

## UNA INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA<sup>1</sup>

Fernando Soria Heredia

Afirmemos, antes de nada, que estamos ante un libro excelente, de interesante desarrollo personal. Y podemos añadir, ya desde un principio, que deja abiertas tantas preguntas, como respuestas da.

El libro lleva por título, *En teoría, es arte*. Y como subtítulo –que en este caso es algo más que un añadido o una aclaración al título– *Una introducción a la estética*. Es probable que el artículo indeterminado con que se inicia el subtítulo (“Una introducción a la Estética”) se deba a un reflejo inconsciente derivado de la familiaridad del autor con la bibliografía anglosajona. Fuera de ese ámbito no es costumbre señalarlo (se subtitularía simplemente –o se titularía sin más– *Introducción a la Estética*): por el carácter universal que se busca en esos tratados, y, quizá también, por un inconsciente sentimiento de auto-suficiencia por parte de los autores. Aquí el autor da muestras de ser consciente de que su obra no responde, por una parte, a los esquemas generales que rigen las Introducciones a la Estética; y por otra, que se puede introducir a esta disciplina de otros muchos modos. La particularidad de su concepción y de su modo de desarrollo ya queda indicada en el mismo título.

Este reza así: *En teoría, es arte*. No es una frase que gramaticalmente enuncie un tema, como pudiera ser Teoría del arte, Introducción a la teoría del arte, Filosofía del arte, etc. Es una afirmación –aunque matizada y, en consecuencia, no de carácter absoluto– de que algo que se cuestiona sobre si de hecho lo es, en teoría al menos sí es arte. No se precisa mucha perspicacia para comprender que se nos quiere situar en el centro de esa vorágine [3ª acepción del término vorágine según el Diccionario de la Real Academia Española: “aglomeración confusa de sucesos, de gentes, o de cosas en movimiento”], en medio, decimos, de esa vorágine de corrientes estéticas, manifestos teóricos y actuaciones concretas del arte moderno; que no son sólo diferentes, sino incluso contradictorias. Corrientes, manifestaciones, actuaciones contradictorias muchas de ellas entre sí, y al mismo tiempo contrarias en la mayoría de los casos a lo que el sentir común parece decirnos que es el

<sup>1</sup> Sixto J. CASTRO, *En teoría es arte. Una Introducción a la Estética*, San Esteban–Edibesa, Salamanca–Madrid, 2005, 276 pp., ISBN 84-8260-160 – 84-8407-495-1.

arte; y a lo que, según la expresión corriente, “toda la vida” se ha dicho que es arte, o en expresión más académica: a lo que a través de toda la historia del arte, en sus diversas épocas y estilos, se ha considerado que es arte. (Podíamos ya preguntarnos: ¿es que de verdad todas esas manifestaciones o su mayoría, son contrarias a lo que dice el sentir común; y, sobre todo, es contrario a lo que “toda la vida”, esto es, en todos los períodos de la historia del arte se ha dicho que es arte? La respuesta –como a tantas preguntas que puedan surgir en esta presentación–, en la lectura del libro. Otra cosa supondría un escrito de sus mismas proporciones).

El título del libro, pues, nos coloca ya de inicio en la situación más controvertida en que se encuentra el arte actual. Algo que acentúa las dificultades de siempre para la comprensión de lo que es arte. Y parece responder al título de un libro reciente de la profesora Cynthia Freeland: *But is it art? (¿Pero es esto arte?)*<sup>2</sup>.

Ahora bien, todo intento de respuesta supone disponer de un concepto preliminar de lo que es arte. Que ese concepto –cualquiera que se presente– sea el adecuado, o que al menos presente las suficientes garantías –aunque provisionales– de validez que sirvan para establecerlo como punto de partida de cualquier análisis, siempre será algo sumamente problemático.

La Estética que podemos llamar académica, todavía se encuentra bajo el influjo del racionalismo de los siglos XVII y XVIII, o se desarrolla dentro del ámbito de las categorías establecidas por el idealismo del siglo XIX. Se piensa por muchos, que del arte –como de la belleza– se puede dar una definición unívoca, de contornos precisos, que responda a una idea clara y distinta de lo que es el arte. O bien se busca situarlo en un momento concreto y bien delimitado del proceso inmanente del Espíritu absoluto. O en tendencias de signo positivista, se tiende a atribuir a las realidades artificiales, incluido el arte, atributos propios de las realidades naturales, y asimilar la actividad artística a la actividad de la Naturaleza.

Por todo ello, y teniendo en cuenta la situación actual del arte, ¿es posible una definición de arte? Habría que tomar en cuenta no sólo el arte occidental de una época (el clásico o el renacentista), sino desde el arte prehistórico hasta el de nuestros días; y las artes que nos pueden parecer más exóticas, antiguas y modernas (el arte de la India y del extremo oriente, el arte africano, el amerindio y el de las tribus oceánicas; el del antiguo Egipto y el arte mesopotámico antiguo, el azteca, el maya o el inca...). Se trataría de una definición que comprendiese por una parte las distintas artes: no sólo la poesía, la música, la pintura, la escultura, la arquitectura; sino también la danza y el baile, el teatro y la ópera como acciones en desarrollo, el mimo, el cine, la jardinería, toda clase de ornamentación, y por qué no, el vestido; y la diversidad

---

<sup>2</sup> Cynthia FREELAND, *But is it Art? An Introduction to Art Theory*, Oxford and New York, Oxford University Press, 2001. Traducción española de María Cándor, *Pero ¿es esto arte?*, Madrid, Cátedra, 2003.

innúmera de espectáculos: las cabalgatas y desfiles, las paradas militares, el deporte y tantas otras actividades que hoy se postulan como arte, o aquellas que en el futuro puedan postularse como arte; y desde las representaciones del arte más elitista hasta las manifestaciones menos pretenciosas del arte popular.

Difícil, pues, si no imposible, una definición que responda a un concepto unívoco, claro y distinto, de arte; o que lo sitúe en un preciso estadio evolutivo del Espíritu. Y menos pensar en el arte como en una entidad natural.

Y si buscamos una definición analógica, ¿a qué término de proporcionalidad acudiríamos para establecer la analogía?, o ¿cuál sería el supremo analogado cuya determinación nos serviría para la atribución de su carácter primero a cada una de las artes, y luego a los diferentes géneros dentro de cada arte? ¿Ese elemento de proporción o ese supremo analogado se encuentra en la música, en la poesía, etc.? Y si es, por ejemplo, en la música, ¿se encuentra en la música vocal, en la música instrumental, en la sinfónica, en la camerística, en la operística...? O si la establecemos en la poesía, ¿ese primer y supremo analogado lo encontramos en la poesía lírica, en la dramática, en la épica, en la literatura en verso o en la prosa? Y así respecto a las demás artes.

Además hay otras causas –y no son exclusivamente de ahora– que dificultan esa comprensión de lo que es arte.

Se dice arte en muchas ocasiones, y de forma indiferenciada, tanto de la obra de arte como de la operación que lo produce, o de la idea que preside tanto esa operación como el producto subsiguiente; lo que da ocasión en no pocos momentos a confusión tanto en la concepción del arte como en el juicio crítico de sus manifestaciones. Sin olvidar que con ese mismo término de arte también podemos referirnos a la disposición y capacidad del artista para producir su obra, o incluso al conjunto de normas técnicas o conocimientos científicos que rigen la actividad artística. Así se hablaba en la antigüedad, por ejemplo, de *Ars Poetica* o de *Ars Cisoria*. Y Ovidio nos dejaría su *De Arte Amandi*.

Todos estos sentidos se encuentran recogidos en su Diccionario por la Real Academia Española: “Virtud, poder, eficacia y habilidad para hacer alguna cosa – Acto mediante el cual imita o expresa el hombre lo material o lo invisible, valiéndose de la materia o de sus propiedades sensibles – Todo lo que se hace por industria y habilidad del hombre – Conjunto de reglas para hacer bien alguna cosa. Y menciona las artes liberales y las artes mecánicas, el arte cisoria y el arte métrica...”

Aunque, sobre todo en las artes plásticas, fueron y siguen siendo la atribución indiferenciada a la obra de arte y al proceso –interior y exterior– de su producción, lo que más confusiones han ocasionado en el juicio estético, no han dejado de provocarlas los demás sentidos mencionados. En la Edad Media, para la obra de arte no producto de las artes liberales, se empleaba el término *artefactum*; pero en la actualidad *artefacto* ha perdido su sentido eti-

mológico, que implicaba nobleza y dignidad (*hecho con arte*) –aunque se mantenga en el Diccionario–, para adquirir sentidos estéticamente peyorativos.

El artista plástico repudiaba para sí y para su obra su originaria vinculación con la artesanía; nada digamos del arquitecto con respecto a su proximidad histórica con los viejos constructores (a pesar de que éstos hubieran levantado magníficas catedrales). A partir del Renacimiento el escultor y el pintor requirieron para sus artes la homologación con las disciplinas liberales; y también con la ciencia. (Esto último lo postulan con mayor razón los arquitectos).

Ello había contribuido, unido a la admiración natural que siempre despiertan las grandes manifestaciones artísticas, a considerar como propiedad de la obra de arte cierta condición de grandeza, también cuantitativa, pero sobre todo cualitativa. El Romanticismo, con su caracterización del artista como genio y la introducción, antes, en los dominios de la Estética de la categoría de lo sublime, consagraría de modo casi definitivo esa condición de la obra de arte. De este modo, cuando decimos “arte” nos referimos, consciente o inconscientemente, a algo no simplemente hecho conforme a unas reglas o principios determinados, ni siquiera a una cosa bien hecha en ese orden, sino a algo en sí mismo excelente. La Axiología, con su determinación del valor *arte*, ratificaría de algún modo en tiempos más modernos estas concepciones. Todavía en 2003 Nigel Warburton<sup>3</sup>, como nos recuerda aquí Sixto J. Castro<sup>4</sup>, defendía la necesidad de una definición de arte, con espíritu pragmático, como ayuda para discernir en los casos difíciles, explicarnos por qué se ha llamado arte a determinadas obras, y aclararnos a qué objetos de ese mundo del arte merece prestarles atención.

No siempre ha sido así, desde luego. Tampoco se puede decir que siga siéndolo en estos tiempos de postmodernidad. En arte, como en tantos otros dominios, el hombre de nuestros días ha recuperado buenas dosis de humildad perdida.

No queremos afirmar que el intento de definición de arte sea inútil. A ella quizás no podamos llegar mediante ataques frontales; pero sí podemos aproximarnos a través de diversos movimientos en un proceso de asedio. No esperemos alcanzar definiciones simples, claras y distintas: no estamos en la búsqueda y determinación de una especie lógica o de una realidad natural; sino de una entidad de carácter cultural, como tal flexible, y susceptible de transformaciones en su misma esencia al paso del tiempo, al ritmo variable –lento o tormentoso– de los gustos, las inquietudes anímicas personales y los movimientos sociales, las ideas, usos y costumbres en sentido orteguiano, de las sucesivas generaciones. Las definiciones serán, pues, aproximativas,

<sup>3</sup> Nigel Warburton, *The Art question*, London and New York, Routledge, 2003, pp. 123-133.

<sup>4</sup> Sixto J. Castro, *o. c.*, p. 33.

siempre sujetas a correcciones y añadiduras para incorporar nuevas tendencias y nuevos hechos.

Lo que no debiera extrañarnos. También han fracasado cuantas caracterizaciones precisas se han querido dar de otros fenómenos culturales más delimitados en el tiempo y en el espacio: el clasicismo greco-romano, el Renacimiento, el Barroco, el Romanticismo, etc., sin salirnos de las fronteras de la Estética. Pero no podemos decir por ello que esos intentos hayan sido inútiles: a su modo y en alguna medida, a pesar de sus insuficiencias y sus errores nos han ayudado a esclarecerlos, siempre que no comulguemos cómodamente con esas insuficiencias y esos errores. Por reacción contra el error también se avanza en el camino hacia la verdad.

Sixto J. Castro arranca su estudio desde esta situación del arte actual, recordando la atribución artística que se ha dado a sus manifestaciones más extremas y chocantes. Y tiene en cuenta el carácter reflexivo, ese volver sobre sí mismo o conciencia en acto de su propio ser característica del arte contemporáneo, ya señalado en las primeras décadas del siglo XX por Jacques Maritain. Con las consecuencias que de ello se derivan para su consideración filosófica.

Mientras que una teoría es un constructo lingüístico que abstrae de la experiencia y generaliza, el arte requiere un juicio particular dentro de un medio sensible. Por eso, el arte y la teoría no pueden examinarse independientemente –porque cómo es entendido y usado el concepto moderno de arte tiene mucho que ver con los modos en que las prácticas artísticas han sido teorizadas–. El arte, en el sentido moderno, es una práctica informada por la teoría, una práctica con un sentido autoconsciente de su propia historia<sup>5</sup>.

Y recuerda la subordinación del conocimiento estético a otras disciplinas.

Pero una explicación histórica del arte no trata sólo de describir los principios generales de la práctica; más bien los extrae de otros discursos afines, tales como la filosofía o la teoría social, dirigiendo nuevas formas de atención crítica a la práctica<sup>6</sup>.

Y desde esa perspectiva del arte actual recoge una serie de intentos que se han dado, principalmente en el ámbito anglosajón<sup>7</sup>, por determinar el concepto de arte y las condiciones necesarias que deberían darse para decir de algo que es arte.

<sup>5</sup> *Ib.* p. 15.

<sup>6</sup> *Ib.*

<sup>7</sup> “Quizá el lector opine que hay una excesiva dependencia de la bibliografía anglosajona en el desarrollo de esta primera parte. La razón es clara: no es que en otros ámbitos no se reflexione sobre la problemática de la definición del arte, pero donde con más fuerza se ha planteado la cuestión es en el ámbito anglosajón, deudor de la tradición analítica y sede de las nuevas propuestas artísticas desde que la capitalidad del arte contemporáneo abandonó Europa y se instaló en los EE.UU., especialmente en Nueva York” (*Ib.*, n.).

Menciona como precedente a Clive Bell, quien en 1914 establece el ser del arte en una “forma significativa”; luego, ya mediado el siglo XX, recuerda a Morris Weitz y Paul Ziff, y la respuesta de Maurice Mandelbaum, desde planteamientos wittgensteinianos de los “parecidos de familia” a las posiciones antiesencialistas de aquéllos, lo que le sirve a Sixto J. Castro para introducirnos en las teorías contrapuestas de Arthur C. Danto y George Dickie sobre el “mundo del arte”; sigue la contraargumentación de Denis Dutton y las matizaciones de Stephen Davies con respecto a la exposición de Danto. Se interesa por la caracterización por parte de Berys Gaut del arte como “concepto racimo” (*Art as a Cluster Concept*); y por los elementos fundamentales (su encarnación material que es causa de agrado, ejercicio de una habilidad especializada, el acuerdo con unas reglas de forma y composición, etc.) que postula Denis Dutton para que algo pueda integrarse en la categoría de arte.

Según Marcia Muelder Eaton, al margen de discusiones, el arte está ahí, con unas propiedades que –diferentes según las culturas y, añadiríamos nosotros, según momentos distintos de una misma cultura– son dignas de consideración: dignas de consideración por el hecho mismo de excitar una atención que inclina a una interpretación estética.

Después de todo ello Sixto J. Castro se inclina por una teoría descriptiva y evaluativa del arte.

En lugar de buscar una definición de arte en términos de propiedades necesarias y suficientes, o buscar determinar su función social, captamos los valores que la música, la poesía o la pintura contienen y qué valor tiene esta forma de personificación<sup>8</sup>.

Postura esta que está próxima a la manifestada por algunos autores modernos (Gordon Graham, Roger Scruton), y pudiera emparentarse en este orden estético con el pragmatismo anglosajón; pero con lazos que le mantienen vinculado a las poéticas normativas de Platón, Aristóteles y Baumgarten (cuyos precedentes cita); normativa del arte al que “a un nivel más sofisticado” se refiere Hegel en *La ciencia de la Lógica* como una “determinación”.

Una determinación –explica Sixto J. Castro<sup>9</sup>– es una teoría, un marco de explicación universal, que debe demostrar su propio poder explicativo por medio de sus diferencias y su instanciación.

Y en lo que continúa del libro nos presenta varias de esas posibles determinaciones.

Ese primer capítulo, que sirve de arranque al libro, se establece como una unidad cerrada. Pudiera haberse presentado –y adquiriría mayor sentido lógico en el conjunto de la obra– como una Primera Parte, o incluso como una Introducción General. El resto de los capítulos se conjuntan entre ellos con un

<sup>8</sup> *Ib.*, pp. 44-45.

<sup>9</sup> *Ib.* p. 45.

sentido mayor de unidad que el que muestran con el que encabeza. Este resulta muy llamativo por su peculiar planteamiento y por el orden de su desarrollo. El resto no desmerece en su comparación, incluso lo supera por densidad de contenido y acierto de concepción.

Es normal en cualquier Introducción a una disciplina, hacer un breve recorrido por su historia. Aquí también se tiene en cuenta la historia de la Estética; pero sin seguir el orden cronológico de su desarrollo. Aunque hablando con propiedad, tampoco se puede decir que se nos dé un bosquejo de su historia. La historia sí está presente; pero como un pensamiento vivo y actuante. Como lo están igualmente la mayoría de las cuestiones filosóficas que se han planteado y se plantean alrededor del arte y la belleza. Es un efecto de la diferencia que se establece entre la historia de la Filosofía y la historia de la Ciencia, o de la diferencia en el tratamiento histórico en una y otra. La historia de la Ciencia nos narra la aventura del hombre en su búsqueda de comprensión de los fenómenos naturales, en su lucha por la supervivencia y por el dominio de la Naturaleza. Aventura sin duda emocionante, que nos descubre mucho sobre el mismo ser del hombre y sobre la condición misma de la Ciencia. Pero para el planteamiento y solución de nuevos problemas, y para el conocimiento mismo de los fenómenos y el establecimiento de nuevas teorías, de poco o nada nos sirven. Lo que hayan podido pensar Hipócrates, Galeno o Avicena sobre una enfermedad y sus remedios, de poco o nada le ayuda al médico de hoy en su atención al enfermo. O las concepciones cosmogónicas de la Antigüedad, la Edad Media, el Renacimiento, etc., nada le revelan al astrofísico que le sirva para la interpretación del nacimiento de una estrella. En cambio el filósofo contemporáneo camina siempre en la compañía del pensamiento filosófico del pasado y busca apoyo en él. Pese a Kant –y como es su mismo caso– en Filosofía no se dan revoluciones copernicanas; aunque a él y a muchos les haya podido parecer lo contrario. Tenía razón Merleau-Ponty cuando decía que a los grandes maestros del pensamiento filosófico podemos en determinados momentos no tomarlos muy cuenta, y desde nuestra suficiencia mirarlos con cierta deferencia condescendiente. Pero cuando surge una cuestión nueva, o se presentan acuciantes nuevos aspectos de viejos problemas que creíamos solucionados, acudimos a ellos en busca de una luz que nos los aclare o nos ayude a dilucidarlos.

Lo que el autor nos presenta aquí son diferentes teorías agrupadas, dice<sup>10</sup>, “en extraños maridajes” (pero maridajes esclarecedores, añadimos nosotros) en razón de afinidades comunes, que buscan por aproximación alcanzar una comprensión del hecho artístico. “Lo que pretendo –explica<sup>11</sup>– es ofrecer un panorama de esas aproximaciones, porque siempre es necesaria la interpretación, que puede hacer pasar una experiencia artística de la repugnancia y el rechazo a la apreciación y a la comprensión”. Y añade: “He preferido deno-

<sup>10</sup> O. c., p. 13.

<sup>11</sup> *Ib.*, p. 14.

minarlas aproximaciones, pues, si bien muchos de los autores propuestos elaboran definiciones precisas, no es el caso de todos, que más bien pretenden acercarse a la cuestión de diversos modos”.

La primera que examina es la imitativa o mimética, que se establece con firmeza ya en Platón y Aristóteles, permanece en el estoicismo y el epicureísmo, se renueva con el neoplatonismo, alcanza nueva significación, al tiempo que inicia su crisis, en el Romanticismo, revive momentáneamente con el movimiento naturalista y adquiere nuevo realce con la doctrina del reflejo y el realismo social marxista. Adorno, Gadamer, Iris Murdoch, Barthes, Ricoeur, Kendall Walton, Auerbach, Danto y Derrida, entre otros, destacan –de diversos modos y desde diferentes posiciones– su relevancia en las reflexiones actuales sobre el arte.

Plotino viene a establecer un puente entre la aproximación mimética y la trascendental, omnipresente en San Agustín, en la filosofía y la teología medievales, en el mundo romántico, que sacraliza el arte, y que está presente también en la época actual. Más de uno se extrañará, al leer las últimas páginas de este apartado, del intenso sentido trascendente y la fuerte “nostalgia de lo Absoluto”, en expresión de George Steiner, que recorre en medida nada despreciable el arte y las consideraciones estéticas contemporáneas.

No es cuestión de analizar una por una todas estas aproximaciones. Digamos que a las dos señaladas siguen la intencional, la funcionalista, la institucional, la histórica y la simbólica. El punto de partida de su exposición depende de cada contenido y de su peculiar proceso histórico. Si las primeras enunciadas las inicia en la Antigüedad, otras responden a planteamientos estrictamente contemporáneos, a los que, no obstante, se puede encontrar ciertos precedentes analógicos en el pasado. Así, a la teoría institucional de George Dickie y otros se la encuentra, del siglo XVII al XIX, en las funciones que se atribuían a las Academias de Bellas Artes, y también en Hume. El desarrollo depende de la naturaleza del tema y de su lógica expositiva. Se suele seguir un proceso histórico, no siempre lineal. Así la aproximación simbólica la inicia de manera formal con Cassirer, para adentrarse en la ontología del arte en Heidegger y en Gadamer, que expone con amplitud, lo que le sirve para incluir también a Hegel –el arte es la manifestación sensible de la Idea– entre los que recurren al símbolo para definir al arte.

Hasta un cierto grado todas estas aproximaciones convencen; y en el mismo grado o en un grado similar, en todas ellas encontramos lagunas y deficiencias. Unas a otras se corrigen al tiempo que plantean nuevos problemas. Se nos lo explicaba muy bien al principio del libro<sup>2</sup>:

Todas estas aproximaciones tienen su porqué, sus justificaciones teóricas y también sus inconvenientes y todas, por muy lejanas en el tiempo que tengan sus raíces, siguen teniendo vigencia. La prueba es que tanto los artistas,

---

<sup>12</sup> O. c., pp. 13-14.



como los teóricos o los críticos se remiten a ellas en sus declaraciones de intenciones o en sus análisis.

Son eso: aproximaciones. La grandeza y la miseria de nuestro conocimiento.

Se pueden echar en falta otras aproximaciones, algunas sólo mencionadas tangencialmente en otros contextos. La normativa, de tanta presencia en el Renacimiento y el Neoclasicismo, la imaginativo-emocional, la intelectivo-afectiva (Maritain: conocimiento poético por connaturalidad afectiva), etc., incluso la psicoanalítica. Todas ellas también presentes en las consideraciones actuales sobre el arte. Dependerá de preferencias personales. Pero conformémonos con las que se nos dan. Quizá en otros momentos el autor se parará a analizar alguna de ellas o todas.