

EVOLUCIÓN DE LOS CONCEPTOS DE BELLEZA Y ARTE: DE LA ANTIGUA GRECIA A LA MODERNIDAD

Valeria Salas Carrillo*

Grecia: la vida bella

LA IDEA DE BELLEZA EN EL PENSAMIENTO *ANTIGUO* tiene una relación íntima con la naturaleza y con el hombre como parte de la misma. Como muestra de esto tenemos la sociedad entre lo bello, la mujer y el agua que se observa en el mito de Afrodita, diosa griega de la belleza, cuyo nombre (‘Αῶνιᾶβός) proviene de la raíz ὤνυδ que significa espuma, esto se debe a que la diosa nació de las espumas del mar igual que las nereidas, Ninfas acuáticas hijas de Nereo y Doris, y quienes son símbolo de la nobleza y el encanto de las aguas marinas.

En la *Iliada* encontramos diversas descripciones en las que Homero exalta alguna parte del cuerpo, verbigracia: *Briseida de bellas mejillas*, o

* Egresada de la Facultad de Filosofía y Letras y ex becaria del Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

en los versos: “Menelao, se te mancharon de sangre los muslos bien hechos, y las piernas y los bellos tobillos”.¹ Asimismo observamos a lo largo del poema la exaltación de rasgos distintivos de ciertos animales como las crines de los caballos y las melenas de los leones.

Asimismo está la consideración de la mujer como *kalón kakón*, que significa mal hermoso, es decir belleza tal que tienta a los hombres de tal modo que resulta origen de sucesos terribles, como en el mito de Pandora, al que Hesíodo recurrió para hablar de la mujer como cierta belleza peligrosa. Sabemos también del supuesto origen de la guerra de Troya en una mujer hermosa: Helena. Incluso en el Hippias mayor, en voz de Hippias tenemos que: “lo bello es, Sócrates, para hablar con toda verdad, una bella virgen”,² a la que luego se compara con una yegua. En el varón, en cambio, ser bello está idealizado en la figura del héroe.

Otro aspecto a resaltarse es que los griegos encontraron belleza en la juventud, como primera muestra de esto nos referiremos nuevamente a la figura del héroe; Aquiles, como caso específico, quien ante el oráculo eligió morir “joven y lleno de gloria”. Podemos observar también la poesía de Safo: “y la joven hermosa/ nacida en la floresta/ siendo de amor tocada/ ya suaviza y templa/ las rústicas costumbres, la esquivez de la selva. / plegando sus vestidos, / con gracia y gentileza”; aquí la joven aparece como embellecedora de su entorno viejo y tosco, y ella misma es comparada con las flores: imagen de frescura y suavidad. Vemos todavía en Platón la exaltación de la juventud, como ejemplo el *Fedro*: “así pues el alma dirige sus miradas hacia la hermosura del muchacho.”³

¹ Homero. *Ilíada*. UNAM. México 2008. p. 63.

² Platón. *Obras completas*. Aguilar. Madrid 1974. Hippias mayor. 287 a.

³ Platón. *Op. Cit.* Fedro. 252 b.

Hasta lo expuesto ahora, podemos hablar de los sentidos como receptores de lo bello, y de una discriminación entre estos que otorga supremacía a la vista; dijo Sócrates a Hipias, por ejemplo, que sería objeto de burla quien dijera que ha probado algo bello, y de forma más sentenciosa escribió Plotino: “lo bello se encuentra sobre todo en la vista, se halla también en el oído”.⁴ La teorización sobre esta diferencia, a consideración nuestra, es lo que abre el camino hacia las primeras conceptualizaciones de belleza, y con ello de arte, que elaboraron los filósofos griegos.

En tanto que se recibe por la vista, la belleza se presenta en los cuerpos, Plotino lo describe como “un cierto algo que se hace sensible al primer golpe,”⁵ los cánones en este caso fueron descritos, primordialmente, por Pitágoras, y consisten en la simetría, para esto resultaron fundamentales los conceptos de *número* y *medida*, todo esto da como resultado en concepto *armonía* (*harmonía*), que se encuentra tanto en las formas como en los sonidos, siendo este último el caso en que la belleza se recibe por el oído.

Para profundizar en la importancia del concepto *armonía* retomaremos el diálogo sobre la belleza que sostuvo Sócrates con Hipias. Hasta ahora lo bello ha estado relacionado con alguna figura específica, es decir, hemos hablado de cosas. En el *Hipias Mayor* Sócrates afirma que existe una diferencia entre lo bello y lo que es bello. Al abstraer la belleza, el diálogo camina sobre las consideraciones de lo conveniente y lo útil, por lo que la ciencia sería “la cosa más bella y la ignorancia la más vergonzosa”,⁶ sin embargo

⁴ Plotino. *Enéada* 1. Losada. Buenos Aires. 2005. p. 156.

⁵ *Ibidem*. p. 158.

⁶ Platón. *Op. Cit.* Hipias mayor. 295 d.

Sócrates descarta la posibilidad de decir que lo bello es lo útil, o lo provechoso, esto porque en el planteamiento se caería en el error de identificar a la causa con su efecto. La anterior consideración es además comprensible si tomamos en cuenta el interés socrático por llegar a los universales, cosa que en la belleza sería imposible si reducimos el concepto a algo circunstancial como lo útil.

Más que darnos elementos claros para una definición de belleza, Sócrates despeja el camino de ideas erróneas acerca de la misma. Para efectos de este trabajo, lo importante es la conciencia socrática del concepto belleza como trascendente de los objetos y las circunstancias, y que impregna casi todo el pensamiento helénico, o como lo expresa Raymond Bayer: “los hombres han concebido algo verdaderamente bello (...) en la idea, en el concepto.”⁷ En esta seguridad de los filósofos clásicos acerca de la existencia del universal de belleza, podemos observar el tinte de la expresión poética y mitológica de la experiencia de lo bello en el mundo.

El término griego *ἐὐκóσμος* (cosmos) significa orden, y fue lo que los griegos encontraron en su contemplación del mundo, es por esto que cosmos es la palabra que utilizamos para referirnos al universo. Dicha observación fue el principio de Pitágoras para afirmar al universo como una *armonía* “capaz de suscitar una emoción admirada”.⁸ De modo que la belleza cósmica deja de ser un algo que se conoce a través de la vista y el oído, sino que impresiona a través de estos y luego es aprehendido por una facultad del alma dispuesta en el hombre *armónicamente*,⁹ es decir, parte ordenada del

⁷ R. Bayer. *Op. Cit.* p. 28.

⁸ G. Lombardo. *Op. Cit.* p. 38.

⁹ Es importante no confundir este concepto con la teoría que concibe al alma como una armonía (alma-armonía), la cual Aristóteles refuta en el libro I de *De anima*.

universo,¹⁰ quizá por esto es que, al decir de Jaeger: “para los hombres ‘despiertos’ existe un cosmos idéntico y unitario, mientras que los ‘dormidos’ tienen su mundo particular (...) que no es otra cosa que un sueño.”¹¹

La interiorización o racionalización del cosmos, forma cánones para todos los aspectos de la vida en la antigua Grecia, y el seguimiento de dichos cánones da frutos bellos: en la política se crean leyes adecuadas al cosmos, en lo moral: conductas dirigidas hacia el mismo, en las artes plásticas: la simetría y el equilibrio, en la *mousiké* (música, poesía, danza): armonía y ritmo e incluso en el ámbito cognitivo, elevarse al conocimiento de la verdad, suponía belleza.¹² Toda *techné* (τέχνη) estaba adecuada al *kosmos* y esto da como resultado una *vida bella buena*, esta práctica se condensa en el concepto de *kalokagathía* (καλοκαγαθία de καλόν y ἀγαθόν) que significan bello y bueno, respectivamente).

Kalokagathía, es el ideal de la virtud griego: la *vida bella-buena*; esta dependía de una educación integral humana, “una formación espiritual plenamente consciente”,¹³ con exigencias físicas y morales. Para Aristóteles, este camino era el conductor del hombre hacia la felicidad y podía dividirse en tres áreas: la vida política, la vida filosófica y la vida de placer,¹⁴ a las que podemos resumir el resto

La diferencia radica en que la concepción del universo como *armonía*, ordena al alma en un *kosmos*, mientras que en la teoría del alma-armonía, el alma aparece como una armonía total, lo cual implicaría un *ánima* como “cierta proporción o una composición de ingredientes mezclados”. (Aristóteles. *De anima*. p. 125).

¹⁰ Vid. Plotino. *Op. Cit.* p. 159.

¹¹ W. Jaeger. *Paideía*. Fondo de Cultura Económica. México. 2009. pp. 177, 178.

¹² G. Lombardo. *Op. Cit.* p. 16.

¹³ W. Jaeger. *Op. Cit.* p. 263.

¹⁴ Aristóteles. *Ética Eudemia*. p. 6.

de los rubros, anteriormente mencionados, donde penetró el *kosmos*. Es por esto que las escuelas de la antigüedad trascendían los límites de lo institucional, el maestro era un guía hacia una nueva forma de vida, un aprendizaje que transforma al individuo en cada uno de sus aspectos, para tener como resultado un hombre virtuoso: una persona que *hace una vida bella buena*.

Para los griegos no existió una estética como disciplina aislada, es decir, no hay un estudio cosificado de la belleza. Lo bello radica tanto en la contemplación del *kosmos* como en el hacer, es decir, en la *techné*; es por esto que consideramos que en la cúspide del periodo helénico, el *kosmos* termina por abarcar la *techné*, es decir, la vida misma de un individuo y de la sociedad de la cual forma parte. Las manifestaciones artísticas, entonces, están ordenadas con el mismo canon que la conducta y las leyes, y este canon proviene de un orden superior, el orden del universo que no fue dispuesto por el hombre. La obra artística no es en sí misma *belleza*, porque acordamos con Sócrates que lo bello no está en las cosas, lo bello está en el *hacer arte adecuadamente*, con esto queremos decir: hacer obras que sean partes de la medida y el equilibrio que mantiene vivo, en movimiento, al universo.

El Medioevo

Hay mitos interdisciplinarios que giran en torno al Medioevo, estos mitos podrían, tal vez, resumirse en una palabra que se ha usado incluso para nombrar al periodo: oscurantismo. El estudio de la estética no es la excepción, Raymond Bayer en su *Historia de la estética*, llega a afirmar que la concepción cristiana del Medioevo exige una aniquilación de “el placer producido por lo bello y por lo

seductor que hay en la naturaleza”.¹⁵ Pero ¿qué tan oscura es verdaderamente la época medieval?, ¿qué tan distintas las concepciones de belleza a las que se tenían en la antigüedad?

En el texto de la *Jerarquía celeste*, de Seudo Dionisio Areopagita, encontramos que las jerarquías han sido reveladas por el creador a los hombres, instituyendo así mismo el orden que el humano guarda en estas.¹⁶ Según el mismo escrito “es por imágenes sensibles como Él (Dios) ha representado los espíritus supracelestes, en las composiciones sagradas que nos ofrecen los Dichos, a fin de elevarnos por medio de lo sensible a lo inteligible”.¹⁷

Si considero importante partir de las jerarquías celestes, es porque fue precisamente la observación del *kosmos*, lo que forja el ideal griego de la vida bella. Vemos ahora que durante el Medioevo también se manifiesta la idea de una ordenación que excede al hombre, que lo trasciende, sólo que aquí este orden viene de Dios. Asimismo podemos ver presente una tendencia platónica, en la supuesta representación de lo verdadero mediante imágenes sensibles, y es esto precisamente la revelación de la jerarquía.

La asimilación del orden divino bien puede estar descrita con este pasaje de las *Confesiones* de Agustín de Hipona: “Tú, pues, Señor, hiciste estas cosas, como tú eres hermoso, por tanto ellos son hermosos (cielo y tierra); en tanto que eres bueno ellos son buenos; en tanto que Tú existes por ti, ellos existen por ti”.¹⁸ Además vemos

¹⁵ R. Bayer. *Op. Cit.* p. 86.

¹⁶ J. Yarza. *Fuentes y documentos para la historia del arte. Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1982. p. 33.

¹⁷ Seudo Dionisio Areopagita. *La jerarquía celeste*. Citado en: J. Yarza. *Op. Cit.* p. 33.

¹⁸ Agustín. *Confesiones*. Libro XI. Capítulo. IV. Citado en: J. Yarza. *Op. Cit.* p. 28.

ya en Agustín la noción de la hermosura que hay, no sólo en Dios, sino que por Su extensión, también en el mundo.

En la revelación se encuentra el lugar mismo del hombre en la jerarquía, ya que éste ha sido elegido para asimilar lo instituido por Dios, y por lo tanto es el encargado de hacer el orden en su mundo, como se dice en el Génesis: enseñorear al resto de las criaturas, y el arte sería imitación de la naturaleza creada por voluntad divina. Esto también guarda similitud con los griegos, ya que la asimilación del *kosmos* precede a la *techné*, por ende lo que se hace es nuevamente imitación de la naturaleza ordenada; al decir de Agustín tenemos que “las bellezas que a través del alma van a las manos de los artífices, vienen de aquella belleza que está por encima de las almas”,¹⁹ lo cual conlleva ya la idea de un artista que *hacæ* con las manos, pero por medio de una facultad del alma que está ordenada a Dios.

Hugo de San Víctor encontró belleza perfecta en las formas de las criaturas, sin embargo, a su consideración, hay cuatro (formas) en las que se manifiesta primordialmente lo bello: “la posición (de las partes del todo), en el movimiento, en el aspecto (visible), en la cualidad”,²⁰ en estas encuentra “admirable la luz de la sabiduría de Dios”.²¹ De lo anterior es importante recalcar la posición de las partes del todo y el movimiento, la primera, evidentemente, porque implica armonía y la segunda porque implica acción, ambas son ideas latentes en los pensadores medievales; podemos observar, por ejemplo, en Tomás de Aquino la identificación entre belleza y proporción.²²

¹⁹ *Ibidem*. Libro X. capítulo XXIV.

²⁰ H. de San Víctor. *Eruditionis Didascalicae*. Citado en: J. Yarza, et. Al. *Fuentes y documentos para la historia del arte. Arte medieval II. Siglos XI y XII*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1982. pp. 30- 31.

²¹ *Ibidem*.

²² J. Yarza, et. Al. *Op. Cit.* p. 197. Vid. Tomás de Aquino. *Suma Teológica*.

Cuando Tomás habla de proporción, refiere a los sentidos, particularmente a la vista, como captadores de la misma, y así mismo habla de la relación que hay entre estos y la facultad intelectual dispuesta en el hombre. Es por esto que en la visión tomista, tenemos que la belleza es superior al bien, “porque el bien propiamente se refiere al apetito (...) y ello lleva consigo la idea de fin”,²³ es decir, el bien tiene implícito un interés, mientras que lo bello “se refiere al poder cognoscitivo, pues llamamos bello a aquello que deleita a la vista”.²⁴ Podríamos afirmar basados en la cita anterior, que el deleite del mundo a los sentidos no se aniquila en el Medioevo, tal como se suponía, ya que Tomás, a quien se tiene por santo, es capaz de admitir una supremacía de lo bello sobre el bien.

Existe una diferencia entre la belleza medieval observada en la proporción perfecta, y la belleza helénica percibida en la armonía, nos referimos al resplandor. Como ejemplos podemos mencionar a Alberto Magno y a Seudo Dionisio, el primero menciona una insuficiencia que tiene lo perfecto respecto a la belleza, dicha insuficiencia radica en la necesidad del resplandor.²⁵ En los textos de Seudo Dionisio podemos leer lo siguiente: “la difusión del rayo solar atraviesa la primera materia, la más traslúcida de todas y a través de ella hace brillar más luminosamente sus propios resplandores”.²⁶ Sin adentrarnos en las profundidades del concepto *resplandor*, podemos suponer que esto tiene que ver con la inteligencia

²³ Tomás de Aquino. *Suma Teológica*. Citado en: J. Yarza, et. Al. *Op. Cit.* p. 197.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ R. Bayer. *Op. Cit.* p. 92.

²⁶ Seudo Dionisio. *Op. Cit.* Citado en: J. Yarza. *Op. Cit.* p. 35.

o facultad cognoscitiva jerarquizada, de tal forma comprenderíamos la belleza de los beatos, santos, ángeles, etc.

La belleza en el Medioevo no está oculta y en las sombras, como algunos pretenden decir, por el contrario, es resplandeciente. Se dice que para los escolásticos el arte es virtud, y la virtud es acción.²⁷ Tenemos, entonces, que la belleza está, igual que en el periodo helénico, en el *hacer*; en el proceso que es la reproducción de la perfección y belleza suprema de Dios. Lo bello se hace en el *momento* de la creación, es cuando Dios, por amor, crea un universo sensorial y dentro de él un hombre con sentidos dispuestos a una inteligencia, que Él mismo se vuelve bello y por extensión dota de hermosura a sus creaciones. Lo bello está en el movimiento que hay del creador a sus criaturas, y el arte es la imitación humana de dicho movimiento, que se hace desinteresadamente, también por amor.

Renacimiento

Si bien encontramos grandes semejanzas entre la antigua Grecia y el Medioevo, el Renacimiento será en primera instancia la búsqueda de la riqueza filosófica clásica que conducirá al hombre por sendas floridas de ciencia y arte, así una de las características de esta época es precisamente el rescate de la lengua griega. Quizá es por esta fuerte fundamentación filosófica y búsqueda científica que se dice que el *quattrocento*, primera etapa del Renacimiento, “no es un estilo como lo fueran el romántico o el gótico, sino un determinado modo de concebir y de expresar una realidad variable según las condiciones de cada sociedad”,²⁸ en lo que a la producción artística se refiere.

²⁷ R. Bayer. *Op. Cit.* p. 92.

²⁸ S. Alcólea. *Gran historia del arte. Vol. 5 el Renacimiento I.* Ed. Planeta. Barcelona, 1998. p. 5.

Según Raymond Bayer la estética del Renacimiento “se distingue por el descubrimiento del individuo: *l'uomo singolare*”.²⁹ Esto se relaciona con la observación proporcional del hombre que se dio por influencia de los cánones clásicos y que trajo como resultado esculturas de figuras humanas con estaturas y complejiones de tamaño real. Al comprender la observación proporcional y el interés científico, afirmaremos la consecuencia del nacimiento de la perspectiva en la pintura y la búsqueda de la perfección como equivalente de la belleza, ambas características de la estética de Alberti, uno de los pilares del pensamiento renacentista.

Para Alberti “la función del pintor consiste en circunscribir y pintar sobre una tabla a pared mediante determinadas líneas y colores la superficie visible de algún cuerpo”,³⁰ es pues la perspectiva “imitación de una sección de la pirámide que todo el cuerpo proyecta en dirección al ojo del observador”,³¹ lo cual permite que la pintura sea un puente entre el mundo y el hombre: lo observado y el observador. Es por esto, quizá, que Da Vinci estimó la pintura como una suerte de ciencia exacta, e incluso la ubicaba por encima de las ciencias propiamente dichas, debido al carácter impersonal de éstas.³²

Cabe remarcar en este punto que por el ambiente intelectual vivido en el Renacimiento, el artista de esta época no era simplemente un *master of the craft*, sino un filósofo que tenía como medio de expresión la arquitectura, la pintura y la escultura. El artista y el científico renacentistas, son figuras que se acercan al mundo con afán de comprenderlo y dominarlo a través de sus técnicas.

²⁹ R. Bayer. *Op. Cit.* p. 102.

³⁰ S. Alcólea. *Op. Cit.* p. 35.

³¹ *Ibidem.*

³² S. Alcólea. *Op. Cit.* p. 13.

Tenemos entonces que el arte aparece no meramente como un modo de expresión del sentimiento o del pensamiento, sino como una comprensión del mundo y el puesto del hombre en el mismo. Por eso en el Renacimiento, a pesar de que el procedimiento orgánico sigue siendo de vital importancia, el arte deja de verse como una propia imitación de la naturaleza, a diferencia de la antigua Grecia y el Medioevo.

Ahora el *hacer*, el proceso, implica una selección desde el razonamiento humano, Alberti lo describió de la siguiente manera: “‘tomemos, pues, de la Naturaleza lo que debemos tomar y escogamos de ella lo más bello’”,³³ es por esto que tanto la proporción ordenada como la perspectiva, resultan de vital importancia para las artes plásticas en el Renacimiento.

En la selección que implica el quehacer artístico el elemento influyente es la belleza, y ésta al decir de Alberti “‘es una cierta conveniencia razonable mantenida en todas las partes para el efecto a que se las desee aplicar, de tal modo que no se sabrá añadir, disminuir o alterar nada sin perjudicar notoriamente la obra’”,³⁴ por tanto la belleza es la perfección misma, puesto que aquello que no se puede alterar es perfecto.

En vista de nuestro recorrido por los conceptos de arte y belleza, quizá restaría mencionar el efecto claroscuro de la estética de Da Vinci, que según Bayer, “‘trajo en imágenes, ese sueño de todos sus amigos, los humanistas de su tiempo’”,³⁵ este “sueño” es una amalgama entre el platonismo, y las enseñanzas escolásticas; no

³³ Citado en: S. Alcólea. *Op. Cit.* p. 35.

³⁴ Citado en: R. Bayer. *Op. Cit.* p. 105.

³⁵ R. Bayer. *Op. Cit.* p. 121.

obstante, la obra de Leonardo contiene el acercamiento empírico y el interés científico, que el pintor tuvo hacia el mundo que se le presentaba. Con esto quiero decir que la estética claroscuro de Da Vinci, fuertemente influida por Alberti, abarca el idealismo de fuego iluminador, los elementos sagrados heredados del Medioevo, la observación de los cuerpos, y la selección de las partes desde una perspectiva.

Al aterrizar esta información tenemos que en el Renacimiento, el arte sigue estando ligado a la belleza, y ambas a la naturaleza, su orden y sus procedimientos; sin embargo el orden ya no trasciende al hombre, sino que inicia en él mismo. Recordemos la definición de belleza de Alberti, ésta contiene el elemento *razonable*, esto quiere decir que lo bello, más que estar en el mero hecho de la imitación, sino en el razonamiento de las partes en aras de la reproducción de un momento que ordenado a la vista humana, pueda razonarse nuevamente como bello. Es por esto que Alberti consideraba que un cuadro es una historia,³⁶ porque lo que se capta artísticamente no es una imagen estática, es un momento orgánico: el relato del puesto del observador respecto al objeto, elegido conscientemente por la facultad racional.

Modernidad: el nacimiento de la estética

El paradigma de la modernidad comenzó con Descartes y su cosmovisión racionalista: *cogito, ergo sum*, una expresión cotidiana bastante acertada que hace referencia a lo anterior es: mente sobre materia. Esta expresión pone en perspectiva hacia la dicotomía cartesiana observada

³⁶ R. Bayer. *Op. Cit.* p. 104.

en el hombre: *res extensa* y *res pensante*. Si bien es verdad que desde los inicios de la filosofía se manifestó una diferenciación del cuerpo humano respecto de su capacidad racional, lo que distingue a la modernidad es que la realidad depende de la razón del sujeto, es por esto que la prueba de la existencia del sujeto mismo es su propio pensamiento.

Dentro de este marco nació la *Enciclopedia*, compilación de artículos de pensadores de la época que abarcaron distintos asuntos filosóficos y científicos, entre los cuales estuvieron presentes tanto el problema de la belleza, como la teorización sobre el arte. Diderot escribió primero sobre la observación de lo bello en la naturaleza de la siguiente forma: “llamo, pues, bello fuera de mí, a todo aquello que contiene en sí mismo el poder de evocar en mi entendimiento la idea de relaciones, y bello en relación a mí, todo aquello que provoca esta idea”,³⁷ y del conjunto al que llama *todo* exceptúa las cualidades de olor y sabor.³⁸ El punto a destacar en lo dicho es “la idea de relaciones”, lo cual se refiere al orden del objeto o de los objetos, es decir a su simetría, hablamos entonces de simetría, proporción, medida, caos, exceso, etc.

Hablar de relaciones da pie al concepto de composición, y es precisamente componer la tarea que, según Diderot, corresponde al artista,³⁹ es pues el arte, para este filósofo una ficción de la naturaleza, lo que Bayer llama “transposición de un modelo ideal que nos produce placer”.⁴⁰ La belleza en el arte que concibe Diderot consistiría en la conformidad de la imaginación del sujeto con el objeto del que hace ficción.

³⁷ Diderot. *Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello*. Aguilar. Argentina, 1973. p. 58.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Vid. R. Bayer. *Op. Cit.* pp. 166 y 167.

⁴⁰ R. Bayer. *Op. Cit.* p. 166.

Al hablar de arte como ficción o como transposición de la naturaleza, el juicio respecto a lo bello sólo podrá referirse a lo relativo y jamás a lo real.⁴¹ La definición de naturaleza que Voltaire hizo en el *Diccionario filosófico*, hace una identificación con el arte: “me han puesto un nombre que no me conviene, me llaman naturaleza, pero toda yo soy arte.”⁴² La relación que guardan la definición de Voltaire y la expectativa de juicio de Diderot es el sujeto, esto es manifestación, como supusimos en un principio, del germen racionalista del pensamiento enciclopedista. Si Diderot considera relativo el juicio de lo bello, es porque la belleza a juzgar ocurre en la razón del sujeto, y asimismo identificar a la naturaleza con el arte implica un proceso creativo que radica la observación por parte de la facultad racional del sujeto.

Este paradigma racional que es la modernidad, no escapa del encuentro del hombre con una armonía que rige el mundo, como prueba de esto tenemos la *Monadología* de Leibniz. Las mónadas de Leibniz son átomos invisibles, partes completas y espirituales de una gran máquina; éstas tienen apetitos y percepciones que operan en función de algo más grande, para así completar los ciclos del universo entero que están dispuestos por la voluntad de Dios. Todas las mónadas son perfectas en sí mismas aunque en distintos grados de perfección respecto a las cualidades de cada una. Estos átomos completos y perfectos que conforman el universo se interrelacionan a través de sus apetitos que resultan en acciones y pasiones.

⁴¹ Diderot. *Op. Cit.* p. 59.

⁴² Citado en: R. Bayer. *Op. Cit.* p. 172

El funcionamiento de un mundo de mónadas podría captarse como mecánico, en esto consiste la armonía, por lo que Leibniz considera que el hombre habita en el “mejor de los mundos posibles”. La perfección que Leibniz observa en la armonía del universo es lo bello: “la unidad dentro de la variedad”⁴³ cuya captación causa placer: en el momento sentimental de un proceso racional que despierta amor.⁴⁴

La concepción de belleza como unidad entre las partes, o composición, se hace presente en las definiciones dadas por Baumgarten: la primera trata de la multiplicidad de conceptos unificados en un fenómeno concreto que es objeto de la sensación; la segunda propone un acuerdo interno que ordena lo pensado, mientras que la tercera consiste en un acuerdo subjetivo de los pensamientos y las cosas.⁴⁵ Las definiciones mencionadas surgieron a partir de la idea de Baumgarten sobre el establecimiento de una disciplina que se encargara exclusivamente del estudio de la belleza en los objetos en relación, por supuesto, con la razón del sujeto; el filósofo dio el nombre de *estética* a dicha disciplina y la dividió en teórica y práctica. La parte práctica de la estética de Baumgarten se dirige a la creación poética.

El término *estética*, viene de *aesthesis* que se refiere al mundo de las sensaciones, y resultó el nombre de la nueva disciplina porque a consideración de Baumgarten las representaciones sensibles son “recibidas por la parte inferior de la facultad cognoscitiva”.⁴⁶ Es decir, el filósofo admite que parte de la capacidad de conocer que hay en el hombre radica en los sentidos, y por tanto es capaz de

⁴³ Citado en: R. Bayer. *Op. Cit.* p. 177.

⁴⁴ Véase R. Bayer. *Ibidem*.

⁴⁵ R. Bayer. *Op. Cit.* p. 184.

⁴⁶ Baumgarten. *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Aguilar. Argentina, 1975. p. 33.

deleitarse o sentir placer al encontrar cierto orden canónico en el objeto conocido.

El orden encontrado por la facultad cognoscitiva sensible, y la estética hecha a partir del mismo, será la base para la estructuración de un canon creativo respecto al arte. A partir de esto podemos observar dos cosas: la primera es una fuerte tendencia de la estética al arte, y con ello una fragmentación del carácter orgánico de la belleza con relación a la vida del hombre; la segunda es que al teorizar sobre el arte, la estética cumple con una de las características más representativas de la filosofía moderna: la crítica.

Hablar de criticismo nos dirige hacia Kant, quien supone que no hay ciencia de lo bello, sino crítica de lo bello, ni ciencia bella sino arte bello. La estética de Kant, igual que suponía Baumgarten, se ubica en la parte sensorial de su teoría del conocimiento y su ontología. Los aportes fundamentales de la estética kantiana, por lo menos para efectos del presente trabajo, son los conceptos de *juicio y gusto*, dentro de los cuales se desarrollan algunos elementos que también vale la pena revisar a continuación.

Primeramente está el gusto, que es la facultad que tiene el hombre para realizar un juicio estético, a partir del cual Kant desarrolló sus definiciones de belleza; el juicio tiene cuatro momentos y de cada momento se desprende una definición. El primer momento trata del juicio del gusto de acuerdo con la cualidad del objeto, esto se refiere al juicio mediante la representación a través de la imaginación del sujeto, y que causa placer o dolor; a partir de este momento, la estética kantiana tiene por distintos los sentimientos de lo bello, lo bueno y lo agradable, de donde se obtiene la primera definición de belleza: “gusto es la facultad de juzgar un

objeto o representación mediante una satisfacción o un descontento sin interés alguno. El objeto de semejante satisfacción llámese bello”.⁴⁷ Por tanto, en primera instancia, el juicio radica en la satisfacción que un objeto produce en el sujeto.

El segundo momento del juicio es relativo a la cantidad, la definición de belleza que se obtiene a partir de dicho momento es la siguiente: “bello es lo que, sin concepto, place universalmente”.⁴⁸ Con esta definición Kant no quiso dotar de carácter universal a la belleza, sino al juicio que de ella se hace, es decir: cuando una cosa me place por ser bella, exijo de los demás el mismo juicio, aunque no pueda conceptualizar mi gusto. En cuanto al concepto, el filósofo explicó así en el desarrollo del tercer momento: “el juicio del gusto es completamente independiente del concepto de perfección”,⁴⁹ de modo que la finalidad de satisfacción buscada en un objeto se encuentra en un ideal que cada sujeto produce en sí mismo, a partir del cual encuentra o no belleza. La definición obtenida a partir del tercer momento es la siguiente: “belleza es forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin”, con esto volvemos a negar la conceptualización previa y, alejándonos de la perfección, la belleza kantiana se obtiene a partir de un juicio que se fundamenta en el placer y el dolor.

El aspecto a destacarse del cuarto momento del juicio es el sentido común, lo que se define como “efecto que nace del juego libre de nuestras facultades de conocer”.⁵⁰ El sentido común, según Kant, es una condición *sine qua non* para el juicio estético, esto dota

⁴⁷ I. Kant. *Crítica de juicio*. Porrúa. México, 2005. p. 258.

⁴⁸ *Ibidem*. p. 266.

⁴⁹ *Ibidem*. p. 272.

⁵⁰ *Ibidem*. p. 282.

del carácter necesario del que habla la cuarta definición: “bello es lo que sin concepto, es conocido como objeto de una necesaria satisfacción”.⁵¹ Podemos observar que en la estética kantiana se habla tanto de universal como necesario, pero partiendo del sujeto, paradoja que apenas el sentido común logra explicar, aunque no disolver.

Luego de revisar las definiciones kantianas de belleza, cabe hablar de la separación que el filósofo hace entre lo bello y lo sublime, que a consideración nuestra aparecen como dos categorías estéticas. La similitud entre lo bello y lo sublime radica en el placer que ambos producen por sí mismos, sin concepto ni juicios lógicos. Sin embargo, mientras que lo bello se refiere a una forma limitada, lo sublime es ilimitado, es “absolutamente grande”⁵² y por esto causa incluso terror⁵³ al sujeto que lo experimenta.

Al final de su obra *Crítica de juicio*, una vez sistematizada su crítica de lo bello, Kant se encaminó a escribir sobre el arte bello. Primero es importante comprender que el arte es distinto de la naturaleza y asimismo de la ciencia y del oficio, esta distinción radica en los grados de libertad con que cada uno produce, es decir: la naturaleza produce en absoluta libertad, el arte con libertad limitada pero fuera de la teoría, la ciencia con límites teóricos y el oficio es mercenario.⁵⁴

Sintetizando su teoría de lo bello y su concepción del arte, Kant llamó arte bello a aquel que tiene “como intención inmediata el placer”,⁵⁵ sin embargo acercándose a las concepciones antiguas, también puso a consideración que “el arte bello es arte en cuanto,

⁵¹ *Ibidem*. p. 284.

⁵² *Ibidem*. p. 291.

⁵³ I. Kant. *Observaciones sobre lo bello y lo sublime*. Porrúa. México, 2005. p. 164.

⁵⁴ I. Kant. *Crítica de juicio*. p. 340.

⁵⁵ *Ibidem*. p. 342.

al mismo tiempo, parece naturaleza”.⁵⁶ Ahora faltaría hablar del artista, quien en el marco de la filosofía kantiana es poseedor del genio, una “capacidad espiritual innata”⁵⁷ con cuatro características principales: originalidad, lugar para el absurdo original, no poder dar ciencia y ser regulador natural del arte.⁵⁸

Como dijimos anteriormente, la creación de la estética trajo consigo una fragmentación del carácter orgánico que la belleza había tenido hasta entonces. En la modernidad el hombre es un ser capaz de vivir dividido entre su parte sensible y su parte pensante; lo bello se juzga a través de la parte sensible quedándose así en el mundo de los deseos, el placer y las pasiones, desterrado de la acción y la virtud. Incluso viviendo en el mundo sensual, como vimos en Kant, la belleza no es el canon de lo deseado, porque el hombre parece gozar de la amalgama entre el dolor y el placer, de la contemplación de un algo terrible, por encima de la experiencia de un objeto bello. A nuestra consideración, esta fragmentación que rebasa lo disciplinario y es más bien ontológica, representa el inicio del fin del arte.

⁵⁶ *Ibidem.* p. 343.

⁵⁷ *Ibidem.* p. 344.

⁵⁸ *Ibidem.*