lo que pensamos por la razón que lo que aceptamos por los sentidos. La Naturaleza es el mundo verdadero. Platón pensaba que no había nada en la naturaleza que antes no hubiera existido en el mundo de las Ideas.

Aristóteles señaló que no había nada en la mente que antes no hubiera estado en los sentidos. Todas nuestras ideas y pensamientos han entrado, según Aristóteles, en nuestra conciencia a través de los sentidos.

Aristóteles pensaba que el hombre también tiene una razón innata (posibilidad de aprender). El hombre tiene la capacidad para ordenar las sensaciones en distintos grupos y clases.

De esta manera surgen los conceptos, las formas. Pensaba que la razón constituye la característica más destacada del ser humano que es lo que lo caracteriza de los demás seres de la naturaleza. Pero es importante una cosa: Aristóteles dice que el ser humano nace sin ninguna idea, nuestra inteligencia está vacía antes de que sienta alguna cosa, por eso para él, mirar el mundo sensible es aprender (no recordar).

Aristóteles abandona el mundo de las Ideas para centrarse en la realidad, se interesa por los cambios que tienen lugar en la naturaleza. La naturaleza es para él un proceso dinámico en continuo cambio.

Para Aristóteles la realidad está compuesta por una serie de cosas individuales que constituyen un conjunto de materia y forma. En la materia siempre hay una posibilidad inseparable de conseguir determinada forma, es decir, todas las cosas de la naturaleza tienen la posibilidad de realizar o concluir una forma determinada.

Para Aristóteles cada cambio que tiene lugar en la naturaleza es una transformación de la materia de posibilidad a realidad. Todo movimiento es un paso de la potencia, lo que puede ser, al acto.

Cuando habla de materia y forma se refiere no sólo a los seres vivos sino también a los objetos y fenómenos de la naturaleza, y a las acciones humanas. Esto cambia por completo el pensamiento platónico, da al mundo de los sentidos una importancia tan grande que no había tenido nunca en el pensamiento de Platón. Se preocupa por el estudio de la naturaleza y los fenómenos que lo acompañan. Utiliza un método, diferente del platónico: piensa que para conocer la realidad debemos reducirla a causas, principios, como él diría.

La esencia verdadera para Aristóteles no es otra cosa que la investigación causal, y seguidamente Aristóteles divide las cuatro clases de causas que existen en la naturaleza:

- Causa material aquello de lo que está hecho un objeto. Aristóteles define la materia como el sujeto del cual se genera una cosa, no accidentalmente, y que persiste en los cambios. La causa material es aquello de lo que algo surge o mediante lo que puede llegar a ser.
- Causa formal es lo que caracteriza al objeto, la esencia de una cosa, la Idea, el concepto universal.
- Causa motriz o eficiente la que ha dado lugar al objeto, la fuente del movimiento, el principio del cambio.
- Causa teleológica aquello a lo que está destinado un objeto, el fin o la intención.

Para Aristóteles, la naturaleza no se conoce si no se conoce su causa final, y hablando de la estética, es importante considerar que cuando Aristóteles determina sobre la existencia de varias causas, realiza numerosas incorporaciones entre cómo surge un ser de manera natural y cómo surge un ser por la actividad de un artista, por ejemplo, una estatua, un barco.

1.7.5 La Teoría del Arte.

Aristóteles empezó una investigación sobre el arte siguiendo cuatro puntos básicos:

- Definición del concepto de arte.
- División de las artes y el concepto de mimesis.
- Purificación o catarsis mediante el arte.
- Los fines del arte.

Definición del concepto: Aristóteles conservó la idea del arte de la cual los griegos se servían de un modo intuitivo, y la definió, convirtiéndola en un verdadero concepto.

Los griegos entendían por arte o *teckné* toda actividad humana productiva y no cognoscitiva dependiendo de la habilidad y no de la inspiración y conscientemente guiados por normas generales y no por la rutina. En esta definición hay tres aspectos fundamentales:

- Es un concepto amplio que incluye todo conocimiento técnico.
- Se trata de una actividad humana productiva, sin embargo, el arte se diferencia de otros tipos de actividad humana, distinguiendo hasta tres tipos: la investigación (actividad cognoscitiva), la actuación (que estudia la ética), y la producción.
- El arte es una producción y ésta difiere tanto de la investigación como de la actuación puesto que nos deja un producto.

Lo que es realmente importante para entender el concepto de arte de Aristóteles es que establece la noción de producción. Utiliza el término en un sentido muy amplio y lo encuentra tanto en la naturaleza como en la actividad humana.

A diferencia de Platón, Aristóteles no concibe el proceso de producir un objeto como un reflejo del modelo ideal. Para Aristóteles la producción es un proceso en el que el objeto se hace real porque adquiere una forma definida: "Del arte proceden las cosas cuya forma está en el alma (del artista)" (METAFÍSICA)

Cuando habla del alma se refiere a la razón, al conocimiento. Se tomaría como ejemplo la creación de una estatua: conociendo la forma mentalmente y las propiedades del mármol, la figura sale porque está dentro de la piedra de mármol.

Según A todas las cosas de la naturaleza tenían la posibilidad inherente de realizar o concluir una determinada forma y de esa manera es como Aristóteles explicaba la producción.

Los seres inanimados se diferencian de los vivos en que no tienen la propiedad de cambiar, necesitan una causa externa, en este caso, el artista.

El artista busca en las cosas el elemento universal, la forma, y lo traduce por medio del arte que trata. El artista sabe que de determinadas pieles puede hacer unas sandalias, pero de otras no. Esa propiedad es la que el artista conoce y ese conocimiento descubre lo que puede hacer.

Esta actividad humana, productiva debe depender de la habilidad y no de la inspiración y estar conscientemente guiada por normas generales y no por la rutina.

Cada arte es una producción pero no cada producción es un arte. De acuerdo con esta definición la producción basada en el instinto y la rutina no es arte porque carece de reglas y también carece de una aplicación consciente de los medios para conseguir unos fines.

Para A tan sólo es arte la producción consciente basada en el conocimiento. Es el rasgo distintivo del arte que está basado en el conocimiento, por tanto, se trata de una acción consciente que sirve a leyes o a formas.

El arte, por tanto, es una producción del artista que para producir necesita tener una cierta habilidad, y esa habilidad tiene que estar basada en el conocimiento. Se puede conocer mediante una cierta disposición para crear. Esa disposición es la que Aristóteles denominó como arte. La habilidad o destreza basada en el conocimiento y en dominio de las reglas, eso es lo que era arte, más allá del producto.

Con el tiempo también se llegó a llamar al producto arte, pero A no lo utilizó nunca de esa manera, tan sólo lo utilizó para la capacidad de producir. La evolución del término *teckné* designaba esa capacidad de producir, con el tiempo pasó a llamarse "ars"; pero hay una pequeña evolución de Aristóteles a la Edad Media.

En el ars medieval se refería al conocimiento en sí mismo y después en el concepto de arte más evolucionado, ya se contiene el producto.

El concepto de arte aristotélico presenta varios rasgos característicos que pueden resumirse en dos:

- Aristóteles entendía el arte de una manera dinámica, estaba acostumbrado a realizar investigaciones biológicas y como investigador tenía tendencia a ver en la naturaleza sobre todo procesos, pero eso su concepto de arte no era estático sino dinámico y atribuían una mayor importancia a la producción que al producto acabado.
- Aristóteles incidió en el factor intelectual del arte, en los conocimientos indispensables para crear una obra, en el razonamiento, lo que significa que no hay arte sin reglas generales. "Y el arte nace cuando de muchas observaciones experimentales surge una sola concepción universal (forma) sobre las cosas semejantes".

Se extendió y se mantuvo casi dos mil años. Tan sólo en tiempos modernos padeció una transformación determinada por tres elementos:

- Se empezó a concebir el arte de manera más restringida, es decir, exclusivamente como las bellas artes.
- Se entendió por arte, más el producto que la actividad y la habilidad del artista.
- Se dejó de insistir en el conocimiento y las reglas.

1.7.6 La División de las artes y el concepto de mimesis

Este tema no era nuevo. El orador Isócrates, cercano a los sofistas había distinguido entre dos tipos de productos humanos: los que son útiles y los que proporcionan placer.

Aristóteles rechazó esta división pues consideraba algunas artes como la poesía, la escultura o la música que, aunque no son artes útiles, tampoco están al servicio del placer.

Aristóteles retomó la división de las artes que hizo Sócrates y también haría Platón. Ambos tenían un punto de partida que era lo mismo: la relación entre el arte y la naturaleza.

Sócrates había distinguido entre las artes que crean objetos que la naturaleza no produce, por ejemplo, el herrero, el zapatero...y las artes que repiten lo que está en la naturaleza, por ejemplo, la pintura y la escultura.

Sócrates ya había afirmado que estas últimas tenían carácter imitativo, representaban, y eso las diferenciaba de las otras artes.

Platón también había distinguido entre las artes productivas (las que hacen o realizan objetos como recipientes, utensilios...) y las imitativas o reproductivas.

Aristóteles realizó una división de las artes siguiendo a Platón, distingue entre objetos que no están en la naturaleza y la completan, por ejemplo fabricando utensilios que Aristóteles llamó "artesanales" (Platón las llamó productivas) y las artes que imitan la naturaleza, por ejemplo la poesía, la música, la pintura y la escultura. Son las artes que crean un mundo imaginario que es la imitación del mundo real.

En esta división hay dos aspectos importantes:

- En 1er lugar, Aristóteles reunió en el grupo de las artes imitativas las actividades que después llamaremos bellas artes; esta división está incompleta porque falta la arquitectura.
- No consiguió formular el concepto de bellas artes, pero bajo un nombre diferente, "artes imitativas", se acercó a la distinción posterior que separó las bellas artes de las actividades artesanales.

La novedad respecto a la división de Platón es que incluyó la poesía entre las artes imitativas. De esta manera consiguió aproximar y abarcar en un solo concepto la poesía y las artes plásticas. Al considerar la poesía como un arte, Aristóteles iba en contra de la tradición griega.

Platón distingue dos tipos de poesía: la maníaca, que dependía de la inspiración y la técnica, que dependía de la habilidad y era considerada como un arte más. Aristóteles rechazó el concepto de poesía irracional, un concepto que se puede considerar nuevo y formulado por Aristóteles.

Para Aristóteles la poesía no era cuestión de divina locura como decía Platón, para Aristóteles la poesía nacía de la misma manera q cualquier arte, es decir, nacía mediante el talento, la habilidad y el ejercicio.

Aristóteles pensaba que la poesía estaba sujeta a reglas generales, al igual que las demás artes; por ese motivo podía constituir el objeto de un estudio científico como era su libro de poética.

Según afirma ese libro de Poética, hay novedades por ejemplo: Aristóteles dirá "el poeta es imitador al igual q el pintor o cualquier otro productor de semejanzas".

Además el conceputo de imitación es un conceputo fundamental de la teoría del arte de Aristóteles. No definió nunca el término imitación o mimesis. Puede ser q eso tenga una explicación, porque se trata de un conceputo conocido y muy popular.

No entendió la imitación como Platón, es decir, para A la imitación no era la copia fiel al modelo y es q al no creer en las ideas, Aristóteles no tenía pro qué considerar el arte como copia de otra copia, alejado de la realidad.

Otro punto q nos interesa es q A habló de mimesis, sobre todo en relación a la teoría de la tragedia. A partir de sus escritos, pueden destacarse cuatro ideas fundamentales sobre el conceputo de imitación:

El artista al imitar la realidad la puede representar tal y como es pero también puede hacer otras cosas, por ejemplo la puede embellecer o hacer fea.

Aristóteles nombra a Sófocles, quien representa a los hombres como tenían que ser y Eurípides los representa tal y como eran.

Un cuadro puede ser más bonito q la naturaleza misma si reúne los aspectos más bonitos de esa materia. En ese aspecto, el arte puede mejorar o empeorar la realidad. Pro tanto, hacer arte no significa copiar.

La teoría aristotélica de la imitación, se aparta del naturalismo estricto porque exige que el arte represente tan sólo las cosas y los acontecimientos q tienen un significado real.

En otro fragmento de la Poética "no es tarea del poeta..." Aristóteles pensaba que el objetivo del arte era presentar cuestiones generales de manera convincente para todos. En este texto afirma q la poesía es más filosófica y profunda q la historia, porque representa las cosas universales, mientras q la historia presenta lo particular y lo relativo. Dice que es más filosófica porque la filosofía es al que se ocupa de los universales pero la poesía no es filosofía, ésta se ocupa de cosas más grandes que la historia pero no de los universales abstractos.

Aristóteles pensaba q el artista busca en las cosas el elemento universal y lo traduce pro medio del arte del que se trate. Por tanto, el historiador se ocupa de hechos concretos, os hechos que ocurren a un personaje determinado en un momento determinado. Por ejemplo, un historiador cuenta lo que dijo Sócrates cuando murió, un poeta se encarga de exponer lo que un hombre determinado probablemente dirá en el momento de su muerte.

Según eso sacamos una conclusión: la tarea del poeta no se trata de contar lo q sucedió sino lo que podría suceder. Sigue una posición universal.

Aristóteles cree que el artista tiene derecho a introducir cosas imposibles en una obra.

La fidelidad a unos hechos sobre todo históricos tiene en el arte una importancia secundaria, por eso Aristóteles defiende la autonomía del arte respecto a la verdad. A diferencia de la mayor parte de los griegos sobre todo de Platón, reconoce que el arte y en especial la poesía es autónoma respecto a la verdad. Él cree en una independencia artística, la cual también es respecto a la moral y a la virtud.

Para Aristóteles representar algo imposible es un error pero está justificado ene l caso de que lo exigiera el objetivo de la obra. Aplicó principalmente a la tragedia el conceputo de imitación, ésta estaba protagonizada por personajes míticos y difícilmente podía estar representada por la realidad.

1.7.7 El concepunto de arte.

Para Aristóteles lo más importante no son los objetos, colores y formas que el artista imita sino el nuevo conjunto que con ellos crea.

Este conjunto no se evalúa comparándolo con la realidad sino teniendo en cuenta su estructura interna, su resultado. Es decir, es importante, la armonía y la composición. En su obra Poética escribe sobre eso.

Por todas esas ideas se comprende que el concepunto de Aristóteles de mimesis no puede interpretarse como la imitación hecha por el copista; a pesar de eso así se interpretó en el XIX.

Según la Poética, Aristóteles entendió la imitación como la actividad del mismo, del actor. En ella, lo más esencial era crear una ficción y representarla.

Este concepunto de imitación está muy cercano al de creación. Aristóteles puso el acento en la creación y la imaginación; para él las artes imitativas eran un invento del artista, para ellos el artista podía o no basarse en la realidad.

Eso tenía el resultado de que la obra fuera convincente, que tuviera un sentido. Da gran libertad, por lo que está cerca de la creación, de la invención.

Para él, las artes imitativas eran creación de la artista que se podía basar o no en la realidad, con el resultado de que la obra fuera convincente. Da libertad a la mimesis, revolucionario en este aspecto.

Diferencia en el concepunto de mimesis y el concepunto de imitación en la actualidad. Por ejemplo, cuando habla en "La Poética" hace un concepunto complicado, a veces confuso pero que ha de ver con la forma griega de pensar (mimesis y expresión de los sentimientos, ficción o realidad, real concepunto clásico de imitación).

Aristóteles lo entendía diferente a Platón y diferente al concepunto actual. Él recoge el viejo concepunto de la imitación como experiencias internas puntualizándolo. Para él el arte tenía dos aspectos, los dos expresados con la palabra mimesis, por un lado la representación de la realidad basándose en el mundo socrático y por otra la libre expresión de las emociones y experiencias internas.

Aristóteles sostuvo que el arte imita la realidad pero la imitación no significa una copia fiel sino un libre aspecto o enfoque de la realidad. Puede representar la realidad de una manera personal.

Se funden dos aspectos: el ritualista y el socrático, y por esa libertad Aristóteles pudo aplicar la palabra mimesis a la música, la escultura y el teatro. Para él la imitación fue en primer lugar la imitación de actividades humanas, pero gradualmente fue la imitación de la naturaleza, se creía que ésta era perfecta.

En los siglos posteriores fue más fácil ceñirse a la mimesis de Platón, puesto que la de Aristóteles era demasiado avanzada para el momento.

"Del arte proceden las cosas cuya forma está el alma (del artista)". METAFÍSICA, 1032 b 1.

1.7.8 La catarsis o la purificación mediante el arte

Uno de los puntales de Aristóteles, La Tragedia. La opinión de Aristóteles sobre el arte imitativo se manifiesta en la definición de la tragedia aparecida en la Poética. Según la definición que da Aristóteles dice: "la tragedia es la imitación".

Da una definición donde actúa de purificadora de las pasiones. Hay ocho elementos:

1. Tragedia es imitación, representación imitativa, por tanto está dentro de las artes imitativas.
2. Es una acción seria, tiene por objeto una acción seria. Es un sinónimo de nobleza o dignidad e indica las características del contenido de la tragedia. El mismo sentido que le da a la poesía épica y se diferencia de la comedia y la sátira que trata de lo ridículo y feo.

3. Afirma que la acción se completa, tiene un principio, desarrollo y desenlace. Aristóteles las llama "unidad de intriga".
4. Amplitud, cierta extensión de tema.
5. Utiliza un lenguaje embellecido, lenguaje que tiene ritmo y armonía.
6. Tiene figuras usadas separadamente en cada una de las partes. Usa versos, cantos.
7. Hay personajes que actúan y no mediante la narración, tiene forma dramática y no narrativa.
8. Mediante la piedad y el terror realiza la purificación de las pasiones. Suscita la piedad o el terror y así se purifican las pasiones; función de catarsis o purificación.

Aristóteles usa mucho para el término de purificación, pero después de la Poética no lo vuelve a tratar.

Los historiadores trataran de establecer dos cuestiones al respecto. En primer lugar, se trató si cuando hablaba se refería a las pasiones en sí mismo, es decir, perfeccionar y ennoblecer los sentimientos del espectador, eso se podría englobar en la purificación de la mente, o liberarse de esos sentimientos. Se pensó durante muchos años que Aristóteles hablaba de la purificación del alma, pero en la actualidad los historiadores dicen que Aristóteles concebía la purificación en el segundo sentido. Su idea era que la tragedia tiene un fin liberador; por la acción el espectador se desprende de las emociones excesivas (piedad, miedo), las cuales lo perturban y alcanza paz interior: es una huida de placer no perjudicial donde se descargan las emociones indeseables.

En segundo lugar, los historiadores también trataron de establecer si Aristóteles había tomado la idea de la purificación del culto de la religión o de la medicina. El concepunto de catarsis provenía de las prácticas religiosas y de la interpretación pitagórica del arte. Aristóteles le da otra interpretación y entiende la purificación de los sentimientos por liberación como un proceso natural psicológico y biológico. No hay que entender su purificación como presagio moral sino como una metáfora tomada de la medicina, como efecto purgativo, emocional, por ejemplo, el cine.

La catarsis según pensamientos órficos se realizaba por la música. Aristóteles se da cuenta de esta cuestión y ve que la danza y la poesía eran catárticas pero no ve que las mismas condiciones estén en las otras artes imitativas como por ejemplo la pintura y la escultura.

Aristóteles normalmente habla de los fines del arte en dos sentidos: como intención del artista y como los efectos que produce. Aristóteles lo usa en este sentido.

Hasta este momento los griegos tenían opinión del fin del arte: los pitagóricos consideran el arte (música) como un medio para purificar el alma, por eso consideran la música como arte excepcional y de especial de los dioses.

1.7.9 APUNTES ESTETICA RINCON DEL VAGO

Los textos de Aristóteles sobre la estética

La "poética" es el único que se ha conservado. Es el mas antiguo de los tratados estéticos; es una obra especializada que trata los problemas específicos de la fabula y del lenguaje poético, incluyendo observaciones generales sobre la estética.

Las observaciones sobre la belleza y sobre el arte, se encuentran en su "Física" y su "metafísica" y las experiencias estéticas las trata en su "ética".

Las discusiones con respecto a problemas particulares predominan sobre las que tratan teorías de carácter general. Trata la música, la belleza y la poesía, de modo genérico.

Los precursores

Gracias a su metodología, llevo la estética al seguro camino del conocimiento. Hubo afinidad entre las opiniones de Platón y Aristóteles.

La estética de Aristóteles estaba influenciada por aquel arte que siendo aun contemporáneo había obtenido una general aceptación.

El concepto del arte

El concepto fundamental que en la antigüedad delimitaba el alcance de la estética o bien el concepto de la belleza o bien el del arte.

No fue un concepto nuevo ni originalmente suyo. Asumió la concepción corriente, es decir, conservo la idea del arte de la cual los griegos se servían de modo intuitivo, y la definió convirtiéndola en un verdadero concepto.

El arte es una actividad humana, lo cual lo distingue de la naturaleza; los productos del arte, son contingentes, mientras que los de la naturaleza son de necesidad.

Hay tres tipos de actividad humana, la investigación, la actuación y la producción. El arte es una producción, y solo es arte, una producción consciente, basada en el conocimiento.

La producción basada sobre el instinto, sobre la experiencia o sobre la practica, no es arte; solamente quien conoce los medios y los fines de la producción esta en la capacidad de dominar el arte a fondo. La capacidad de producir es una habilidad.

El significado básico de la palabra techne, consistía en las habilidades del productor, en el ars medieval se refería al conocimiento en si mismo, mientras que en el concepto de arte ya se tiene el producto.

Los rasgos del concepto de arte son: dinámicos; tiene un factor intelectual en en el arte, no habiendo arte sin reglas generales; concebía el arte como un proceso psico-físico, contraponiéndolo a la naturaleza. La contraposición entre arte y naturaleza no estaba muy clara, ya que el filosofo estaba firmemente convencido de que el arte aspira siempre a un fin, del mismo modo que lo hace tb la naturaleza, siendo esta finalidad un elemento que los acerca.

Al determinar el arte en tanto que habilidad, lo asemejo a la ciencia; la ciencia atañe a la existencia y el arte a la creación. El arte como habilidad borraba la frontera entre arte y ciencia. El arte puede hoy carecer de reglas con tal de que el producto sea satisfactorio.

La relación entre el arte y la materia de que se sirve, así como entre el arte y las que son sus condiciones: el arte necesita siempre de la materia, pero se sirve de diferentes formas; el arte cambia la forma de la materia.

Las condiciones fundamentales del arte son: el conocimiento, la eficiencia, y las capacidades innatas; ha de ser un conocimiento general que incluye las reglas de comportamiento, y que se adquiere mediante una generalización de experiencias. La habilidad se obtiene con la práctica, con lo que el arte puede y debe ser aprendido.

Las artes imitativas

Artes como la poesía, la escultura o la música, no siendo artes útiles, tampoco están al servicio exclusivo del placer.

En su división de las artes, pone como punto de partida la relación entre arte y naturaleza. El arte, imita o realiza lo que la naturaleza es incapaz de hacer por si sola. La imitación fue uno de los

conceptos principales de su teoría, y la base de su división artística. 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; el artista al imitar la realidad, la puede presentar no solo tal y como es sino que también puede embellecer o afeár.

La teoría aristotélica de la imitación se aparta también del naturalismo al exigir que el arte represente únicamente las cosas y acontecimientos que tienen un significado general y que son típicos.

Aristóteles sostiene que el arte representa sobre todo lo preciso. En una obra de arte no son importantes los objetos particulares que el artista imita sino el nuevo conjunto que con ellos crea. Dicho conjunto no se evalúa comparándolo con la realidad sino tomando en cuenta su estructura interna y su resultado.

Los pitagóricos entendían la imitación como presentación de las experiencias vividas. El filósofo habla de la mimesis sobre todo respecto a la teoría de la tragedia y la entendía como la actividad del mimo, del actor; el actor puede valerse de la realidad y tomar ejemplo de ella.

Al hablar de los medios de imitación, A. enumera el ritmo, la armonía, y la palabra. En la teoría pitagórica, la mimesis significaba expresión de experiencias internas (o sea, del carácter, al decir de los antiguos) y su campo principal era la música. Según Demócrito, significaba tomar ejemplo de las obras de la naturaleza; para P., imitación significaba imitación de las cosas externas en la poesía, en la pintura y la escultura; en la música seguía significando la expresión de experiencias y caracteres.

Para A. la imitación era un rasgo fundamental de la poesía; el arte tenía para él dos aspectos, ambos expresados con la voz mimesis (representación de la realidad y libre expresión).

La diferencia entre las artes imitativas son: en la poesía lo característico es el hecho de imitar, radicando la esencia en la expresión de sentimientos.

El arte y la poesía

Las artes imitativas eran la poesía, la música y las artes plásticas. Se había vencido el dualismo griego entre el arte y la poesía; lo bueno era lo que se hacía mediante el talento, la habilidad y el ejercicio.

La antigua posición entre la poesía y el arte se convirtió en una distinción entre dos tipos de poetas y artistas: los que se guían por su talento innato y los que escriben bajo el impulso de la inspiración.

Las diferencias entre las artes

Se distinguen por los medios que utilizan, o bien por los objetos o por la manera de imitar. Desde el punto de vista de los objetos, unas representaciones eran como son, otras mejor de cómo son y otras peor.

El arte se dividía en dos extremos: el noble y el vulgar/ la tragedia y la comedia. En el arte literario había un dualismo propio del arte épico así como del dramático, las distintas voces.

La purificación junto con la imitación, tiene un valor estético general, ya que definen el objetivo y la influencia del arte.

A través de la acción escénica, el espectador se desprende de ese exceso emotivo que le perturba y alcanza la paz interior.

La combinación de catarsis con mimesis, de purificación con imitación, provenía de los ritos religiosos y de la interpretación pitagórica del arte. Otra interpretación es la de la purificación de los sentimientos mediante la liberación que concibió como un proceso natural, psicológico y biológico.

Conforme a los conceptos órficos y pitagóricos, la catarsis se realizaba mediante la música; distingue varias tonalidades: la ética, la práctica y la entusiástica. Los efectos catárticos los observo sobre todo en la poesía, no encontrándose en Aristóteles ninguna mención de que las artes plásticas pudieran producir semejantes efectos. Aisló entre las artes imitativas el grupo de artes catárticas a las cuales pertenecían la poesía, la música y la danza.

El fin del arte

La finalidad se refiere a la intención del artista y a los efectos que produce la obra. La imitación es una tendencia natural en el hombre, es un objetivo en si mismo y no sirve para ningún otro fin. Creía que el arte no solo produce la purificación de las pasiones sino que también proporcionaba placer y diversión contribuyendo además al perfeccionamiento moral, y siendo por ultimo conmovedor.

Observo que entre el arte y la naturaleza, cada uno ellos proporciona un tipo diverso de placer. En la naturaleza son los objetos mismos los que actúan sobre nosotros, mientras que en el arte, cuando se trata de artes plásticas, son sus imágenes las que actúan.

La autonomía del arte y la verdad artística

Cuatro tipos de artes según el lugar que ocupa el arte en la vida del individuo: el placer, al ganar dinero, a la política y a la contemplación.

El arte es autónomo en dos sentidos: en relación a las leyes morales y naturales, y en relación a la virtud y la verdad.

Los criterios del arte

Tres reproches: la falta de concordancia con la razón, las leyes morales, las leyes del arte.

Dichos reparos corresponden tres criterios para valorar una obra de arte: al lógico, a la ética y al propio artístico.

Por su carácter universal, el arte puede estar sometido a reglas. Las reglas son incapaces de sustituir el juicio de un individuo experimentado.

Distinguió tres actitudes hacia al arte: la de los artesanos, los artistas y otros conocedores.

La belleza en el arte aparece en contadas ocasiones; afirma que hay dos razones preexistentes en la naturaleza humana: el imitar es connatural a los hombres desde niños y la armonía y ritmo (los estéticos modernos lo llaman belleza) son también connaturales. A. ya asociaba los dos conceptos de creación y belleza.

El concepto de belleza

Es bello lo que es valioso por si mismo y lo que a la vez nos agrada. El filosofo convirtió la imagen en concepto, substituyendo una interpretación intuitiva, por una definición.

La belleza se relaciona con el placer, ya que su valor reside en ella misma, a diferencia de lo útil, sobre cuyo valor decide el resultado.

Orden, proporción y dimensión

Aristóteles afirma que sobre la belleza deciden la dimensión y la proporción. Lo que llama orden (disposición adecuada) lo llamaría mas tarde forma. La forma era una manera conceptual, no como disposición de elementos, sino como la esencia de las cosas.

Aristóteles añadió a la doctrina pitagórica, la proporción de la conveniencia. La idea de belleza la concibe como la dimensión adecuada, como la medida apropiada para cada objeto. La belleza depende no solo de la dimensión relativa de los objetos, sino también de su dimensión absoluta.

La belleza y la perceptibilidad

En la estética Aristóteles transfiere el interés por la propiedad de los objetos percibidos, al interés por la propiedad de la percepción. Cuando una obra es fácilmente perceptible es que captamos mejor su unidad.

El alcance y el carácter de la belleza

Percibía más bien la belleza en los objetos particulares que en los conjuntos. La belleza es diversa, relativa y mudable; concebía la belleza como una propiedad objetiva de las cosas.

El goce se debe a la experiencia misma y no a lo que, se asocia con ella.

2 TEMA 2. Estéticas medievales y del Renacimiento.

2.1 ESTÉTICA MEDIEVAL

Los Padres de la Iglesia primitiva mantuvieron cierto recelo en torno a la belleza y las artes: temían que un excesivo interés por las cosas de la tierra pudiera perjudicar al alma, cuya verdadera vocación está en otra parte; y se mostraron especialmente recelosos porque la literatura, el drama y las artes visuales de que tuvieron conocimiento, estaban estrechamente vinculadas a las culturas paganas de Grecia y Roma. Sin embargo, pese al riesgo de idolatría, la escultura y la pintura fueron admitidas por ellos como soportes lícitos de la piedad, y también aceptaron la literatura como parte de la educación en las artes liberales. El interés por los problemas estéticos no formaba apenas parte de la filosofía medieval; no obstante, pueden rastrearse algunas importantes líneas de pensamiento en las obras de los dos pensadores más destacados.

2.1.1 SAN AGUSTÍN.

Fue el pensador más importante de la Alta Edad Media. Vivió entre el siglo IV y V y fue el responsable de cristianizar el pensamiento de Platón y Plotino. Era neoplatónico porque cristianizó el pensamiento de las ideas para que se relacionaran con el cristianismo.

La estética medieval es importantísima para comprender los cambios que se producirían en la Edad Moderna. Tradicionalmente la Edad Media comienza en el siglo V con la caída del Imperio Romano de Occidente y que acaba en el año 1453, año de la caída de Constantinopla a mano de los turcos. La Edad Media se ha dividido en tres partes: Alta Edad Media (s.V-XI), Plena Edad Media (XI-XIII), Baja Edad Media (XIV-XV).

En sus Confesiones, San Agustín hace algunas alusiones a su perdida obra primeriza *De pulchro et apto*, donde distingue una belleza que corresponde a las cosas en cuanto forman un todo, y otra belleza que les corresponde en virtud de su adaptación a alguna otra cosa o en cuanto parte de un todo. No podemos tener seguridad, a través de su breve comentario, de la naturaleza exacta de esta distinción. Sus reflexiones posteriores en torno a la belleza se encuentran diseminadas por todas sus obras, y especialmente en *De ordine* (del año 386), *De vera religione* (del año 390) y *De musica* (entre 388-391), que constituye un tratado en torno a la medida.

Los conceptos claves en la teoría agustiniana son unidad, número, igualdad, proporción y orden; de ellos, la unidad es la noción básica, no sólo en el arte, sino también en la realidad. La existencia de cosas individuales que forman unidades, y la posibilidad de compararlas con miras a la igualdad o semejanza, origina la proporción, la medida y el número. En varios lugares insiste en que el número es fundamental, tanto para el ser como para la belleza: "Examina la belleza de la forma corporal, y encontrarás que todas las cosas están en su sitio debido al número". El número da origen al orden, el ordenamiento de las partes iguales y desiguales en un todo integrado de acuerdo con un fin. Y del orden fluye un segundo nivel de unidad, la unidad que emerge de totalidades heterogéneas, armonizadas o dispuestas simétricamente mediante relaciones internas de semejanza entre las partes. Una característica importante de la teoría agustiniana es que la percepción de la belleza implica un juicio normativo. Percibimos los objetos ordenados como ajustados a lo que deben ser, y los objetos desordenados como no ajustados a ello; esta es la razón de que el pintor pueda rectificar sobre la marcha y de que el crítico pueda juzgar. Pero esta perfección o imperfección no puede ser meramente percibida; el espectador ha de llevar dentro un concepto del orden ideal, que le fue dado por cierta "iluminación divina". De aquí se sigue que el juicio de belleza es objetivamente válido: no puede darse en él relatividad alguna.

San Agustín aborda también el problema de la verdad literaria, y en sus Soliloquios (año 387) propone una distinción más bien sutil entre los diferentes tipos de mentira o engaño. En la ilusión perceptiva, el remero erguido parece estar inclinado, y podría estarlo; pero la estatua no puede ser hombre, y por ello no es "mendaz". De igual modo, el personaje novelesco puede no ser real y pretender que lo es, pero no por voluntad propia, sino sólo doblegándose a la voluntad del poeta.

2.1.2 Características generales de la estética medieval.

Desde el primer momento fue una estética cristiana, de esta manera aunque sus ideas fueron o procedieron de otras fuentes existentes siempre las acomodaron con su doctrina religiosa, hay una uniformidad. Esto determina una uniformidad en la estética medieval.

Sus tesis principales se establecieron pronto, pasando de generación en generación. Esto porque la estética estuvo subordinada a la ideológica de su época (durante la Edad Media la enseñanza, el cultivo de la ciencia, el arte, la cultura estuvo en manos de la Iglesia).

Al igual que sucede en la antigüedad, la estética no existe como ciencia independiente por eso los tratados que hablan de ciencia son muy escasos.

Las principales ideas que servirán se incluyen en los comentarios de los filósofos y de los teóricos y eso por un motivo: la belleza fue considerada una cualidad importante y universal del mundo. También trataron sobre estética, músicos y arquitectos incluso en sus teóricos de carácter técnico.

Hay diferentes corrientes se diferencian más por método que por los resultados.

2.1.3 Situación y constantes de su pensamiento.

El pensamiento de San Agustín inaugura una nueva etapa de filosofía y estética. En su obra comienza la estética cristiana en Occidente al mismo tiempo. Su doctrina recoge las tesis principales de la estética antigua. San Agustín nació en 354 y murió en 430, por eso algunos estudiosos se han planteado si San Agustín fue el último de los pensadores de la Antigüedad o el primero de los medievales.

Actualmente no se plantea porque se ha llegado a la conclusión de que San Agustín vivió dos épocas. Él se consideraba romano al mismo tiempo que el cristianismo vivió la decadencia del imperio y sobre todo tras su conversación fue un hombre exclusivamente religioso.

Aurelius Agustinus era su verdadero nombre, nació en África, concretamente en Taraste que actualmente corresponde a una parte de Argelia. Se educó en Cartago donde asimiló la cultura más clásica. Recibió una formación helenística romana y durante diez años fue profesor de retórica en África, Roma y Milán. El año 387 cuando tenía 33 años se convirtió al cristianismo y unos años más tarde se hizo sacerdote.

Desde 395 fue obispo de Hipona, en el norte de África (fecha más importante de vida de San Agustín supone un antes y un después). Fue uno de los pilares de iglesia cristiana de Occidente. Su influencia es tremenda y se prolongó hasta hoy. El cristianismo nació en el siglo I d. C. cuando el helenismo estuvo en su punto más alto y Roma se convertía en Imperio. Se produjo una transformación: el hombre dejó de preocuparse por cuestiones terrenales para preocuparse por el más allá.

Esas nuevas actitudes dieron lugar a nuevas religiones, a sistemas filosóficos..y uno de esos sistemas filosóficos fue el neoplatonismo de Plotino que tenía su propia estética.

A partir del 313, año del Edicto de Tolerancia del emperador Constantino. Eso permitió que el cristianismo acabara siendo religión estatal.

A partir de ese momento la forma de vida y el pensamiento domina sobre ideas antiguas, y dio lugar a una nueva filosofía.

¿Por qué hay fealdad en el mundo? El Dios de San Agustín es creador porque quiere ¿por qué si ha creado el mundo no lo ha hecho más bello? ¿Porque existe la fealdad?

Para San Agustín la fealdad es una ausencia, la ausencia del orden la proporción y la medida (belleza). Una ausencia que hace que el mundo cree rasgos negativos.

Dirá que la fealdad es parcial, no completa: entronca con las ideas de Plotino. Concepunto que Agustín retoma la figura de Plotino (estudios en los Evangelios y el Nuevo Testamento).

Insistiendo en ese tema, hay que decir que las huellas de la belleza están en todos los objetos de la tierra, en todas las cosas, incluso en aquellas que llamamos feas.

2.1.4 Distinción entre la belleza de Dios y la belleza del mundo.

Para S. A el mundo es bello, tanto por su belleza física como espiritual. A la belleza del mundo contribuye tanto la belleza de los cuerpos como de las almas. San Agustín como Platón y Plotino pensaba que el hombre es un ser dual, que tiene un cuerpo material y un alma inmortal.

Cuerpo material que le permite reconocer las cosas de la tierra, y un alma que le permite, si se esfuerza, conocer a Dios. Los dos tipos de armonía y belleza se basan en la armonía y la proporción, pero para S. A la belleza espiritual es mucho más importante que la física, eso es por un motivo, porque su armonía es más perfecta, está más cerca de Dios. Dirá que el canto del tiene unas palabras llenas de contenido espiritual. Para san Agustín la belleza verdadera no residía en la visión sensible de las cosas del mundo, sino en la belleza del alma, aquello que se alcanzaba sólo mediante la razón (conexión con Platón).

La religión cristiana tiene como belleza además de los físicos. Los valores morales e intelectuales, la belleza de los espíritus, por eso, San Agustín dirá que por encima de la belleza del mundo está la belleza suprema de dios que es la belleza en sí, la auténtica belleza, pero ésta a veces se nos esconde. Para S. A la belleza divina no la percibimos mediante los sentidos, sino el alma. Para verla no nos hacen falta ojos, sino la verdad y la virtud. Él pensaba que tan sólo las almas puras y los santos eran capaces de advertirla de manera verdadera.

Hablamos de un hombre converso, que a los 33 años cambia de religión. Es una teoría teocéntrica: Dios-filosofía espiritual; Dios-el mundo.

Es algo que enseña en una dirección unilateral: la belleza corporal no pierde su valor porque viene de Dios, pero tan sólo es un reflejo de la belleza suprema o divina.

San Agustín piensa que mientras la belleza humana, la física, la divina, es eterna y absoluta. Por sí misma, esa belleza humana parece grande, pero sólo es en apariencia si la comparamos con la belleza de Dios.

Mediante esta teoría S. A le resta valor a la belleza sensible y le añade un valor indirecto que es el religioso. La belleza sensible deja de ser un objetivo para ser un medio para llegar a Dios. La belleza externa es un símbolo (ejemplo del Sol: se ha referido desde antiguo a CriSanto: dios solar, nace en el solsticio de invierno; es símbolo de la luz divina).

El concepunto de belleza suprema (concepunto de belleza superior) ya había sido propuesto por Platón. Plotino insistió en este aspecto diciendo que "la belleza sensible es sólo un reflejo de la suprasensible". San Agustín une las cuestiones estéticas con las teológicas, y por ello el resultado es diferente. Formula una doctrina de acercamiento a Dios y armonizará su cultura, la adquirida antes de su conversión con el cristianismo.

Dentro de los sistemas teológicos no hay una coherencia total, ese pensamiento filosófico hay dos vertientes diferentes:

Teoría derivada de la estética antigua, basada en la Antigüedad, que transmite a la Edad Media el concepunto de belleza como armonía, es a proporción del clasicismo de la Antigüedad; al mismo tiempo, intenta explicar cómo están de unidos el mundo de la belleza y la fealdad.

Por otra parte, es ya una estética medieval porque hay una concepción de la belleza religiosa, trascendente, teocéntrica y sobrenatural, que está fuera de la Tierra.

Estas dos tendencias se conciliaron, se armonizaron, y se entendió a la proporción como el resplandor divino que serían condiciones de la belleza (esa proporción es un resplandor divino; se armoniza de esa manera la estética antigua con la medieval).

2.1.5 Teoría del arte.

En el pensamiento de San Agustín el arte ocupó un lugar tan destacado como la belleza. Los puntos fundamentales de su teoría del arte son cuatro:

1. **La relación entre el arte y la naturaleza.** S. A. está formado en la estética antigua (helenismo) y de la Antigüedad recoge el concepto de arte: "actividad humana productiva, no cognoscitiva..." Pensaba que el arte se basaba en el conocimiento, y también como los antiguos, S. A. concebía el arte muy ampliamente. Incluía dentro de él las artesanías: lo que se trabajaba con las manos y no sólo era producto de la inteligencia. Él piensa, como converso, que la finalidad del arte es el acercamiento a Dios. Trata el tema de manera muy amplia y sobre todo, para la estética son interesantes las opiniones que tenía sobre las artes miméticas, principalmente pintura y escultura como los antiguos. Agustín pensaba que las artes miméticas son las que imitan la naturaleza. Piensa, como Platón, que son ilusorias porque copian el aspecto exterior de las cosas, pero para él el arte no sólo tenía que copiar cosas ilusorias, tenía que formular, tiene que hacer formas proporcionadas y armónicas, y como la belleza consiste en la medida, en la armonía, el objetivo del arte era crear la belleza. Eso no quita que la finalidad del arte sea acercarse a Dios, puesto que éste es la belleza suprema. Esto está en las ideas de Plotino: "el arte busca la belleza". Piensa que el arte debe imitar el mundo invisible, y eso lo deben hacer especialmente. Las artes miméticas, por el hecho de que el mundo invisible es más perfecto que el visible. Todo eso se entenderá mejor si partimos de la base de dónde vive San Agustín: cristianizará a Platón y Plotino, pretendiendo armonizar la doctrina que ha aprendido con su conversión.
2. **La inevitable falsedad del arte.** Se planteó el problema de la falsedad del arte. Para él las obras de arte son falsas pero esa falsedad es inevitable y, más todavía, es indispensable, porque sin ella no serían auténticas obras de arte. La misma representación de la realidad también es una falsedad porque no tiene que ver con la realidad, es una imagen, algo diferente de lo que presenta. Para él, si no se admite la falsedad contenida en la obra de arte no se admitiría la existencia del arte (para él el arte es falso). S. A. pone ejemplos, uno es el ejemplo de un hombre representado en un cuadro. Esta representación no puede ser un verdadero hombre porque sino el cuadro no sería un cuadro, éste no está vivo, el hombre sí. También pasa eso en el teatro. Un personaje que admiramos en el escenario no puede ser ese personaje, ya que por el contrario el actor que hace ese papel no sería un verdadero actor. En un fragmento de sus soliloquios explica S. A.: "Porque una cosa es querer ser falso, y otra no poder ser verdadero..." De esa manera, S. A. parece reconocer la autonomía y la naturaleza específica de la obra de arte, es decir, estamos en una formulación, para él el arte es la representación de la realidad no la realidad en sí.
3. **Las diferencias entre poesía y artes plásticas.** San Agustín de manifiesto la imposibilidad de abarcar en una sola teoría la totalidad de las artes, ya que cada una de ellas tiene un carácter independiente. En concreto, señaló la naturaleza distinta de las artes plásticas y de la literatura. Para San Agustín quien haya visto un cuadro puede opinar sobre él, pero ver una obra literaria no es igual. Ver una obra literaria no significa nada, hay que leerla para saber lo que pone allí (no se fija en el sentido de la vista, sino que hay que leerlo). "Pero así como, si viéramos en algún sitio... Búsqueda de la armonía y proporción en la pintura como dos premisas fundamentales para ese arte, a diferencia de la literatura, que hay que leerla: se deduce el problema del mensaje, ¿no

era importante el mensaje en la obra de arte sencillo, en contra de la teoría posterior del arte como doctrina didáctica. Lo mismo pasa en la división de las artes, en términos modernos. S. A dice que la forma esencial de la pintura y escultura es el exterior, la forma, el aspecto, mientras que de la literatura también es el contenido. Todavía no hemos llegado en S. A a la cuestión de que el arte sirve más para enseñar que los sermones. Esa diferenciación de ver sólo la forma en el arte es totalmente original y también parcial, y fue formulada por S. A no por sus escritos estéticos sino en su comentario al Evangelio de San Juan. Por esa razón esa autonomía pasó desapercibida durante muchos años y coincidió en que la estética posterior tomará esa simbología anterior. Es posible que esta teoría no se tomara, puesto que desde un principio el arte medieval fue simbólico.

4. **La evaluación de las artes.** S. A realiza una evaluación de las artes. En su obra encontramos dos evaluaciones de lo que hoy consideramos bellas artes. La 1era sigue los valores de la Antigüedad, mientras que la segunda está realizada desde posiciones religiosas, y, pro tanto, es la 1era evaluación de la Edad Media. Se distingue en dos partes:

- a. Establece un orden jerárquico en la evaluación de las artes. El 1er lugar lo ocupa la música, el arte más apreciado por basarse en el número y las proporciones precisas (punto de vista totalmente pitagórico). El segundo lugar lo ocupa la arquitectura, también de carácter matemático y después la pintura y la escultura que, al imitar la realidad sensible, no utilizan el número.
- b. Con posterioridad, S. A, desde su conversión, hizo una evaluación del arte religioso. Es un hombre convertido y apasionado por aquello que se ha convertido, por ello tiene un juicio negativo sobre el arte: critica mucho la poesía y el teatro (no critica la pintura y la escultura porque en esos momentos están sirviendo a la religión y son imágenes del Dios vivo). La poesía se encuentra innecesaria, amoral y llega a insistir en que sea analizada y censurada.

También critica al teatro porque dice que provoca emociones falsas (=catarsis de Aristóteles) y está alejado de los ideales cristianos: "¿Qué observador avisado...?". Aquél que ayuda a que cada uno encuentre su propio método.

2.1.6 SANTO TOMÁS DE AQUINO

La doctrina de Santo Tomás en torno a la belleza la encontramos concisamente expuesta, y casi de modo fortuito, en unos cuantos pasajes claves, que se han hecho justamente famosos por sus ricas implicaciones. La bondad es uno de los "trascendentales" en su metafísica, siendo predicable de todos los seres y hallándose presente en todas las categorías aristotélicas; es el Ser considerado en relación con el deseo o apetito. Lo agradable o placentero es una de las divisiones de la bondad: "lo que ultima el movimiento del apetito en forma de descanso en la cosa deseada, se denomina agradable" Y la belleza es aquello que agrada a la vista (*pulchra enim dicuntur quae visa placent*).

Por supuesto, la contemplación "visual" se extiende aquí a cualquier otra percepción cognoscitiva; la percepción de la belleza es una especie de conocimiento. Dado que el conocimiento consiste en abstraer la forma que hace a un objeto ser lo que es, la belleza depende de la forma. La afirmación tomista más conocida en torno a la belleza aparece en una discusión del intento agustiniano de identificar las personas de la Trinidad con algunos de sus conceptos claves: al Padre con la unidad, etc. La belleza, dice, incluye tres condiciones:

1. La primera es la "integridad o perfección" (*integritas sive perfectio*): los objetos rotos o deteriorados o incompletos, son feos.
2. La segunda es la "debida proporción o armonía" (*debita proportio sive consonantia*), que puede referirse parcialmente a las relaciones entre las partes del objeto mismo, pero sobre todo se

refiere a cierta relación entre el objeto y quien lo percibe: por ejemplo, el que el objeto claramente visible sea proporcionado a la vista.

3. La tercera es la "luminosidad o claridad" (claritas) o brillantez". Esta tercera condición ha sido diversamente explicada; se relaciona con la tradición neoplatónica medieval, en donde la luz es un símbolo de la belleza y verdad divinas. La claridad es ese "resplendor de la forma (resplendentia formae) que se difunde por las partes proporcionadas de la materia", según se dice en el opúsculo "De pulchro et bono", escrito por Sto. Tomás en su juventud o por su maestro Alberto Magno. Las condiciones de la belleza pueden establecerse unívocamente; pero la belleza, siendo parte de la bondad, es un término analógico (es decir, posee diversos sentidos cuando se aplica a diferentes tipos de cosas). Significa toda una familia de cualidades, porque cada cosa es bella a su manera.

2.1.6.1 LA TEORÍA DE LA INTERPRETACIÓN

La finalidad práctica que se impusieron los Padres primitivos en orden a aclarar, conciliar y sistematizar los restos bíblicos para defender al cristianismo de sus enemigos externos y de las desviaciones heréticas, necesitaba un método de interpretación exegética. La tradición griega alegorizadora de Hornero y Hesíodo, y la tradición rábínica que expone también alegóricamente las Escrituras judías, fueron recogidas y cuidadosamente elaboradas por Filón de Alejandría. Sus métodos fueron adoptados por Orígenes, quien distinguió tres niveles de sentido en la Escritura: el literal, el moral y el espiritual o místico. Este método lo trasladaron a Occidente Hilarlo de Poitiers y Ambrosio de Milán, y lo desarrolló ulteriormente Juan Casiano, cuya formulación y ejemplos se convirtieron en modélicos a lo largo del período medieval, hasta el tiempo de Dante.

En el ejemplo de Casiano "Jerusalén, en el Antiguo Testamento, es " literalmente o históricamente" la ciudad de los judíos; en el plano "alegórico", o en el que se pasó a denominar "típico", se refiere proféticamente a la posterior Iglesia de Cristo; en el plano "tropológico" o moral, es símbolo del alma individual; y en el plano "anagógico" simboliza la Ciudad de Dios. Estos tres últimos niveles reciben a veces conjuntamente la denominación de sentidos "alegóricos", o (como en Santo Tomás), "espirituales". Según indica el mismo aquinatense, el sentido "literal" incluye también afirmaciones metafóricas.

Orígenes insistió en que todos los textos bíblicos deben poseer el nivel más alto de sentido, el "espiritual", aunque pueden carecer de sentido moral, e incluso de sentido literal, en el caso de que se siguiera un gran absurdo interpretándolos de esta forma. Orígenes fue seguido en esto por San Agustín, pero no por Hugo de San Víctor, quien sostiene que los sentidos del segundo nivel son función del primero, y que siempre es posible encontrar un sentido del primer nivel cuando lleva incluida la metáfora.

Como el cristianismo enseña que el mundo fue creado por Dios ex nihilo, en vez de generado o configurado a partir de algo previo, los pensadores cristianos tendieron en la Edad Media a sostener que la naturaleza misma debe llevar impresas las huellas o señales de su origen y ser una encarnación simbólica de la Palabra; en esta perspectiva, al igual que la Sagrada Escritura, también la otra, creación de Dios puede ser objeto de interpretación. Así, la naturaleza se convierte en una alegoría, y todos los objetos naturales constituyen un símbolo de algo que los trasciende. Esta visión alcanza su máximo desarrollo en Juan Escoto Erígena y San Buenaventura.

Aunque estas reflexiones fueron primariamente teológicas más que estéticas, resultaron de gran importancia para la historia posterior de la estética: plantearon importantes cuestiones sobre la naturaleza de la metáfora y el símbolo, tanto en la literatura como en la teología; iniciaron la reflexión en torno a los problemas generales de la interpretación de obras artísticas y, finalmente, pusieron de

manifiesto. la posibilidad de una ambiciosa filosofía de las formas simbólicas, en la que todo el arte pueda ser entendido como una especie de símbolo.

2.2 ESTÉTICA DEL RENACIMIENTO

En el renacimiento, como todos sabemos, hay un intento de retomar los principios e ideas de la cultura greco-romana. Comprende la idea de belleza como armonía de proporciones y sus artistas se preocupan por encontrar y establecer el canon más perfecto.

En la Edad Media la expresión de los personajes era muy simbólica, ahora en el Renacimiento se convierte en psicológica. La concepción renacentista de la belleza contrasta con la visión abstracta y distorsionada de la Edad media.

Existen grandes diferencias entre la representación de finales de la Edad Media y comienzos del Renacimiento. En el Renacimiento se percibe la preocupación del hombre de esta época por vincular aún más la obra con la realidad, le introduce mayor dramatismo y expresión. La intensidad dramática no se logra sólo con la gesticulación sino a través del movimiento.

La representación no ha dejado de estar vinculada a la religión pero ahora como una invitación que se le hace al hombre a participar en la vida religiosa, las imágenes poseen otra carga formal, los colores son brillantes, el manejo de las luces y de las sombras contrasta con la representación opaca y hasta tenebrosa de la Edad Media. Las imágenes de los ángeles se introducen en abundancia en los repertorios de los artistas.

En el Renacimiento se vuelve al pensamiento greco romano y por lo tanto las concepciones de la belleza como producto de la perfecta proporción, del orden, de la medida, etc., vuelven a ser recordadas. El hombre a partir de estos conceptos constituye su expresión artística, viendo en lo bello y sublime la manifestación de lo espiritual.

La mayoría de las imágenes del renacimiento lo que tratan es de encubrir, de borrar o poner a un lado toda imagen fea, toda imagen que conmueva los sentidos a través del mal o del dolor.

El renacimiento busca la depuración no sólo de la línea sino también de los temas, se quiere expresar lo sublime. Así el renacimiento bajo muchas de sus manifestaciones sigue escondiendo el recuerdo de la época que le antecedió. Una tendencia, una nueva forma de expresión no se desliga nunca de su parte generadora, un cordón umbilical ata y vincula cada expresión artística se regenera a partir de las que le antecedieron.

El progreso filosófico más interesante realizado durante los siglos XV y XVI, fue la revitalización del platonismo por una serie de pensadores y la creación de un vigoroso neoplatonismo. De entre esos pensadores, el más destacado fue Marsilio Ficino, traductor de Platón y Plotino y fundador de la nueva Academia (1462). En "De amore" y en su principal obra, la "Theologia platónica", Ficino se apropió cierto número de nociones estéticas fundamentales de los griegos y de San Agustín, y les añadió una de sus más originales ideas, una teoría de la contemplación basada en el Fedón platónico. En la contemplación, dice, el alma sale en algún modo del cuerpo para emigrar hacia una consciencia puramente racional de las formas platónicas. Esta concentración interior es necesaria para la creación artística, que implica desapego de lo real para anticipar lo que aún no existe, y también se necesita para la experiencia de la belleza. (Esto explica el que la belleza sólo pueda ser captada por las facultades intelectivas -vista, oído e inteligencia-, y no por los sentidos inferiores.)

Más importantes para el futuro fueron, sin embargo, los cambios producidos en las concepciones básicas sobre las artes y en las actitudes hacia ellas. Las obras de mayor trascendencia en torno a las bellas artes, fueron los tres libros sobre la pintura, escultura y arquitectura escritos por Leon Battista Alberti, la larga serie de notas redactadas por Leonardo da Vinci con miras a un tratado sistemático sobre la pintura, y los apuntes conservados de Alberto Durero, así como dos libros suyos sobre la geometría y la perspectiva y sobre las proporciones humanas. Uno de los más serios

esfuerzos de estos y otros artistas, consistió en fijar un status a la pintura dentro de las artes liberales, separándola de las otras artes manuales entre las que había sido clasificada a lo largo de la Edad Media. El pintor, dice Alberti, precisa un talento y una habilidad especial; necesita una educación liberal y un conocimiento de las cosas humanas y de la humana naturaleza; ha de ser un científico para seguir las leyes de la naturaleza y realizar cuidadosas representaciones de los acontecimientos naturales y de las acciones humanas. De hecho, sus conocimientos científicos han de ser fundamentalmente matemáticos, porque la teoría de las proporciones y la teoría de la perspectiva lineal (que preocupó a los teóricos del Renacimiento, y especialmente a Durero) son estudios matemáticos, que suministran los principios en cuyo marco la realización pictórica puede ser unificada y resultar bella, a la vez que apta para reproducir exactamente. La argumentación de Leonardo en pro de la superioridad de la pintura sobre la poesía y la música (y también en cierto grado sobre la escultura), seguía líneas parecidas.

El interés por la fidelidad de la representación, que constituye algo fundamental para la teoría renacentista de las bellas artes, se basa también en la evolucionada teoría de la música. Los teóricos de la música, empeñados en asegurar a ésta un puesto entre las disciplinas humanísticas, aspiraban a una música vocal que lograra la fuerza emotiva y la eficacia ética atribuidas a la música griega. Recalcaron la importancia de hacer que la música siguiera al texto, para reforzar el sentido de las palabras. Estas ideas las defendieron, por ejemplo, Gioseffe 7.arlino en sus *Istitutioni armoniche* (1558) y Vincenzo Galilei en su "Dialogo della musita antica e della moderna" (1581).

La poética del Renacimiento estuvo dominada por Aristóteles y Horacio. El concepto de imitación lo interpretaron y criticaron de diversas maneras los teóricos italianos. Entre los principales puntos de desacuerdo y polémica figura la cuestión de si la poesía puede encasillarse en géneros fijos y obedecer a normas rígidas, tales como las "unidades" dramáticas adoptadas de forma tan intransigente por Giulio Cesare Scaligero en su *Poética* (1561), y la cuestión de si el poeta es culpable de decir mentiras o de inducir a sus lectores a la inmoralidad. En estas polémicas, la katharsis aristotélica y la condena platónica de los poetas fueron tópicos fundamentales y comunes.

2.2.1.1 EL CONCEPTO DEL ARTE.

La renovación italianista no se redujo a términos puramente formales. Con la métrica importada llegaban también unos principios ideológicos y artísticos que imponían un tratamiento radicalmente distinto del material poético, tanto en los temas, como en la expresión. Todo ello afecta igualmente a la idea misma de lo que debe ser la creación literaria y la finalidad que ha de moverla.

La Edad Media había mantenido un concepto fundamentalmente utilitario del arte. La justificación de una obra literaria dependía de su capacidad para transmitir conocimientos provechosos (históricos, jurídicos...) o para divulgar los preceptos morales derivados del sentimiento religioso. La literatura de entretenimiento y la que expresaba emociones personales era poco estimada y hasta despreciada.

El Renacimiento intenta olvidar el utilitarismo artístico del pasado. Movidos por un deseo de belleza ideal y totalizadora aprendido en Platón, los nuevos poetas tratarán de apurar las posibilidades expresivas del idioma y el cauce de recursos estilísticos que les brindan sus modelos literarios en los cuales han hallado la manera de mostrar la complejidad de sus emociones humanas, dignas -por ser humanas- de un tratamiento poético que las dignifique aún más.

2.2.1.2 LA INNOVACIÓN MÉTRICA

La poesía culta del siglo XV utilizaba casi exclusivamente dos tipos de verso: el octosílabo y el llamado arte mayor (12 sílabas).

El primero era el metro tradicional castellano, de muy buenos resultados pero muy ligero para expresar un lirismo más hondo y reflexivo.

El arte mayor, usado para temas graves y solemnes, estaba dividido en dos hemistiquios y resultaba muy monótono rítmicamente. Torpe avutarda de cuatro aletazos por renglón lo llamó Dámaso alonso. En absoluto podía competir con el flexible verso endecasílabo que Boscán y Garcilaso habían decidido adoptar como cauce poético.

En el siglo XV se habían producido los primeros intentos de introducir el endecasílabo en la poesía española: el marqués de Santillana lo intentó en sus Sonetos fechos al itálico modo, experimento que no tuvo repercusión por falta de seguidores. Habrá que esperar un siglo para que cuaje el intento que Boscán explico en su carta a la duquesa de Soma (libro de texto).

- **ESTROFAS ENDECASÍLABAS.** El endecasílabo venía acompañado de una serie de formas estróficas que los renacentistas aclimataron en la nueva poesía:
 - **SONETO.** La más importante. Formado por dos cuartetos y dos tercetos de rima cononante (normalmente ABBA ABBA CDC CDC). Es un molde estrófico apropiado para la composición de un poema breve pero con un desarrollo temático completo. Requiere una gran precisión constructiva en beneficio de la expresión ordenada del pensamiento y una condensación poética que supone todo un reto para el autor. La estrofa más usada por Petrarca, fue muy bien acogida por los poetas del S. de Oro, al principio vinculado a la temática amorosa, se extendió después al tratamiento de otros asuntos. El soneto procede de la lírica trovadoresca y como forma independiente aparece en la poesía italiana de la segunda mitad del XII. Perfeccionada por los poetas del dolce stil nuovo, alcanza su apogeo en el Cancionero de Petrarca.
 - **ESTANCIA (SILVA).** Se compone de un número variable de endecasílabos y heptasílabos combinados y aconsonantados libremente, configurando así un esquema estrófico que se va repitiendo a lo largo de la composición. Es el integrante obligado de la canción amorosa que los renacentistas aprendieron de Petrarca aunque luego también amplió sus temas.
 - **LIRA.** Nació como alternativa más ligera y contenida a la estancia. Consta de 3 heptasílabos y dos endecasílabos que riman 7a11B7a7b11B. Fue Garcilaso el que primero utilizó esta estrofa en su Canción V de donde le viene el nombre: Si de mi baja lira...
 - **TERCETOS ENCADENADOS.** Sucesión de tercetos con rima ABA BCB CDC DED... Para que el verso final de la última estrofa no quede suelto, se añade un verso final que rime conél. La Divina Comedia de Dante le dio a esta estrofa un enorme prestigio que redujo su empleo, en general, a una poesía más trascendente, reflexiva (lamentos ante la muerte, dolor) , de tono doctrinal. Fue la elección más frecuente de la lírica epistolar que normalmente toca temas elegíacos, filosóficos o satíricos.
 - **OCTAVA RIMA O REAL.** Ocho endecasílabos unidos por consonancia alterna entre los seis primeros y pareada en los dos últimos: ABABABCC. Introducida por Boscán, la estrofa quedó ligada la poesía narrativa (fábulas, églogas...). Con ella escribió Garcilaso su Égloga III.
- **LOS GÉNEROS POÉTICOS.** El tema, la métrica o ambas cosas otorgaban al poema unos rasgos específicos y lo adscribían a un género
 - **LA ÉGLOGA O BUCÓLICA** es una composición de asunto predominantemente amoroso, que se desarrolla en un escenario campesino idílico (locus amoenus) y cuyos protagonistas son pastores. Con frecuencia se manifiesta en forma dialogada. Estancias, octavas o tercetos son sus estrofas más habituales. La tradición bucólica tiene su origen en La arcadia de Sannazaro.

- LA EPÍSTOLA. Adopta la forma convencional de una carta en verso dirigida a un amigo, en la que el poeta, bajo la excusa de transmitir noticias suyas, se extiende en argumentaciones éticas, sobre un motivo concreto... De contenido grave, el molde más apropiado son los tercetos encadenados.
- LA ELEGÍA. (Canto de dolor inspirado por algún acontecimiento fúnebre) Y LA SÁTIRA (crítica de conductas censurables, individuales o colectivas) son géneros difíciles de distinguir porque suelen producirse por vía epistolar
- LA ODA tampoco tiene fronteras claras. Extensión variable, temática diversa, pero casi siempre de asunto elevado.
- CANCIÓN, de origen trovadoresco, en su modalidad amorosa llega al XVI a través de Petrarca. Consta de un número variable de estancias, a la última de las cuales sigue una forma distinta, el envío. Fue evolucionando en temas y, a partir de Garcilaso, se escribió también en liras.

2.2.1.3 LOS TRES GRANDES TEMAS: EL AMOR, LA NATURALEZA Y LA MITOLOGÍA

1. EL AMOR.

El proceso amoroso

El amor, definido en sentido platónico como deseo de belleza, nace como consecuencia de un extraño fluido que, partiendo de los ojos de la dama, llega a los del poeta y, a través de ellos, se adueña de todo su ser. El desdén o la ausencia de la amada provoca un efecto inmediato: el sufrimiento, un sufrimiento gozoso, según la poesía provenzal y Petrarca. Los neoplatónicos resolverán esta contradicción afirmando que el amor enajena al amante, el cual vive una especie de muerte personal, voluntaria y, por lo tanto, gozosa. A través de esa muerte ideal, llega al mundo de la belleza.

El amor es percibido como un servicio a un ser superior, pero, además es un destino, una razón para existir, una fuerza inexorable contra la que no se puede luchar, una gloriosa cárcel. El enamorado se encierra en sí mismo, se aísla del mundo y tan sólo se confía a la naturaleza y a la lengua literaria -la poesía- donde confiesa su sufrimiento sin atentar contra el principio de la discreción.

La poesía de la época se nutre de un caudal de lugares comunes -tópicos- que se podrían resumir en los siguientes:

1. La pura exaltación de la belleza de la amada en los términos ya expuestos. Es descrita de forma arquetípica -descriptio puellae- como una dona angelicata: cabellos más rubios que el sol, tez blanca, cuello largo... (muy mediterránea).
2. Los intentos de precisar qué es el amor y cómo se manifiestan sus aspectos contradictorios. Para ello el poeta apelará al poder expresivo de oxímoros y paradojas: hielo abrasador, dulce llama, guerra que da paz...
3. Las quejas por la indiferencia o el desvío de la amada. A veces no es la dama la que engaña; son los sentidos, la imaginación o los sueños los que hacen creer al poeta que su amor es correspondido (el sueño amoroso).
4. El sufrimiento ocasionado por la ausencia.
5. La esperanza, alimento del amante, único remedio eficaz contra la angustia de amar sin ser correspondido. Ni siquiera la muerte puede vencer este sentimiento del que nace la fe en el amor.

6. El conflicto entre el deseo amoroso y la razón. La pasión es un mar tempestuoso que arrastra al poeta y ofusca su mente. La razón es el buen puerto al que se llega tras el naufragio.
7. El lamento por la muerte de la dama, sufrimiento que lleva al poeta a desear la suya.

Las fuentes clásicas: una manera de representar la naturaleza, la vida y la muerte

La Edad media no desconocía del todo a los grandes autores grecolatinos pero su conocimiento estaba restringido a la minoría culta y eclesiástica que hablaba latín y que chocaba ideológicamente con la esencia vitalista y pagana de esas obras. El verdadero descubrimiento de los clásicos se inició en Italia de manos de Dante, Petrarca y Boccaccio. En el XV, el desarrollo de la burguesía y el de la imprenta favorecieron la generalización de la admiración por una cultura que marcó decisivamente la mentalidad y el arte renacentistas y la fisonomía espiritual del mundo moderno.

2. LA NATURALEZA. Una visión neoplatónica, el marco bucólico.

La naturaleza del Renacimiento sigue los cánones de la tradición bucólica. Su fuente principal son las Bucólicas (o Églogas) de Virgilio cuya tradición recogerá Sannazaro en su novela pastoril La Arcadia. En estas obras queda fijado un género que mantendrá siempre dos componentes fundamentales:

1. La transfiguración pastoril del poeta que, desdoblado en pastor, tiene la oportunidad de expresar sus sentimientos amorosos. Obviamente, los pastores bucólicos tienen poco de rústicos; son cortesanos con traje literario de pastor, son cultos, refinados, exquisitos artistas del ejercicio poético y musical, a través de cuyas manifestaciones subliman sus penas amorosas.
2. El estereotipo paisajístico del locus amoenus (lugar agradable), escenario idealizado que integra un conjunto de elementos naturales armónicos y serenos: una arboleda, hierba siempre verde y salpicada de flores, una fuente, un río, aves cantaninas, una brisa fresca y perfumada... Una recreación platónica de la naturaleza que, aparte de su función estética, tendrá diversos significados simbólicos en relación con el estado anímico del poeta:
 - simple marco campestre en el que los enamorados viven sus amores y desamores.
 - espejo del amor y de los estados de ánimo de los enamorados. Es una naturaleza condoliente que comprende al poeta y se compadece de su aflicción (la fuente llora, las aves cantan sus penas...). En ocasiones lo que refleja es la belleza de la dama con la cual compete.
 - confidente del enamorado
 - naturaleza indiferente que contrasta en su alegría con los sufrimientos del poeta.

3. RECREACIONES MITOLÓGICAS

Los escritores renacentistas recrearán los mitos clásicos que para ellos representan un mundo lejano y fascinante. Lo harán de varias formas:

- con alusiones concretas, sin apenas desarrollo.
- creando un ambiente mítico como el de la égloga III de Garcilaso, lleno de toda la variedad mitológica de ninfas, náyades, faunos...
- reconstruyendo todo un episodio mitológico.

La poesía amorosa del XVI rebuscó en la mitología los aspectos relacionables con las situaciones representadas en los poemas convirtiendo en tópicos muchos episodios mitológicos: Apolo y Dafne se convertirán en símbolo del rechazo amoroso; el descenso de Orfeo al reino de los muertos será la ilustración de la fidelidad, del poder del amor frente a la muerte; la caída de Faetón y la de Ícaro serán ejemplo de soberbia y osadía del amante...

TEMAS HORACIANOS: el Carpe diem y el Beatus ille

El enfoque renacentista de la existencia humana descubrió en la poesía de Horacio respuesta a muchos interrogantes. El pensamiento horaciano partía de la exhortación al goce del presente, ya que la vida es corta y la muerte se presenta sin aviso. Pero ese goce de los placeres debía ajustarse a un principio de moderación natural y de conformidad con lo que se posee. ¿Dónde poner en práctica ese ideal de vida? En pleno contacto con la naturaleza, en la paz del campo a donde no llegan los ecos del tráfico mundano (beatus ille)

La invitación horaciana a gozar del presente constituye un tópico literario que pocos poetas de los siglos de oro dejaron de tratar. Recibe el nombre de carpe diem (disfruta del día) del último verso de la Oda I del autor latino. No obstante cuando los poetas lo utilizan en composiciones amorosas, la estructura del poema se adapta a otro tópico, el de collige, virgo, rosas (coge, doncella, las rosas), tomado de una elegía de Ausonio, en la que se añade el motivo de la rosa como símbolo de la belleza efímera.

Ambos tópicos superan con su invitación vitalista el contemptus mundi medieval y excluyen a la muerte como tema central de la poesía renacentista. Si aparece, lo hará como antítesis de la vida y el amor.

De Horacio y de la literatura bucólica llegará también un tema predilecto en el Renacimiento: el beatus ille (felíz aquel) o la oposición campo-ciudad. Se exaltará el primero (símbolo de paz y sosiego) y se rechazará la segunda (símbolo de la vida trabajosa y bulliciosa de corte). El nombre del tópico viene de una composición de Horacio.

3 TEMA 3. La autonomía de la estética en la Ilustración.

La estética se da a conocer a través de los canales de lo que conocemos como la opinión pública, una de las grandes conquistas ilustradas.

La ilustración pone en juego nuevas categorías; conquista su autonomía como disciplina ilustrada, como una práctica naciente del dominio del hombre autónomo ilustrado sobre la realidad.

La ilustración, Lumières, Aufklärung, y Enlightenment, designan las mutaciones acaecidas a partir de la Revolución de 1789; tiene que ver en primer lugar con la educación, la formación y el desarrollo plural de cada persona y del género humano en su conjunto; la ilustración es asociada a los poderes reconocidos a la razón humana. Proclama la naturaleza, la autosuficiencia, la immanencia, lo que es inherente a sí misma.

La fundación de la estética, en cuanto disciplina autónoma, desborda la reflexión abstracta sobre una capacidad del hombre: la conducta estética para legitimar la autonomía que están alcanzando las diversas artes. El arte comienza a liberarse como arte estético y absoluto que busca su propio espacio público.

3.1 La estética en el proceso de emancipación del hombre

La autonomía de la estética se impone desde el interior de las corrientes clasicistas e intelectualistas francesas, a partir de la estética inglesa del SXVIII. El nacimiento de la estética gira en torno a la razón y la Experiencia; se bastan a sí mismas y no necesitan justificaciones externas.

Es el nuevo sujeto burgués y filósofo, el que actúa como condición, el promotor entusiasta de la emancipación. La autonomía y la libertad de los individuos se determinan negando las ligaduras de lo feudal, y afirma la autosuficiencia. La utopía de la emancipación es manifestada a través de la estética y el arte.

La razón es asumida como una capacidad autóctona que goza de libertad para fijar su propio destino; es en ella donde se refleja mejor la utopía del mundo ilustrado; la vivencia estética pertenece al hombre, constituye un comportamiento de su humanidad. La estética participa de la utopía ilustrada de una praxis, procura alcanzar la perfecta felicidad humana; se encomienda a la estética, las artes, y la literatura, el conjurar las amenazas psíquicas crecientes provocadas por la misma realidad histórica.

La estética se alía con la utopía de la realización de lo estético y lo artístico. Estas figuras personifican en estética el anverso de la modernidad. La crítica de la razón, desde Schelling en los albores del SXIX a Freud. El reverso de la modernidad sería las actitudes que emergen de la convicción de que no es posible contener el lado oscuro de la historia.

La autonomía de la estética o querelle, se inicia a finales del SXVIII. Incide sobre la teoría estética al separar las artes del genio y del gusto, de las ciencias naturales, las cosas de la imaginación, de los métodos del raciocinio. La persistencia de la belleza como fenómeno objetivo, dependiente de los objetos, que identifica lo bello con lo verdadero y la perfección, y la subordinación del arte a las matemáticas tienen la época y a su pensamiento estético. Perrault recurre a los sinónimos de bellezas universales o absolutas.

Desde Francia definen la transición de una estética basada en las normas a una relativista; si lo bello absoluto se identifica con los antiguos, la belleza relativa, arbitraria, es asociada con lo moderno. Con Hutcheson, Diderot, Voltaire, se inicia el debate sobre el carácter artificial del lenguaje arquitectónico.

Baudelaire habla de las analogías o emblemas figurativos de la expresión; es la reducción de la belleza a la percepción de las relaciones.

Diderot celebra aun las ideas clasicistas de unidad; estas u otras categorías formales similares del periodo ya no se subordinan a apriorismos objetivos fijados de antemano, como sucedía en la experiencia perceptiva. La escuela empirista concede gran valor a la experiencia y el Sensualismo reivindica los sentidos, participando en su conformación el entendimiento.

La preferencia ilustrada por unificar y encuadrar la variedad de los objetos bellos en ciertas reglas de aplicación universal. La nueva autoridad, aun corriendo riesgo de parecer normativo, echa por tierra los modelos prefijados de antemano, los cánones estéticos: la autoridad, la imitación clasicista, los ordenes clásicos en arquitectura y suelen ser simples y pocos numerosos.

La relación, al igual que los demás principios, se levanta sobre la creencia en el carácter universal e invariable de la razón, y sobre la hipótesis de la identidad de los orígenes.

La propia naturaleza humana será invocada por la estética francesa y alemana como por el relativismo ingles. La identidad de los orígenes es derivada de la propia naturaleza en el retorno a lo primitivo y a lo antiguo.

Esta presencia de la naturaleza como nuevo referente es interpretada desde la relevancia otorgada a la experiencia y a la perfección, que acompañan el autodescubrimiento del hombre. La base de nuestra experiencia ha de verse en nuestra organización fisiológica y psicológica.

La autonomía de la estética no se consuma en Francia hasta la "Enciclopedia", consagrándose como un nuevo saber. La ciencia del gusto es entendida como ciencia del sentimiento; este desdoblamiento derivara en una teoría de la sensibilidad y hacia una filosofía del arte.

En el SXVIII se percatan de que los principios metafísicos y absolutos de la doctrina clasicista, son relativos a cada época histórica, oscurecida por convertir los nuevos principios estéticos y artísticos en un orden natural, ahistórico. Todo parece evocar una de las constantes de la modernidad, una nostalgia de un orden perdido. Todo nuevo Orden se atisba en la búsqueda de nuevos principios; procura un espacio permanente de relaciones de orden y composición, con el carácter ahistórico, atemporal y transmisible de los conocimientos, función permanente de las Academias, en la vertebración de un lenguaje universal, tentativas que chocan con la libertad de invención, de la arbitrariedad de los lenguajes artísticos una vez desmoronado el orden del discurso clásico.

3.2 Los placeres de la imaginación y los poderes del genio

La imitación de la naturaleza era subsumida en la imitación del arte antiguo. La querelle, no valora las creaciones del arte, teniendo solamente presente el baremo imitativo, sino también el principio de la inventio.

La querelle cuestiona el carácter modelito y las versiones dominantes de lo Antiguo; promueve una ampliación de las realidades dignas de ser imitadas, influyentes en el drama burgués, la novela o la narrativa. El cambio de rumbo de la imitación a la relación que se establece entre las obras y el espectador, no tiene la función solamente de proporcionar placer, sino una gama de emociones psíquicas; busca la perfección del efecto. Están vinculadas a la estética de lo feo o lo patológico y aun más a una teoría incipiente de la expresión.

La teoría de la sensibilidad se desarrolla en Inglaterra a primeros del SXVIII, en un clima de filosofía moral, que impregna a los dramas, las revistas estéticas y morales. Desde la teoría de la sensibilidad se entiende tb la aparición de una categoría central a la estética inglesa como es lo sublime, que se aplica a los fenómenos grandiosos de la naturaleza y, por analogía, a ciertas obras artísticas (poética de las ruinas).

El gusto localizado por diversos autores como un sexto sentido en el corazón, es universal desde el momento en que todos los hombres se asemejan por este órgano. Las diferencias de las impresiones de nuestros sentidos que subyacen a las artes, exigen técnicas artísticas distintas. La realidad del

hombre es afirmada a través de la actividad propia de los sentidos. La pintura trabaja con signos naturales, motivados en la representación, la poesía cultiva los signos arbitrarios, artificiales, instituidos. Esto será típico de las estéticas del Estructuralismo o la Semiótica de hoy en día.

La belleza en la arbitrariedad o artificialidad la consagra P. André en la estética francesa; subdivide lo bello en lo bello del genio, fundado en un conocimiento de lo bello esencial; del gusto, basado en la belleza natural y de puro capricho, es decir apoyado en la imaginación del artista. Las reglas clasicistas no impiden la irrupción de ciertas categorías desintegradoras, la artificialidad o el capricho. La reinterpretación de la mimesis, es la antelación de la negación de la arquitectura como imitación y la defensa de su naturaleza artificial, iniciadas por Perrault y Wren.

Bajo la impronta de Port Royal, Perrault y los modernos, si hasta ahora primaba lo verdadero sobre lo bello, la naturaleza exterior sobre el arte, el signo natural sobre el artificial, los papeles se invierten. El signo artificial, de convención, gana terreno, invade las manifestaciones artísticas, fomenta una cierta autorreflexión, controla la arbitrariedad apenas descubierta.

Los modernos estiman la fertilidad de la invención, atribuyendo a la imaginación un papel decisivo sin perder por ello su carácter razonable.

En el Círculo de Zurich, la imaginación es interpretada como una fuerza configuradora, formadora, y son reivindicados los derechos de la fantasía, de lo maravilloso, lo nuevo, de la metáfora poética.

Las ruinas artificiales y los caprichos son como vehículos metafóricos de la imaginación.

La doctrina clásica sometía al genio a un sistema de reglas respaldadas por la tradición, la razón o el sentido y, gracias a ello, alcanza la perfección. La querelle se interroga sobre la relación entre el studium y el ingenium, entre lo que puede ser aprendido y la inspiración, ese don divino o natural que acompaña al genio.

Las ideas sobre los originales de Young, tuvieron una poderosa influencia del Genieperiode alemán. Este movimiento, iniciado por Hamann y Herder y cristalizando en Goethe, rechaza las reglas y el aprendizaje, dándole relevancia concedida al acto creador, la liberación de la subjetividad de sus ataduras, la defensa apasionada en cuestiones morales, teológicas y estéticas de los derechos del singular y de su autodeterminación, siendo rasgos de una conciencia desconocida hasta entonces de la genialidad. El culto del genio, denota un abandono de las poéticas normativas e incoan la primera estética de la producción artística en la modernidad. El genio ya no se conforma con ser natura naturata, una criatura mas entre las muchas de la naturaleza, sino tb una natura naturans, principio creador, una naturaleza formadora, asociada a metáforas.

Moritz, eslabón entre la ilustración alemana y los románticos, consuma el paso de la imitación, a la imitación formadora, atribuyendo al artista la facultad de crear o formar; el artista imita solamente a la naturaleza en cuanto esta es reconocida como un principio productor, creador, por analogía con el mismo.

3.3 La universalidad del gusto en el género humano

La reflexión sobre el gusto, como facultad del alma que discierne las bellezas de un autor con placer y las imperfecciones con desagrado, se había iniciado en España (B. Gracian) e Italia.

Lo bello en cuanto problema del gusto se encuadra en una progresión, entre el sentido común y la facultad de juzgar, entre el sentimiento interior y el juicio inmediato, logrando emerger como un sentido o capacidad diferenciada, reservada a ese discernimiento de la belleza, y es reconocido como un estado psíquico específico e irreductible.

La emancipación en Inglaterra se impone como una realidad social a fortalecer, incitada por una evolución histórica peculiar desde la revolución de 1688; la naturaleza necesitada del hombre (Hobbes), es la base de toda socialización.

La teoría del Liberalismo desarrolla las leyes de una sociedad emancipada, a la par que extrae las consecuencias de una libertad práctica que se amplía a todas las actividades humanas. El hombre aprende y se enriquece gracias a la experiencia. Estas premisas facilitan un aislamiento de cada experiencia; el fundamento de la socialización y la emancipación en marcha, no remiten a la religión o la política, sino a la naturaleza racional del hombre de negocios.

El patrón del gusto, el Standard, es una idea fija en el Enlightenment; en su atención preferente a las relaciones del hombre frente a las obras artísticas, no solo enlaza lo estético con lo psicológico, sino que lo reorienta hacia una estética del espectador y de la recepción. La respuesta sobre este patrón subjetivo, dimana de esa fe en la naturaleza humana, en ese sustrato común a todos los hombres.

Hume y Burke, responden a las constataciones paradójicas: las diferencias irreductibles en las apreciaciones del gusto y la sospecha de que existen principios universales tan legítimos como los de la razón.

Hume resuelve esto, proclamando la universalidad fáctica para el gusto; esta referida al abismo entre el sentimiento y los juicios del entendimiento, es decir al juicio estético y el juicio lógico.

Las evidencias de la universalidad del gusto, instauran un postulado relativista para la universalidad estética, según las capacidades de cada persona, existen grandes diferencias en la recepción o en la creación. Por vía afirmativa, la universalidad de las reglas del gusto, se conquista a través del ejercicio de un arte, de la observación frecuente de las variadas clases de belleza.

La experiencia y la observación, se reencuentran con el referente ilustrado: la naturaleza humana. La circunstancia de que el gusto subjetivo, individual, no invalide su carácter universal, fuerza a introducir la facultad del gusto.

La crítica de arte es el juicio de una persona privada, a la espera de un reconocimiento más general por parte de los demás.

3.4 El desinterés estético y el análisis de las riquezas

Si la ilustración francesa se apoya en la historia natural, la inglesa, el Liberalismo, lo que también sería descrito como el análisis de las riquezas (la utilidad, el interés). El modo de entender la realidad es la episteme; lo estético se enfrenta con ciertas categorías indisociables del sujeto por antonomasia de la Ilustración inglesa: la naturaleza racional del hombre de negocios.

El objeto que tiende a producir placer en su propietario es siempre considerado bello. El interés del propietario, encumbrado a patrón del gusto, participa de la simpatía con el propietario.

A parte de que el desinterés estético, es un principio fundante de la disciplina estética, puede ser interpretado como un reto a la ideología burguesa de la posesión y a la instrumentalización de la naturaleza humana en el análisis de las riquezas y es una reacción a la instrumentalización ideológica, religiosa o de corte. La temática del desinterés estético aparece en la confrontación entre Shaftesbury con Hobbes. El interés designa originariamente un estado de bienestar; ocasionalmente esta referido al deseo o motivo para alcanzar el bien privado, el propio interés. El desinterés, aflora en la polémica contra el egoísmo en la ética y la instrumentalización en la religión. La inflexión hacia el mundo de la estética se produce cuando se relaciona también el hombre virtuoso con un espectador entregado a la contemplación de la belleza en las maneras y los modales de conducirse; el interés se desplaza hacia lo perceptible.

El espectador estético no se aproxima a los objetos con otro propósito que no sea el verse recompensado en el acto mismo de su percepción, La contemplación se interpone y antepone a de la posesión, al de la utilidad.

Lo estético asume funciones mediadoras, es factor esencial de una sociedad polite. Se transforma así en una pauta de comportamiento de la llamada sociedad bella; los placeres de la imaginación, facultad estética, son para Addison tan intensos y mas fáciles de lograr que los suscitados por el entendimiento y los sentidos.

4 TEMA 4. La estética en la red de los sistemas: el formalismo kantiano.

Leibniz anticipa el programa teórico del Iluminismo germano. Su pensamiento explora la naturaleza del espíritu humano, concebido como un conjunto de fuerzas y potencias. El profundizar en las distintas facultades del alma humana, contribuye a que broten los gérmenes de la Teoría del Conocimiento o Gnoseología, de la Psicología o de la misma Estética. La Estética en Alemania, aventaja a la inglesa por su habilidad en canalizar la reflexión hacia una unidad de las facultades humanas que, no impide deslindar lo que cada una de ellas desvela como lo más peculiar e irreducible

4.1 La estética como teoría de la sensibilidad

Baumgarten (SXVIII) es considerado el fundador de la estética. El mecanismo a través del cual es promovida a una nueva disciplina, es la ampliación del sta de las facultades humanas que había propuesto Wolf

Investiga la estructura del espíritu humano, la experiencia sensible, y procura buscar unas reglas, una ciencia, identificada con la de lo bello, que ilumine la llamada facultad inferior. Si las cosas, son conocidas mediante la facultad superior que denominamos Lógica o Gnoseología, son percibidas a través de una facultad inferior, la Estética. Si las cosas son conocidas por la Lógica, son percibidas por la Estética

Este distanciamiento, decisiva para la autonomía disciplinar, parece vislumbrarse a través de las ideas, propias de la Lógica, no sensibles, no poéticas o discurso sensible perfecto. El fin de la Estética es la perfección del conocimiento sensible en cuanto tal, esto es belleza

La perfección del conocimiento sensible en cuanto tal, reivindicación estética, testimonia un reconocimiento declarado de lo sensible, valorado en si mismo, como perfección de los fenómenos en cuanto a tales

La estética denuncia las carencias del Racionalismo, toda vez que la Lógica pierde el monopolio que poseía sobre la realidad y la razón, consintiendo una autocrítica en la fase de revolución burguesa y en el Estado nacional

La critica literaria o artística y la llamada filosofía popular, gracias a la formación de un nuevo publico receptivo a la ensayística, penetra en las capas de la nueva formación social. Mendelssohn, Lessing, Sulzer y Winckelmann son la generación estética. La estética en cuanto teoría de las artes liberales, contribuye a la fundación de la historia del arte por W. y de la poética de las artes por L. en cuanto ciencia de la perfección del conocimiento sensible. El edificio de la filosofía de lo bello tendrá como entrada una fenomenológica estética, la gran ciencia de la apariencia. Sulzer, la interpreta como una ciencia del sentimiento, participando la estética, de lo sensible y lo sentimental

La teoría de la sensibilidad cultiva tanto las sensaciones sensoriales, como las sensaciones éticas; es una versión exarcebada de la mencionada estética del efecto y del afecto

El culto al alma bella, la interioridad, no solo se hace notar en el Romanticismo sino que llega hasta nuestros días. Los autores ilustrados que criticaban el sentimentalismo, lo deslindaban de la sensibilidad verdadera, que favorecía el equilibrio entre la cabeza y el corazón o los sentidos. La sensibilidad y el sentimentalismo han sido rememorados en la reflexión estética y literaria como paradigma de la nueva sensibilidad y del Kitsch en cuanto categoría del mal gusto. La nueva sensibilidad, proclamada por Marcuse como factor político, modelo de la praxis social, entendida como

negación de una cultura, del Establishment, reivindicada como emancipación de las capacidades sensoriales y de la fantasía

4.1.1 1. La metáfora del cuadro y sus violaciones analógicas

La teoría estética de Kant (SXVIII-SXIX), se desliza por la autonomía conquistada de la estética. Dispone de sus categorías, estima la estética empirista. Su aportación radica en la vertebración de categorías y temáticas heredadas, dotándolas de carácter sistemático. Con el sometimiento a la crítica, lo que hacemos es hallar el principio a priori la justifique

Kant emplaza el juicio estético o facultad del gusto en las coordenadas del sistema. El juicio estético aparece como mediador del sistema entre la Crítica de La razón pura y la Crítica de la razón práctica. La crítica del juicio, en cuanto disciplina filosófica y como facultad del sentimiento de placer y de dolor, lleva a cabo una labor de mediación entre la facultad de conocer o entendimiento y la razón práctica, la facultad de desear, orientada a la noción de libertad

La idea de sta como oposición a lo añadido, no implica aceptar el esprit de systeme. La crítica del juicio se ocupara de las condiciones generales que posibilitan y permiten la vivencia de un juicio estético; no existe una ciencia de lo bello, sino crítica, debido a que lo estético no se fija de un modo científico a través de la demostración

En pleno Neoclasicismo, estas evocaciones y la metáfora clasicista satisfacen la utopía de orden, son un reflejo de leyes atemporales, de la idea de lo puro, que en el clasicismo de Weimar, acompañan a la nostalgia del Orden perdido y a las tentativas por reconquistarlo en la modernidad

En el SXVIII el cuadro y la red, se conocía como clasificación y en nuestros días como formalización. La naturaleza de lo estético explorada gracias a la analogía clasificatoria, no puede impedir que se manifiesten las violaciones del cuadro sistemático como precio a pagar para salvar la coherencia del propio sta

La articulación de las tres facultades del alma y de sus críticas garantiza a la estética un espacio en el sta de Kant y su autonomía indiscutible. Desde que el juicio del gusto se ha reconocido como una facultad superior, encierra una autonomía, hay indicios para colegir que posee un principio a prior y propio que lo legitima. A través de lo estético el hombre se reafirma en su autonomía, y lleva a cabo lo que es conocido como deducción trascendental, que trasluce una búsqueda de los principios o fundamentos que permitan reconocer a las facultades humanas y a sus respectivas disciplinas; Kant fija las fronteras de lo estético respecto a otras conductas humanas a partir de nuestro mundo interior. La estética se inscribe en un campo trascendental en el cual establece todas las condiciones formales de una experiencia en general. Su búsqueda de los nuevos principios estéticos, se inicia donde concluyen las investigaciones psicológicas

4.1.2 2. En los albores del formalismo estético

Lo estético según K. no da conocimiento alguno del objeto. No se trata de investigar los juicios estéticos concretos, sino profundizar en las condiciones universales para que se de un juicio semejante

La temática general del juicio se había desarrollado desde la óptica del juicio lógico, de aquel que subsume los casos particulares y los somete a reglas. El juicio estético solo puede ser considerado en cuanto tal como analogía respecto al primero. La tercera crítica se divide en dos bloques: el juicio teleológico, de una manera lógica, según los conceptos, y el juicio estético o finalidad formal a través del sentimiento de placer. El primero no esta ni debe ser contenido por el segundo.

Existen dos categorías básicas del pensamiento estético del SXX: la función estética y el texto artístico

Kant subraya que el juicio estético no afecta al objeto, sino al sujeto y del sentimiento, apelando a la sensibilidad, al gusto, a una representación sensible del sujeto. Considera a veces lo estético, como el juicio de los sentidos, reflexionante; los dos juzgan guiados por el placer y tienen que ver con el sentimiento.; la sensación nos coloca inmediatamente en un estado de placer ; esto servirá de premisa a la estética fisiológica de la Psicología experimental a finales del SXIX; reflexionamos sobre la forma, según una colaboración de la imaginación y del entendimiento que da entrada al juego libre de las facultades, considerado el distintivo inconfundible del comportamiento estético. Desde el lado del objeto, se suscita una finalidad subjetiva de lo dado, expresión que remite a la finalidad formal aunque subjetiva, del objeto. El sentimiento de placer, derivado del juego libre de las facultades, y la finalidad subjetiva de la forma de lo dado son dos pivotes sobre los que descansa la estética de K

El objetivo de la estética kantiana es realizar una teoría de lo específico; si el juicio lógico o determinante, sintoniza con el conocimiento, ya sea por vía de los conceptos, lo verdadero, o de la teleología, de la finalidad práctica de los objetos, lo útil; el juicio estético enfatiza discrepancias con ambos, se potencia a sí mismo y se opone a los conceptos. Se disuelve cualquier equivoco respecto a la estética intelectualista o racionalista y se deslinda de las finalidades objetivas internas, sobre las que se erige la estética de la perfección, o externas, utilitarias de la estética del funcionalismo (diferencia específica)

El Formalismo no elimina los ingredientes extraéticos, pero no constituyen lo estético, supeditándose al principio de la predominancia de la estética (organizarse según las exigencias de la coherencia y la unidad que confiere la propia forma: la forma de tal objeto es juzgada en la mera reflexión sobre sí misma, como la base de un placer en una representación de semejante objeto

El formalismo en K. es de carácter autorreflexivo; La Escuela de Formalismo ruso, en los años veinte, sale en defensa del acto perceptivo como un fin en sí mismo que debe ser prolongado, en el arte como liberación del automatismo perceptivo

4.1.3 3. La forma entre el purismo de la perfección y el funcionalismo

K. halla un nuevo principio a priori trascendental para la estética, la finalidad formal. La finalidad estética elabora una estrategia de confrontación a las finalidades objetivas, a las que se manifiestan en los nexos de los objetos con sus conceptos previos. El fin, en términos kantianos, es el concepto de un objeto considerado como causa o fundamento de su misma posibilidad. La finalidad estética se opone, a la finalidad objetiva interna, la perfección

Que la nostalgia del Orden perdido, se haya filtrado en la modernidad a través de parámetros de la regularidad y las formas elementales. Así sucedió en las tendencias plásticas del Constructivismo. Lo sachlich (lo funcional), la añoranza del orden perdido, se infiltra a través del parentesco entre la vieja teoría neoclásica de la perfección, que se decanta de un modo particular en la regularidad como categoría estética central del periodo, y su reconversión a los modelos de la percepción, propugnados tanto por la estética de la pura divisibilidad a finales del SXIX. En la génesis de los modelos figurativos del Neoclasicismo y el funcionalismo, las connivencias se fraguan desde la percepción, como desde una razón abstracta sesgo de atemporalidad y validez universal

La ideología estética está vinculada a la perfección y la percepción no denuncia solo una reminiscencia platónica, sino que evoca los hábitos clasificatorios de la historia natural como denominación de lo visible

El postulado posterior de la Psicología de la Forma, según el cual el Gestalt (forma) simple y puro sería artísticamente la más ideal, se halla en los orígenes del Purismo. El control abusivo de la perfección y la percepción acabada no agota las bellezas ni el arte y si reprime muchas de sus promesas

La finalidad estética se releva contra la concepción utilitaria de la finalidad objetiva externa, identificándose con la utilidad, en la doble vertiente de funcionalidad e instrumentalización. El principio de la eficiencia mecánica es elevado a la categoría de belleza y se habla natural como de belleza mecánica, de la adecuación perfecta de la forma

La finalidad estética presenta rasgos inéditos. Se dice de ella que es formal en cuanto presta la máxima atención a la forma, a la estructura interna; reenvía a un fin, pero se desentiende de los nexos finales habituales

En la conducta estética cuando se invierten las finalidades, se desdibujan los objetivos de los comportamientos finalistas estrictos y queda tan solo en pie su estructura, el esquema de comportamiento que subyace a una relación finalista, vaciada de los contenidos más reconocibles en ella y desplazada a y centrada sobre las relaciones formales a desvelar en los objetos estéticos o en las obras de arte

En lo estético la forma de finalidad, en cuanto estructura que se refiere a un fin, brota paradójicamente de la finalidad de la forma (predominancias). Forma que actúa sobre los objetos, tocados ya por la reflexión sobre su propia estructura formal

4.2 El desinterés estético, la universalidad y el sujeto privado

K. es partidario del sujeto burgués autónomo y de la emancipación del individuo en la ilustración inconclusa. Al ciudadano del estado, se le exige como condición que sea su propio señor, que posea alguna propiedad. El interés no es ajeno a la representación de la existencia de un objeto, interpretada como el placer en la existencia de lo que está en nuestro poder.; el interés se asocia a la posesión

El desinterés estético, es capaz de distinguir entre la existencia y la representación en los objetos y de separar en quien contempla, en el espectador, el deseo y el sentimiento; esto contribuye a una idealización, a una separación de la esfera estética respecto de la vida cotidiana. Concluye la universalidad del gusto en una doble dirección, en un deslindamiento respecto al interés privado, y en relación a la validez lógica. Solo exige a cada cual esa aprobación como un caso de las reglas, cuya confirmación espera, no por conceptos, sino por adhesión de los demás

Las fuentes de la universalidad del gusto son la capacidad universal de comunicación del estado del espíritu en el juego libre de las facultades; propicia tb, una legitimación psicológica e histórica de la universalidad del gusto, asentada sobre la inclinación natural, la sociabilidad, propia de la humanidad

La moda y la novedad desde la estética del gusto, no son más que meros accidentes. Frente a la tiranía de la moda, que se agota en el momento de la recepción, el gusto en el sentido estricto, universalidad trascendental según Kant, conserva una libertad y prioridad sustantivas

El desinterés estético y la universalidad del gusto contrarían al sujeto privado en la acepción ilustrada

Desde el retorno a lo antiguo como ideal, propugnando por Winckelmann, se proclama un estatuto para el arte desentendido del decurso práctico de la historia. Sus secuelas serán la libertad de objetivos y la ruptura de ligaciones

4.3 Pureza e impurezas de lo estético

La deducción kantiana de la estética tropieza con las realidades prosaicas e históricas que no encajan en las previsiones de su *sta* y fuerzan las violaciones. La estética ha sido un hito en la genealogía del sujeto trascendental; entre el yo trascendental, protagonista del *sta*, y el yo empírico, impulsor de las violaciones, planea sobre la disciplina hasta nuestros días

El *sta* califica la pureza e impureza de lo estético, lo que llama K. juicios puros e impuros o empíricos del gusto, en: los primeros como los únicos propios juicios del gusto, mientras los segundos son para situaciones comprometidas (gusto verdadero y gusto bárbaro)

La belleza vaga o pura es como una extracción purificada del *sta*, mientras que la segunda se contamina de las finalidades internas o externas

El lado opuesto de la belleza, es lo adherente; al no ocultarlo, fuerzan a una alianza de lo estético con otros objetivos

Goethe ve en la repetición, la condición que prepara el camino para la decadencia completa del arte; no hace mas que vislumbrar una doble tendencia de lo artístico en la sociedad industrial: su carácter autónomo, aurático, singular y la repetibilidad, esto es, dos categorías estéticas teorizadas en nuestros días por Benjamín como aura y reproductibilidad técnica

El diseño es consecuente con la acepción de la estética de la maquina, con el hecho de que los procedimientos industriales surtan efectos sobre la creación y los resultados formales, sobre el diseñador y los productos

Los materiales, la construcción, la finalidad, como impulsores aunque no resolutorios de la forma de los objetos, no interesan solamente como categorías formales, sino como algo separado de una cierta interpretación de la realidad

4.4 ¿Porque es importante Kant para estética?

"Crítica de la Razón"

Kant dice: "El concepto trascendental de los fenómenos en el espacio es una advertencia crítica de que en general nada de lo percibido en el espacio es una [HYPERLINK "http://es.wikipedia.org/wiki/No%C3%BAmeno"](http://es.wikipedia.org/wiki/No%C3%BAmeno) \o "Noúmeno" cosa en sí, que el espacio es además una forma de las cosas; los objetos en sí nos son completamente desconocidos y lo que llamamos cosas exteriores no son más que representaciones de nuestra sensibilidad".

Ahora después de este texto, podremos dar pie al conocimiento Kantiano, ósea de forma tal de trabajar en él, así que como es percibido según su concepto atrás, todo esta complementado, todo es parte de un todo, así como la estética deja de ser parte a una cuestión divina, como percibía Platón, o de formas de reglas según Aristóteles, esto va mas allá de eso, es la identificación del ser con el objeto, lo bello, es la interiorización del ser, lo subjetivo de cada uno, como priori la sensibilidad.

El sujeto del idealismo kantiano sólo conoce lo que él mismo constituye o crea. Por lo que lo nouménico o incognoscible surgirá como región sin significado o entidad propia.

En el caso de que primero es lo universal, y luego se le integra lo particular, los juicios son determinantes. Si primero es lo particular que luego debe subsumirse en lo universal, el juicio será reflexionante. El juicio estético, el juicio vinculado a la valoración de la belleza y su generación de placer, será también apriorístico y subjetivo.

Kant así, en su *Crítica del juicio*, pensará la estética más allá de las apreciaciones personales respecto a lo que es bello. La estética kantiana se suspende sobre una primera afirmación o principio:

"Lo bello es el objeto de un placer desinteresado". La experiencia estética no surge del deseo, de la expectativa de un embargarse en una sensación de agrado. Lo desinteresado alude a la índole esencialmente contemplativa del placer estético. La percepción de lo bello no es inicio de una senda de medios hacia un fin específico. El objeto bello no posee explicación, es indefinible, inútil y gratuito. No es efecto de un concepto ni, como observamos antes, de una finalidad.

"La belleza es la forma de la finalidad de un objeto en cuanto ésta es percibida sin la representación de un fin".

Talvez da el principio de lago trascendental, el hecho de percibir algo como estético o bello, sin alguna razón en particular, dejando las cosas a lo subjetivo. La universalidad del juicio estético satisface al entendimiento y su determinación de un orden general, pero lo universal del juicio estético carece de un concepto dado, carece de un fin, está libre de una ley condicionante; es una "legalidad sin ley". La imagen de la belleza experimentada por el sujeto nace así de la imaginación, de la imaginación estética.

Como se diría en otras palabras: el placer frente al objeto bello entonces sería el resultado de la armonización entre el entendimiento y su objetividad, y la imaginación como sensual y espontánea respuesta del sujeto. El placer surge de esta armonía entre lo racional y universal, y lo imaginativo y subjetivo. Lo conceptual y lo sensual se reconcilian. El sujeto recobra su unidad. Pero la belleza no agota la experiencia estética para Kant, como antes observamos, aún la experiencia de lo sublime dinámico agranda y consolida la autovaloración exaltada del sujeto. Cada sujeto da su juicio dependiendo de sus conocimientos del objeto o de su entorno en tiempo y espacio.

Lo estético en Kant habla del sujeto y no de una posible realidad anterior o independiente a la subjetividad. En su Introducción a la estética, Hegel asegura que la estética kantiana "es, a fin de cuentas, sólo subjetiva, es decir, realizada por el sujeto, y existe sólo en virtud de su juicio, no responde a la verdad y a la realidad en sí".

Como siempre se creyó, sino la subjetividad humana, y que lo hace poniendo sus intuiciones de espacio y tiempo, que hace posible la percepción exterior de los fenómenos, que hacen posible el entendimiento de esos mismos fenómenos.

En si en el lenguaje de Kant, 'estética' significa la facultad de tener percepciones sensibles, y 'trascendental' es la condición general para que algo sea objeto de conocimiento.

La importancia de Kant dentro de la estética radica en que el intenta encontrarle un principio, para que sea independiente. Hasta entonces nadie se había planteado este problema, solo era considerado simplemente como arte o como un problema del conocimiento o quizás lo era de la moral, pero nunca se pensó como algo que pudiera fluir por si mismo.

En su Critica del Juicio, el intenta fundamentar la estética, la supone como algo fuera del conocimiento y de la moral, como si fuera especial.

Sus bases para resolver dicha incógnita parten de conocer que es el Juicio estético.

El juicio estético, según Kant, deja conservar libremente lo que existe fuera y, está dictado por el placer que se espera conseguir del objeto, al margen de cualquier otra consideración pues el objeto tiene su objetivo en sí mismo. Esto coloca al juicio estético en una posición independiente, el objeto no tiene como base un concepto, sino que éste se relaciona directamente con el sentimiento en el sujeto, además la satisfacción estética no tiene interés, a diferencia de los otros juicios, sólo se complace con la contemplación.

5 TEMA 5. El paradigma antropológico en Schiller y la utopía de la mediación estética.

Schiller (SXVIII-SXIX), es quien vulgariza la nueva disciplina y favorece las futuras estéticas operativas, las que no se apaciguan en la reflexión y pugnan por incidir sobre la realidad; es el eslabón entre la estética kantiana y el Idealismo romántico.

5.1 La libertad en la apariencia o la analogía derivada en lo estética

La estética se identifica con lo bello y con el arte. A Schiller no le preocupa tanto situarla en el arte como abordarla desde los vínculos que el hombre tiende con las cosas, desde el comportamiento estético. Rechaza el subjetivismo de Kant y propone un principio objetivo complementario para la estética; intenta hallar en los objetos mismos el principio de lo bello para convertirlo en principio del gusto.

La defensa de la objetividad estética, compartida por Goethe y el ambiente literario, se inserta en la propia práctica del Clasicismo ambiguo de Weimar. Le marca la familiaridad del arte y sus modelos, y acoge la preocupación por acoger las bellezas adherentes. Su estética salvaguarda las cualidades formales, rindiendo cuenta de los contenidos vitales.

La autonomía de la estética se reafirma con artificios parecidos a la estética kantiana; las diferencias entre lo bueno, lo agradable y lo bello, se transforma en lo Bello, lo lógico y lo ético, promoviendo la estética, la Lógica y la Ética.

La estética operativa, aquella que no descarta reflejarse en los acontecimientos y que da lugar a lo que se denomina crítica operativa. Kant dejó ver que la belleza es el símbolo de la moralidad, haciendo varias analogías entre los dos ámbitos, como entre la libertad de la imaginación y la libertad de la voluntad. La libertad no puede aplicarse a los sentidos, esta analogía de un objeto con la forma de la razón práctica no es libertad en el hecho, sino mera libertad en la apariencia, autonomía de la apariencia. En estética no puede hablarse de libertad en sentido estricto, despojada aquí de los principios del deber ser a favor del cometido a ser alcanzado a través de la educación individual y colectiva del ser humano. La derivación analógica termina como paradigma de la actividad formadora del espíritu humano, como metáfora del trabajo no alienado, despuntando así la posterior teoría del carácter modelito del arte. La autonomía de la apariencia se resuelve en la forma. Lo característico de la belleza es un no estar determinado desde lo exterior o un estar determinado por sí mismo. Por extrapolación de esta categoría a la belleza artística, desemboca en el concepto de una necesidad interna de la forma.

5.2 Antropología y estética utópica

Uno de los factores de los que proviene la estética utópica, es una reorientación de la estética ilustrada a la antropología.

En las "Cartas", la idea de belleza se manifiesta como condición necesaria de la humanidad y es deducida a partir de la posibilidad y las capacidades de la naturaleza sensible y la racionalidad. Al igual que en la Ilustración francesa o el empirismo inglés, la naturaleza humana rebrota como referente, transmutándose en humanidad; la humanidad asumida como cualidad del ser humano, de la raza humana, de algo infinito a lo que aspira pero que nunca se alcanzara del todo.

El desplazamiento de la estética hacia el ideal, aproxima la disciplina a la utopía; la utopía social y la estética, son parte del mismo proyecto utópico. Las tensiones de las utopías se han instaurado

siempre en ese tramo accidentado que separa y distancia el destino de lo estético en el sujeto trascendental y en el sujeto empírico, histórico, en el hombre de carne y hueso.

La estética utópica primitiva se percata de algo que tb ha alimentado el optimismo de la Dialéctica en el SXIX y de las vanguardias artísticas en su fase histórica: a pesar de que hay consciencia de lo engañoso de la unidad iluminista de la razón y la libertad, sobre la que se asentaba la propia concepción emancipadora de la naturaleza humana, la estética se inscribe en el horizonte de un proyecto de emancipación en el cual el ideal supone y se opone, sea de un modo idealista o materialista, a la sociedad burguesa que la ha legitimado. La estética aspira a vencer los antagonismos cosechados en la prosaica realidad histórica del ascenso de la burguesía, y que no se mantuviera como proclama ideológica en pugna con el hombre fragmentado o con la sociedad dividida. La fragmentación se convierte en la categoría antropológica que mejor refleja el mecanismo de antagonismos y de contrariedades.

Inicia su incursión, contrastando el desfase entre la situación histórica del momento y el Ideal de humanidad, estando maduros para la revolución estética.

No se aboga por un retorno, sino por un progreso hacia delante, condicionado a la realización del ideal.

Para S. el panorama histórico es desolador, aunque se las promete mejor con la dicotomía entre lo manual y lo espiritual. Las oposiciones entre el arte y el provecho, entre el arte y la ciencia, son síntomas de las restricciones de los poderes reales del sujeto y de la necesidad de buscar un sustituto en el universo ideal de la estética.

5.2.1 La fragmentación, categoría antropológica y de la modernidad

Winckelmann, toma contacto con una realidad histórica, la griega, y por otra, la idealiza de tal manera que la permuta en una encarnación de una naturaleza universal para todos los hombres; todo esto, impregna el historicismo de finales de siglo. La interpretación por parte de S. de la humanidad natural de los griegos, adopta, la visión del Clasicismo de Weimar.

Grecia concilia los antagonismos, mantiene la unidad y la armonía de la naturaleza humana y de las esferas de su actividad. La época moderna, enfrenta la Naturaleza y la cultura, entendida como la naturaleza humana, como una totalidad y unidad donde cooperan los contrarios. Frente a Grecia, la época moderna esta dominada por la división; esta desmembración, promueve un desarrollo unilateral, desigual y excluyente.

S. detecta el principal antagonismo existente entre las potencias del alma, sobretodo entre los sentidos y el espíritu; solamente es posible avanzar a través del antagonismo. Este mecanismo, tiene que ser un impulsor de la cultura, pero nunca un fin, pasando a un tercer estadio que sea capaz de reunificar lo separado, la totalidad del hombre. Rousseau, había atisbado ya la disociación; si este lo introducía con objeto de enfatizar el contraste entre los especialistas y el ciudadano, los alemanes acentúan el enfrentamiento entre el hombre entero y el fragmentado; todos conforman los rasgos de lo moderno, el hombre privado y el ciudadano.

La unidad interna de la naturaleza humana esta impelida por la división de las ciencias (separación entre las ciencias a priori y a posteriori).

La fragmentación se trasvasa a lo social, a la dialéctica entre el individuo singular y el cuerpo social; el individuo se ve obligado a una vida mecánica y artificial, eternamente unida a una partícula del conjunto; como consecuencia el cargo y la posición se convierten en la medida del hombre (preeminencia otorgada a lo social).

La ilustración propugnaba una división natural entre incultos y cultos, entre los absorbidos por las necesidades inmediatas de la vida y los entregados al cultivo del espíritu. La ilustración popular, se apreciaba en la creencia en la capacidad evolutiva del hombre, a través de un proceso o socialización cultural adecuada. Todo individuo humano puede decirse que lleva en si la determinación y la pauta del hombre puro ideal, depende de cada uno elevar su propio individuo a la dignidad de la especie. El principio de universalidad engloba a todo hombre como ciudadano del mundo.

El sujeto empírico se ve afectado tb por la fragmentación de la sociedad. Según S. a la parte trabajadora le corresponde la producción, y a la contemplativa, recoger los frutos de la primera. La desconfianza que le dan las dos clases, le lleva a optar por una tercera; la protagonista capaz de reconciliar los antagonismos de donde brotara el ideal de la bella humanidad.

La historia de la modernidad podría interpretarse a la luz de la fragmentación, convirtiéndose esto en la época romántica, en obsesión.

5.3 La estética como mediación

Una vez contrastado que el Estado, en su aceptación de política estricta, no es el instrumento apropiado o exclusivo de renovación, se asigna a la estética la recuperación de la totalidad de nuestro carácter.

La fragmentación afecta al interior de las obras artísticas, refiriéndose a la desintegración del Orden estable de las representaciones clásicas. Una segunda acepción, evoca la fragmentación como una escisión de las actividades y conductas humanas en el interior de cada individuo y en la colectividad. Esta se convierte en la premisa de las estéticas volcadas a la realización de lo estético.

La estética sobre esa mediación de la totalidad, se levanta el entusiasmo político de una subjetividad humana que espera regenerarse a través de lo estético. La emergencia del ideal estético tiene que ver con la superación de un ideal político restringido. La renovación del hombre, no vendrá del Estado, sino tb incluso, de la educación estética, a la que se atribuye, desde ahora hasta el Esteticismo de finales del SXIX o en las vanguardias más optimistas, una tarea que la experiencia histórica se encarga de recortar.

Desde mediados de siglo hasta Schiller, el teatro era considerado como la morada de la humanidad, en la que el hombre se confronta consigo mismo y, gozando de su propia naturaleza, se reconcilia. El teatro aparece como institución educadora y como lugar. La mediación estética no es deducida de las facultades humanas en abstracto, sino de los impulsos. Esto lo acerca a una teoría de las necesidades humanas como exigencias de nuestra naturaleza. La mediación estética se nutre de un esquema psicológico y cognoscitivo que tiene como peldaños el conocimiento sensible, la imaginación y la razón, coincidiendo con la infancia, la juventud y la madurez. En S. la función mediadora aparece gracias a la confrontación reiterativa entre la sensibilidad y la razón, generando oposiciones entre la materia y la forma, la necesidad y la libertad, lo pasivo y lo activo, cadena que se condensa en los dos impulsos básicos: el sensible y el formal. El resultado es un tercer impulso, el impuso lúdico o del juego.

Entra en escena la asociación de la belleza con el juego; las nociones lúdicas se apoyan en el desinterés estético y en el libre juego de las facultades, desarrollado por Kant. Se incoa una dinámica nueva, en la cual lo estético pasa a ser un principio de humanidad o de realidad. Se deslindan las fronteras entre la belleza ideal y la belleza en la vida real, entre la trascendental y la empírica. En la distancia a salvar entre lo empírico y lo trascendental se cobija el excedente o la expectativa prometedora que nunca abandona a la utopía estética, aun a sabiendas de que nunca se consumara. El mundo y sus ámbitos se estetizan o el principio estético promueve la configuración de la realidad que nos rodea.

La utopía estética confía a la belleza la síntesis que enlaza a los opuestos, a la sensibilidad y a la razón. La cristalización en un tercer estado, el impulso lúdico, no deja huellas de la división inicial y acentúa el carácter activo de toda operación psíquica. La confianza en la sensibilidad como algo activo, formador, confirmado con posterioridad por la epistemología actual, se alza contra el sometimiento tan caro a la tradición clasicista y sintoniza con los teóricos de la sensibilidad.

El trasvase de lo estético a la razón práctica, aclara el recurso a la voluntad, facultad encargada de promocionar la mediación entre los impulsos, los de la razón y la sensibilidad, y en la contraposición de estas dos necesidades se gesta la libertad, identificada con la belleza.

5.4 El Estado estético como modelo y el estado estético como aberración

La libertad desde un punto de vista antropológico, atañe a todo el hombre y se inscribe en su naturaleza como símbolo de cooperación entre todos sus impulsos y necesidades. El impulso lúdico, comporta el estado estético. Desde nuestra relación con las cosas y objetos exteriores, se delimitan cuatro vínculos básicos: el físico, el lógico, el ético, y el estético que definen distintos grados de determinación. En la cualidad estética, los objetos pueden referirse al conjunto de nuestras facultades sin ser determinados por ninguna; es una determinación que promociona la libertad y la apariencia estética. La totalidad de nuestro carácter debe trocar el estado de necesidad por uno de libertad. El estado de libertad estética lo postula como modelo, no se menta un cuerpo u organización política, sino una época en la cual se daba por hecho la superación del reino de la necesidad.

La revolución estética total o la nueva sensibilidad, traslada la solución a un futuro, tras una larga marcha de una educación de la humanidad.

Las discusiones sobre la educación o la formación, sintonizan con la noción de humanidad, que afecta tanto al proceso mediante el cual se adquiere cultura en cuanto patrimonio del hombre refinado. La ley fundamental de la cultura estética, es dar libertad por medio de la libertad y los indicios de esta cultura en el presente permiten verificar esa revolución en la naturaleza del hombre, y que ha comenzado propiamente la humanidad en él.

A la estética se le encarga mediar en la totalidad de cada individuo, se le inserta en la historia de la razón en términos de la posterior filosofía de la historia. Los ideales ilustrados son sublimados frente al principio dominante de la realidad.

El reino de lo estético, aflora en un parentesco con el tercer reino o la tercera edad de la tradición mística alemana.

Por primera vez los artistas personifican los papeles principales en esta república artística ideal.

El carácter modelito del reino estético y del arte que preside toda utopía estética en su voluntad por realizarse, aun a costa de su inaplazable disolución. La noción de arte como artista adopta el sentido laxo del período, designan tanto las artes liberales como los oficios y las profesiones. Siempre que el arte es empleado en la acepción moderna, se recurre a expresiones como arte bello, arte estético o artista de lo bello; aparece entonces la noción de Estado estético como modelo o como aberración.

En el esteticismo de la política, aparecen aberraciones como la proclama del estadista como artista, de la política como el arte plástico del estado, la comparación del fuhrer y de las masas como un lienzo, pintura..., que no solo invierten las intenciones originarias sino que las falsifican burdamente.

[Http://filotecnologia.wordpress.com](http://filotecnologia.wordpress.com)

De esta atribución modélica han brotado las tesis sobre el intervencionismo artístico. El idealismo romántico mima aun más el carácter modelito y anticipatorio del comportamiento artístico y del arte mismo respecto a lo social.

6 TEMA 6. El Absolutismo estético de Schelling y el paradigma de la Naturaleza.

El arte es el punto culminante del sistema filosófico de Schelling de éste su primer período. Para él, el arte es la manifestación más elevada y acabada de lo absoluto. Nuestro autor también compara y asemeja el producto estético con el natural porque dice que en ambos late una fuerza creadora que produce inconscientemente. El arte es naturaleza porque imita lo esencial de la misma, que es su principio activo capaz de engendrar vida. Y a su vez la naturaleza también es arte; Schelling la llama "la poesía originaria, aún no consciente del espíritu" Habíamos afirmado que el absoluto es la identidad de sujeto y objeto, del yo y el no-yo, por lo tanto debe de haber en la realidad un fenómeno semejante, que una en el hombre o yo empírico conciencia e inconsciencia, necesidad y libertad, y esta es la actividad estética. Esta actividad estética realiza la unidad que en la realidad empírica existe por separado: "la actividad inconsciente que ha creado la naturaleza y la conciencia que se manifiesta en el querer libre" . Esta realización de la unidad no es más que una vuelta al origen, a la unidad perdida, que es el absoluto. La actividad estética es el momento culminante, más pleno de la existencia humana, gracias a ella el universo, en cada una de sus obras, se reconcilia consigo mismo. Esta unificación sólo la logra el artista, el genio: ... el artista anula la oposición entre sujeto y objeto, entre forma y materia, porque su tarea consiste en proyectar una idea sobre el material del que parte e ir modelándolo hasta impregnarlo de tal manera de su propia subjetividad que ese objeto que está frente a él deja de ser una cosa para adquirir intención y finalidad, características propias del sujeto.

El genio, mediante su imaginación, es el único que puede armonizar a ambos aspectos; oscila entre los opuestos para conciliarlos. Consigue hacer esto mediante una operación en la que objetiva el espíritu y subjetiviza la naturaleza. "Sólo en el arte puede aparecer el genio, capaz de resolver por la intuición una contradicción que de otra forma hubiera sido irresoluble, incluso en contra de la voluntad del hombre en quien se presenta la genialidad." Schelling nos dice que entre la actitud artística y la filosófica yace un suelo común, que es la imaginación, que tanto el arte como la filosofía empiezan su actividad a partir de una tensión interior o angustia, que es provocada por el sentimiento de vivir en un mundo finito, y por tanto, insuficiente para satisfacer las ansias de infinitud y libertad, y el cual no se puede comprender sin una causa superior que le otorgue sentido. Tanto el artista como el filósofo se alejan de la rutina, de lo común, para acceder a una etapa superior, y así poder explicarse el mundo real; por lo tanto, ambos terminan con una metamorfosis del mundo que los rodea. La filosofía lo realiza en el ámbito subjetivo, a diferencia del arte que se plasma a un nivel objetivo. "Si la filosofía es poesía interior, es decir, actividad creadora en el pensar y no pura contemplación, el arte es construcción de la verdad que se revela en la obra." Pero a la vez se complementan, porque la filosofía se objetiva a través del arte: "las ideas de la filosofía se hacen objetivas mediante el arte como almas de cosas reales. De ahí que el arte también se comporte en el mundo ideal como el organismo en el mundo real." "La Filosofía del Arte es meta necesaria del filósofo que contempla en éste la esencia interna de su ciencia como un espejo mágico y simbólico." Este atributo de verdad que le otorga a la obra de arte se debe a que Schelling, como ya se mencionó, identifica verdad y belleza. Dice que según la idea, la verdad es igual que la belleza en tanto que es identidad de lo subjetivo con lo objetivo, pero intuita subjetivamente o como modelo, y la belleza es intuita objetivamente o como imagen reflejada del absoluto. Verdad y belleza, igual que bien y belleza, nunca se comportan como fin y medio; más bien son lo mismo y sólo un espíritu armónico (armonía = ética verdadera) siente de veras la poesía y el arte. La poesía y el arte en realidad nunca pueden ser enseñados.

Nuestro autor nos explica que la perfección de una obra de arte aumenta de acuerdo a la identidad que se logra expresar entre necesidad y libertad. Estas dos se comportan como lo inconsciente y lo consciente, y por eso el arte se basa en la unión e identificación de ambas actividades. En la actividad artística se conjugan dos fuerzas que habían sido separadas. Cuando el artista crea, al principio lo hace libremente, con una finalidad que se había propuesto, pero conforme va avanzando, van apareciendo en la obra elementos en los que no había pensado, y pareciera que la obra se hace a sí misma, como si obtuviera entidad propia; es decir, se observa en la obra la presencia de una actividad inconsciente "que le otorga una infinidad de intenciones y permite interpretarla indefinidamente sin que su contenido se agote."

Schelling nos dice que la fuerza creadora es la base de toda actividad humana, es decir, cualquiera puede ser un artista, todos los individuos son potencialmente artistas; el arte está presente en todos nosotros como facultad de la imaginación, pero que debe educarse y desarrollarse mediante del ejercicio. Schelling afirma que el acto artístico es la actividad originaria del espíritu, porque el espíritu, al situarse en su entorno, proyecta esquemas de actuación y va perfilando el mundo real [ya Fichte había indicado que la imaginación es una función básica del yo o espíritu]. Schelling comprendió que esta capacidad de esquematizar del espíritu, y que guía toda la acción humana, es de naturaleza plástica. El acto estético es, además, el más elevado al que puede aspirar el espíritu, porque se encuentra hasta el final del proceso de autoconciencia del espíritu, sintetizando todos los momentos anteriores. De ahí su frase: "La filosofía del arte es el verdadero organón de la filosofía." Schelling reconoce dos aspectos de la actividad creadora: el primero es el lado mecánico, es decir, el oficio, la técnica, que se adquiere mediante el aprendizaje y se perfecciona con la práctica. Schelling lo denomina arte. El segundo aspecto es el innato y genial, que logra entrar en el absoluto. A éste lo llama poesía. Y, como ya habíamos dicho, el único que puede unir y conciliar estos dos aspectos es el genio. Se podría definir a la genialidad como "la capacidad de suplantar el mundo real por uno imaginado en el que se hallan resueltos los conflictos, en otros términos, la utopía llevada al campo del arte." Entonces, cuando el genio realiza esta unión, cuando armoniza lo consciente y lo inconsciente, da lugar a un sentimiento de satisfacción, logrando así la paz interior y recuperando su auténtica identidad. "[El artista] se trata de un ser excepcional a través del cual se expresa la voz de la divinidad y se revela el mundo arquetípico." Toda verdadera obra posee una serenidad y una armonía infinitas atribuidas por el genio, y gracias a eso también se provoca la emoción estética del espectador. En el libro del Sistema del Idealismo Trascendental, Schelling fue capaz de entender que: Toda obra verdaderamente artística encierra una grandeza y una universalidad que supera en mucho la limitada comprensión que de ella puede poseer su autor y hace sospechar que es el producto de una compleja operación en la que intervienen factores no conscientes, es decir, no dominables por el artista, pero que pertenecen al Yo.

A la actividad artística, que la comparte tanto el hombre como la naturaleza, Schelling la considera divina, dándonos la idea de un panteísmo. El arte es el medio de la expresión de la divinidad. Además, "el universo está en Dios como obra de arte absoluta y en eterna belleza... el universo, tal como es en Dios [absoluto], se comporta también como obra de arte absoluta en que se compenetran intención infinita con necesidad infinita." En el arte se da la revelación de lo absoluto, es el milagro que debería de convencernos de su existencia. "Se encubre aquí una visión religiosa del mundo, una religión estética, cuyos sacerdotes serían justamente los artistas." Mediante el arte se representa objetivamente la creación divina, es decir, es la representación de las cosas como son en sí o como son en lo absoluto. Por lo tanto, se sigue que la causa inmediata de todo arte es el absoluto, porque gracias a su identidad absoluta es la fuente de la unificación de lo real y de lo ideal que comprende todo arte. "El arte está presentado como representación real de las formas de las cosas como son en sí, esto es, de las formas de los arquetipos." Mediante estas ideas Schelling propone la creación de una nueva mitología para tener acceso al pueblo, es decir, las ideas que se tengan [sobre todo las filosóficas] se

pueden explicar como ideas estéticas, o sea, ideas mitológicas, porque en el mito lo absoluto se sensibiliza e individualiza volviéndose más accesible. Esto es, porque Schelling afirma que el arte y la filosofía [como se dijo al principio de esta materia] persiguen el mismo fin aunque de manera diferente. "De ahí nace la esperanza de Schelling de que la filosofía vuelva a ese océano del que surgieron todas las ciencias y que es la poesía." Schelling nos dice que se puede considerar una obra verdaderamente obra de arte cuando expresa lo absoluto, dándole así la nota de belleza. El elemento infinito es lo que aporta la belleza. Finalmente, Schelling afirma que el arte es la clave última acerca del proceso absoluto del universo, porque en la obra de arte se resuelve tanto la dinámica del espíritu como la de la naturaleza. Concluyo con un párrafo que nadie podría decirlo mejor sino el mismo Schelling: Yo hablo de un arte más sagrado, que según expresión de los antiguos, es una herramienta de los dioses, un pregonero de los secretos divinos, un descubridor de las ideas, de la belleza no nacida, cuyo rayo no profanado alumbra íntimamente sólo a las almas puras y cuya figura está tan escondida y es tan inaccesible para el ojo humano como la de la misma verdad.

En los estudios de Filosofía el idealismo alemán se expone, generalmente, comenzando con Kant, pasando por Fichte, y terminando con Hegel. Esta forma de estudiar ese movimiento filosófico tiene como consecuencia el que se tenga un conocimiento del mismo basado en la laicidad en cuanto a la ética, el positivismo en cuanto al conocimiento, y una idea de belleza no-trascendental en cuanto a la Estética. Dicho con otras palabras, parece que idealistas en Alemania sólo son aquellos que carecen de una visión sobrenatural. En España esta visión del idealismo Alemán viene determinada por el hecho de que los autores que en un principio se encargaron de explicarlo, partían de concepciones neokantianas, marxistas y de corte krausista, en las cuales sobraban autores como el que en esta entrada nos interesa. Schelling fué un niño prodigio, cuatro años menor que Hegel estaba en su mismo curso, y antes de que Hegel fuese siquiera conocido, ya había elaborado una Filosofía de la Naturaleza y sistematizado el idealismo trascendental. Fué un genio en todos los sentidos, y, lo que no es menos importante, así era reconocido por sus contemporáneos. En lo que nos interesa, el pensamiento estético de Schelling está compilado en su Filosofía del Arte. Esta obra sistematiza un pensamiento idealista sobre la Estética, en el que lo empírico ocupa ciertamente muy poco. Es la intuición sobre el Arte y la Belleza la que inspira las ideas sobre las que Schelling desarrollará su pensamiento estético. Este modo de proceder supondrá una enorme originalidad, a la vez que arrastrará toda su obra de un grave inconveniente. La originalidad estará en que su pensamiento logrará expresar una "figura del arte", perfectamente descrita por unas ideas que delimitan su contenido y contorno; a su vez, el defecto estará en que al no estar basada en conocimientos empíricos, contrastados, no se sabe hasta que punto esa "figura" resulta sólida. Este defecto lo explicaré con dos ejemplos. Resulta del todo llamativo el que Schelling, por ejemplo, reniegue de la pintura romántica de su época, por ser imitativa del paisaje, cuando, precisamente el paisaje romántico es, de los estilos de los paisajes, el más ideal y subjetivo. Otro ejemplo, es que se permita hablar de pintores como Tiziano, Tintoretto etc., cuando se sabe que era los únicos que conocía por una visita que hizo al museo de pintura de Dresde. Estos dos ejemplos demuestran hasta que punto Schelling carecía de un conocimiento sólido y una capacidad de análisis sobre pintura. Que Schelling era consciente de esta crítica es evidente, se lo diría al propio Schlegel en una carta. Por lo tanto, no parece que para él fuese un impedimento para elaborar su pensamiento. En definitiva, tenemos que saber que nos acercamos a un sistema ideal estético, en el que es el propio sistema, su coherencia y simetría, lo que preocupó al autor. Para comprender el sistema filosófico que diseña Schelling es importante partir de una idea. Desde Kant, el idealismo había escindido la realidad de la idealidad, el mundo de las ideas era otro distinto al real. Este esquema, que lo respeta Schelling en su Sistema del Idealismo Trascendental, dejará de aplicarlo en la Estética, y he aquí en donde tenemos la principal diferencia con autores como Kant, Fichte, Hegel etc. El arte se convertirá en una forma de acceder a lo absoluto, un modo en el que teoría y práctica se comunican.

El artista será la persona que se encarga de realizar esta conexión: a través de la obra de arte, el artista plasma de manera plástica, formal, la idea. La Estética pasa a ser de este modo la prueba de que existe un mundo ideal, más allá de éste. Y el Arte pasa a ser, por esta razón, el campo fundamental de la Filosofía. A la pregunta de si debe la Filosofía ocuparse del Arte, la respuesta es que es su máxima prioridad. Con ello, Schelling pone en un mismo plano: Belleza, Verdad y Libertad. La Estética no es más que un modo de expresión de lo absoluto, en el que esta también la Verdad y el deber. Esta reducción idealista no es original, ya aparecía en autores como Plotino, San Agustín o Santo Tomás. Pero su importancia está en que fué defendida en un entorno cultural en el que las bases puestas por Kant eran incuestionadas. Quizás el momento más importante de este esquema está en la identificación de lo absoluto con Dios. En el idealismo de Schelling, a diferencia del que se desarrollará bajo la "larga sombra" de Kant, la Religión aparece como la última explicación posible del sistema. Frente a las raquíticas posiciones sobre la belleza de Kant o de Hegel, Schelling nos trae una visión Estética profunda, existencial, soportada por un Sujeto del que es predicable de manera absoluta, la Belleza, el Bien y el Saber.