



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Psicología
División de estudios profesionales

La naturaleza psicológica de la belleza visual en la Estética

TESIS

Que para obtener el título de
Licenciado en Psicología

PRESENTA:

Milenko Gloriano Martinich Cohn

Director: Dr. Rigoberto León Sánchez

Revisora: Dra. Kirareset Barrera García

Jurado: Mtro. Jorge Orlando Medina Avilés

Jurado: Dr. Germán Álvarez Díaz de León

Jurado: Dra. Zuraya Monroy Nasr

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I: Edad Antigua	
1.1 Los orígenes de la belleza.....	10
1.2 Concepciones mitológicas.....	12
1.3 Del mito al logos.....	15
1.4 Grecia clásica.....	17
1.5 Helenismo.....	22
1.6 Imperio romano.....	27
CAPÍTULO II: Edad Media	
2.1 La estética de la luz y el deleite del color.....	31
2.2 Las invasiones bárbaras y la sujeción a Dios.....	33
CAPÍTULO III: Edad Moderna	
3.1 Renacimiento.....	40
3.2 Manierismo y Barroco.....	46
3.3 Racionalismo y Empirismo.....	52
3.4 Ilustración, Neoclasicismo y Rococó.....	57
3.5 Idealismo alemán.....	59
CAPÍTULO IV: Edad Contemporánea	
4.1 Romanticismo.....	63
4.2 Esteticismo o la religión estética.....	66
4.3 La sociología de la belleza.....	69
4.4 Arte moderno y Arte posmoderno.....	72
4.5 La ciencia de la belleza.....	82
CONCLUSIONES	90

INTRODUCCIÓN

El problema de lo estético o de la conceptualización de la belleza ha sido un tema recurrente y profundamente controversial a lo largo de la historia del pensamiento. Las discusiones sobre la naturaleza y la apreciación de lo bello han alimentado el debate filosófico y científico desde el inicio de la civilización hasta nuestros días. La literatura dedicada a explorar el tema es abundante, llena de matices y rica en perspectivas históricas, como lo demuestra el hecho de que las ideas acerca de la belleza no han dejado de evolucionar con el paso del tiempo, moldeadas por las culturas donde han sido producidas. El sinnúmero de definiciones propuestas de belleza, algunas veces contradictorias entre sí, ilustra claramente la complejidad de la cuestión, pero también los esfuerzos permanentes por tratar de resolverla. Tanto la universalidad como la reiteración de este afán resaltan la importancia que la humanidad ha concedido a la empresa. En la necesidad de definir el concepto y de delimitarlo lingüísticamente, hay dos actividades que han tenido un rol determinante, la Estética y la ciencia.

Aunque el término *Estética* no nace de manera oficial hasta el año 1735 con el libro *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, de Alexander Baumgarten, y la disciplina no se formaliza hasta los aportes realizados por Immanuel Kant en el siglo XVIII (Buchenau, 2013), esto no implica que el concepto no pueda extenderse a las teorías que se desarrollaron, aunque de manera poco sistemática, con anterioridad a la época. Asimismo, gran parte de la investigación científica actual sobre la relación del ser humano con la belleza podría considerarse una extensión contemporánea de las mismas viejas inquietudes. La palabra debe su origen al vocablo griego *sensación* y, según Ferrater (2009), el problema fundamental de la Estética, a la que considera una rama de la Filosofía, es el de la esencia de lo bello. Scruton (2017), por su parte, agrega que la Estética no se circunscribe únicamente al asunto de la esencia, sino que incluye también el de la percepción de la belleza.

Es usual que se equipare a la Estética con la Filosofía del arte, y es cierto que en muchos contextos son equivalentes; pero, en un sentido general, la primera es mucho más amplia que la segunda. A lo largo de su vida, un ser humano tendrá

cientos de miles de experiencias estéticas, de las cuales se derivarán un número similar de juicios. Estas experiencias ocurrirán mayoritariamente en entornos cotidianos, y no solo al contemplar una obra de arte, por lo que los juicios emitidos a partir de un hecho tan habitual como la observación de un ocaso, son tan del interés de la Estética, y no de la Filosofía del arte, como aquellos derivados a partir de la observación del Partenón (García, 2001).

Juntando entonces las aportaciones revisadas, y en función de los alcances de este trabajo, podemos definir a la Estética como *la rama del conocimiento, originada de la Filosofía, que estudia la esencia y la percepción de la belleza, tanto en el ámbito artístico como en el cotidiano*. Ambos factores mencionados, *esencia* y *percepción*, constituyen, al mismo tiempo, los objetos de estudio de la disciplina, los vínculos que conectan Estética y Psicología, y los problemas centrales que justifican esta investigación. La definición ensayada es lo suficientemente amplia, además, para abarcar los contenidos teóricos que se hicieron del tema con anterioridad a 1735, así como aquellos generados incesantemente por la actividad científica, especialmente por la Psicología. De esta manera, tanto las reflexiones hechas desde el corazón del mundo grecorromano, por ejemplo, así como aquellas producidas desde los espacios académicos, pueden ser incluidas. La Estética nace, entonces, como el estudio sistemático de lo bello con los aportes de Baumgarten y Kant; pero como tema de reflexión humana antecede y sobrepasa ampliamente el siglo XVIII (Harari, 2014).

Vale añadir que las discusiones sobre la materia no se agotan en el asunto de lo bello, sino que incluyen también conceptos como lo feo, lo lúgubre, lo elegante, lo sublime, lo sombrío, lo armonioso, lo asimétrico, lo escatológico o lo inefable (García, 2001). De manera general, estas discusiones se han presentado bajo ciertas formas comunes. Es frecuente que se aborde el problema como una serie de disyuntivas en las que debe asumirse una posición entre dos posturas aparentemente irreconciliables. De la revisión de la literatura se desprende que hay tres dilemas capitales. El primero lo constituye el de las posiciones *objetivistas* versus las posiciones *subjetivistas*, que viene a replicar el viejo conflicto de lo *innato* versus lo *adquirido*, o de lo *natural* versus lo *sociocultural* (Ferrater, 2009; Montero

2006).

La segunda disyuntiva hace referencia al tema de la *esencia* versus el de la *percepción* de la belleza, es decir, al de la *belleza en sí* contra la *belleza en mí*, que históricamente ha estado relacionado, aunque no en todos los casos, con la primera oposición. Si la esencia de la belleza es objetiva, entonces esta radicaría en los atributos de los objetos más que en la individualidad de nuestros juicios, y, por el contrario, si la belleza es subjetiva, esta debería residir en nuestra subjetividad. La mayoría de las veces estas dos primeras oposiciones se solapan, pero en otras ocasiones se presentan como reflexiones independientes, por lo que amerita tratarlas por separado. Con el correr de los siglos, las opiniones en torno a esta segunda cuestión han ido alternando entre la preeminencia por lo esencial y la preeminencia por lo perceptual, e, incluso, ciertos teóricos pusieron el foco en el aspecto relacionar de esta dinámica, calificándola de un falso dilema, pues la belleza se halla tanto en los atributos de los objetos como en nuestra aprehensión de ellos (Ferrater, 2009; Montero, 2006).

Finalmente, la tercera disyuntiva trata sobre el asunto de las *relaciones* y la *independencia* de la experiencia estética. Para los defensores de la concepción relacionar, la belleza es un valor inextricablemente ligado a otros, tales como el bien, la verdad o la virtud. Asimismo, las relaciones de belleza con juventud, poder y riqueza han sido exploradas de manera usual tanto por la Filosofía como por la ciencia. Al estudio de este conjunto de relaciones se lo ha bautizado como la concepción *axiológica* de la belleza, puesto que la Axiología es la rama de la Filosofía que estudia los valores y los juicios valorativos. Para efectos del presente trabajo, el término se usa de manera amplia, con el objetivo de poder incluir bajo su denominación asuntos tan dispares como la relación entre belleza y fenómenos como el estatus o el poder político; o entre belleza y valores como la bondad; e incluso entre belleza y disciplinas como la Semiótica, concepción, esta última, que ha generado gran cantidad de reflexiones. Por lo dicho, los términos relacionar y axiológico se usarán indistintamente, para referirse al mismo asunto. Por último, la perspectiva que ve a la belleza como un tema independiente, no sujeto a ningún otro, aunque minoritaria, indujo el nacimiento de la propia Estética (al emanciparla

finalmente de la Ética), así como el de varias de las corrientes más importantes en la historia del arte (Ferrater, 2009).

Es en estos términos, principalmente, en que se ha llevado a cabo la mayor parte de la discusión. El conjunto de estas problemáticas constituye el eje transversal de la presente investigación, por lo que serán abordadas de manera constante con el desarrollar de los capítulos. De la identificación de los problemas se desprende la observación de que las concepciones de lo bello han ido cambiando con el transcurrir de los tiempos entre pares de perspectivas opuestas, como si existiese una imposibilidad de pensar en términos no binarios o maniqueos. De estos vaivenes históricos surgen un sinnúmero de preguntas a ser exploradas: ¿existe una esencia de la belleza? De ser así, ¿cuáles son sus características? ¿El juicio estético humano es objetivo o subjetivo? ¿Cuál es la relación entre la naturaleza de lo bello y su percepción? ¿Cuál es la justificación de los cambios que ha tenido el concepto de belleza a lo largo de la historia? ¿Puede lo antiestético ser bello? ¿Tiene nuestra fascinación por lo bello un origen de orden natural, fundado en los mecanismos de la teoría de la evolución descritos por el darwinismo? ¿Cuál es la relación de lo bello con moral, virtud o poder político? ¿Qué respuestas brinda la Psicología científica a todas estas interrogantes? ¿Qué nos dijeron antes la mitología y la Filosofía? ¿Son compatibles entre sí estos dos conjuntos de respuestas?

En esta introducción se adelanta que no hay una solución definitiva a estas cuestiones en términos binarios, pero sí satisfactoria en cuanto a la riqueza de matices y perspectivas. Lo que queda claro es que son tanto los factores biológicos como los sociales, en diferente medida y siempre en función del contexto, los que determinan la naturaleza de la belleza y los juicios estéticos, como se expondrá con detenimiento. Esta tesis se justifica en la necesidad de sintetizar y describir los mecanismos de dicha determinación, así como la evolución histórica de los mismos. Por consiguiente, en este trabajo se realiza un repaso histórico de las reflexiones y propuestas de solventar el asunto, con la finalidad de obtener unas conclusiones que, dado el panorama de abundancia bibliográfica y choque de opiniones coloquiales, se estiman muy necesarias. Como se vislumbra, el tema de la

concepción de la belleza es uno complejo y enigmático, en el que mientras más se profundiza, más numerosas son las ramificaciones que emergen. Ante esta complejidad, la presente investigación se circunscribirá al estudio de la belleza visual en la Estética occidental, tanto en el orden de lo filosófico como en el de lo científico, haciendo especial énfasis en las aproximaciones de tipo psicológico, con el objetivo de encontrar respuestas significativas en tan vasto panorama.

CAPÍTULO I

Edad Antigua

1.1 Los orígenes de la belleza

El hombre ha estado reflexionando sobre los asuntos de su existencia desde tiempos inmemoriales; desde épocas en que, dada la ausencia de recursos tecnológicos, sus ensoñaciones, pensamientos, experiencias y deducciones quedaron fuera de la historia escrita. Según Harari (2014), y entendiendo que son cifras aproximadas, la antigüedad del género *Homo* es de 2,5 millones años; mientras que la de la especie *Homo Sapiens*, de la cual todos los humanos de la actualidad formamos parte, es de unos 200.000. La irrupción de la llamada *revolución cognitiva*, la cual implica la aparición del lenguaje imaginativo, el arte, el comercio, las armas y la costura, data de entre 70.000 y 30.000 años; mientras que la del lenguaje escrito, únicamente de 5.000. Queda claro entonces que el ser humano moderno es mucho más antiguo de lo que son nuestros primeros registros escritos, y que para nada puede ligarse el advenimiento de nuestra condición con el de nuestra escritura, puesto que la primera es mucho más antigua que la segunda; es decir, la Cultura antecede por milenios a la Historia (Watson, 2014).

Lamentablemente, muchos de los productos de estas culturas ancestrales son irrecuperables. Harari añade que los registros fósiles con los que trabajan antropólogos y paleontólogos para desentrañar los secretos del pasado pueden darnos luces acerca de la anatomía, dieta e incluso la estructura social humana de los hombres y mujeres de esos tiempos, pero poco pueden decirnos de su universo simbólico, más allá de las bienintencionadas especulaciones de los expertos. A este fenómeno, el historiador israelí le llama *el telón de silencio*:

Este telón de silencio oculta decenas de miles de años de historia. Estos largos milenios bien pudieran haber contemplado guerras y revoluciones, exaltados movimientos religiosos, profundas teorías filosóficas, incomparables obras maestras artísticas. Los cazadores-recolectores pudieron haber tenido sus napoleones conquistadores, que gobernaban imperios con un tamaño que era

la mitad de Luxemburgo; dotados beethovens que carecían de orquestas sinfónicas pero que conmovían a su auditorio hasta las lágrimas con el sonido de sus flautas de bambú; y profetas carismáticos que revelaban las palabras de un roble local en lugar de la de un dios creador universal. Pero todo esto son simples suposiciones. El telón de silencio es tan grueso que ni siquiera podemos estar seguros de que tales hechos ocurrieran, y mucho menos describirlos en detalle. (...) Pero, aun así, es vital formular preguntas para las que no tenemos respuestas, de otro modo podríamos sentirnos tentados de descartar 60.000 o 70.000 años de historia humana con la excusa de que “las gentes que vivieron entonces no hicieron nada de importancia”. (p. 78-79).

Por el momento, no nos queda más que elucubrar acerca de las concepciones y productos estéticos que el ser humano fabricó desde el inicio de la revolución cognitiva hasta las primeras reflexiones que, sobreviviendo el paso del tiempo, llegaron a nuestros días. En los ámbitos académicos se creía que los antecedentes más antiguos de los que disponíamos los constituían las mitologías y narraciones de las civilizaciones que desarrollaron la escritura; sin embargo, en 1879, un descubrimiento capital le permitió a la Estética remontarse hasta el Paleolítico medio, cerca de 35.000 años en el pasado (Bradley & Bradley, 1998). Este descubrimiento fue el de las cuevas de arte rupestre en Europa. Las cuevas más famosas del viejo continente las constituyen las de Chauvet y Lascaux, en Francia, y las de Altamira, en España. No hay consenso sobre las fechas exactas de elaboración de las pinturas, pero las estimaciones científicas más recientes hablan de entre 35.000 y 15.000 años de antigüedad, dado que las obras en conjunto tuvieron varios periodos de realización (Bradley & Bradley, 1998).

En años posteriores, fueron descubriéndose cuevas con pinturas rupestres en todos los continentes del planeta, excepto la Antártida (Wicander & Monroe, 2009). El descubrimiento de estas obras revela que la sensibilidad estética es parte de la naturaleza del hombre desde muchísimo antes de que los griegos sentaran las bases de la civilización occidental en un pequeño archipiélago europeo. El rol que jugaban estas pinturas en las vidas de los humanos que las plasmaron sigue siendo tema de debate. Como ya adelantó Harari, el hombre moderno no puede más que especular sobre el papel que tenían estas creaciones, puesto que el paso de los años está cubierto por el telón de silencio. Las hipótesis más populares sugieren que las pinturas cumplían una función ritual en la caza y/o estaban

relacionadas a ceremonias religiosas. Estas hipótesis no mencionan, sin embargo, la probable función estética de las mismas, que sí es resaltada por otros teóricos que ven en los dibujos un signo de la total integración de las concepciones artísticas, sociales, protocolarias y religiosas en la cosmovisión de sus autores (Blundell, 1974), tocando por primera vez el asunto de la concepción semiótica de la belleza.

Cualquiera haya sido su función, resulta innegable que estos dibujos, elaborados a partir de materiales de origen vegetal y mineral, y que retratan animales salvajes, escenas de caza y manos humanas, encierran una belleza primitiva e inefable; que transmiten una cualidad atemporal y universal, que conmueve; que de alguna manera que no nos es todavía del todo clara, funcionan como vehículos de significado que han sobrevivido la erosión y el paso del tiempo gracias a estar protegidos de la fuerza de los elementos; que aunque no conozcamos con precisión el rol que tuvieron en las vidas de los cazadores-recolectores que los crearon, el papel innegable que asumen en nuestro tiempo es el de puente con lo más remoto de nuestra naturaleza, desafiando el telón de silencio con elocuente expresividad (Davies, 2012).

1.2 Concepciones mitológicas

La antigua Grecia, de la que nos separan 2.500 años, cifra que apenas constituye el 3% del periodo de la revolución cognitiva, es considerada como la piedra angular sobre la que se levanta el edificio de la sociedad occidental contemporánea. Fueron los helenos quienes, a través de su cultura y sus productos, desplazaron al mundo desde el ámbito de las explicaciones de orden mitológico hasta el de los métodos y sistemas del pensamiento lógico (Asimov, 1965/2011). Con lo dicho, no se pretende hacer una desvalorización de la narrativa mítica o de la especulación filosófica en relación al abordaje científico, ya que una constituye la base de la otra; sino, más bien, apuntar que fueron los griegos quienes llevaron a cabo por primera vez esta transición transformadora, conocida en la historia de la Filosofía como el paso *del mito al logos* (Giannini, 2005).

Varias de las instituciones fundamentales que constituyen el mundo moderno

hunden sus raíces en la inagotable fuente de riquezas que los griegos concibieron con sus modos de pensar y sus formas de vivir. Asimov (1965/2011) describe así su influencia:

Los griegos que vivieron hace veinticinco siglos escribieron fascinantes relatos sobre sus dioses y héroes, y aún más fascinantes relatos sobre sí mismos. Construyeron hermosos templos, esculpieron maravillosas estatuas y escribieron magníficas obras de teatro. Dieron algunos de los más grandes pensadores que ha tenido el mundo. Nuestras modernas ideas sobre política, medicina, arte, drama, historia y ciencia se remontan a ellos. Todavía seguimos leyendo sus escritos, estudiamos sus matemáticas, meditamos su filosofía y contemplamos asombrados las ruinas y fragmentos de sus bellos edificios y estatuas. Toda la civilización occidental desciende directamente de la obra de los antiguos griegos, y la historia de sus triunfos y desastres nunca pierde su fascinación. (pp. 9-11).

Uno de los tópicos centrales del que es considerado el relato fundacional de Occidente es el mito de Helena de Troya y su arrebatadora belleza, que aún hoy resulta un antecedente ineludible a la hora de abordar la temática (Feng, 2002). Helena representa la personificación del problema axiológico de las relaciones de la belleza con otros atributos o valores humanos, en este caso específico con el poder. Su hermosura actúa como un arma natural, tan poderosa como el instinto depredador o las garras de los animales; tan desmedida como instrumento de control humano, que empuja a todo su pueblo a un conflicto sangriento. Al ser la mujer más hermosa de la Tierra, es también, potencialmente, la más destructiva (Blondell, 2013). Los hombres arrastrados a las armas por su encanto convierten su rescate en una cuestión de honor y de gloria. La belleza de Helena es tan irresistible que de hecho la indulta de las desdichas que provocó. Se dice que su esposo, Menelao, el Rey de Micenas que sufre su traición, una vez que ha conquistado Troya, va directo a matarla, pero la visión de sus pechos desnudos lo paraliza (Eco, 2013). A través de Helena, los griegos encarnaron el absoluto de belleza en una sola entidad, y lo relacionaron en su psicología colectiva con cuestiones como el deseo, el heroísmo y el peligro de manera indeleble.

El rol que juega el tema de la belleza desde sus narrativas fundadoras sirve para iluminar los motivos que los llevaron a dedicar tales cantidades de tiempo y

energía en discutirla, buscarla y materializarla. Como lo demuestra el mito de Helena, la belleza ejerce su dominio incitando la fuerza destructiva de Eros, el dios del amor y la atracción sexual. Eros es hijo de Afrodita, diosa de la belleza y el erotismo. Ambos actúan sin miramientos por las normas sociales o los códigos de conducta, inundando el corazón humano de deseo, incapacitando la razón y nublando el juicio (Blondell, 2013). La belleza tiene la capacidad de despojar al hombre de su civilidad, y de despertar en él sus más primitivos instintos de búsqueda, lucha y conquista.

Vemos aquí su lado oscuro, y cómo la dinámica con bondad y virtud se trastoca a una con sus contrapartes, la maldad y el vicio. La belleza y su relación con poder y deseo, así como pueden elevar el espíritu a las más sublimes realizaciones, pueden también despertar las pasiones más abyectas, como los celos, la envidia y la venganza. Ni siquiera la mismísima Afrodita estaba exenta del rapto, en este caso perturbador, que ocasiona la belleza. A pesar de ser descrita como la más hermosa y cautivadora de todas las diosas, a cuyos encantos no podían resistirse ni los animales del bosque, que se acercaban a lamerle los pies con veneración, se cuenta que sus celos hacia la belleza de otras mujeres, incluso mortales, la llevaban a cometer actos de injusticia (Navarro, 1996). Se dice, por ejemplo, que celosa de la belleza de la mortal Psique, envió a su hijo Eros a flecharla para que se enamore de un hombre vulgar y despreciable; pero sus intenciones tuvieron consecuencias inesperadas, y Eros y Psique terminaron enamorándose.

Este mito, además de ilustrar la manera en que los griegos preclásicos se explicaban la realidad, sirve también para resaltar los efectos que su mitología sigue teniendo en el mundo contemporáneo, en este caso en particular en el lenguaje. Palabras como afrodisíaco, sustancias que supuestamente estimulan la potencia sexual; anafrodisia, sinónimo de frigidez; o hermafroditismo, una anomalía en la diferenciación sexual, tienen su etimología en la diosa del amor. De Eros se derivan erotismo o erógeno, por ejemplo; mientras que de Psique se desprenden vocablos como psicología, psicodélicos, psicopatía o psicoanálisis (Navarro, 1996).

Otra historia que puede ser interpretada en esta clave es la de Adán y Eva, el mito fundador de la cosmovisión judeo-cristiana. Para Demetrakopoulos (1975),

la Eva del libro *El paraíso perdido* de John Milton es el primer ejemplo del arquetipo de mujer fatal, diabólicamente hermosa, intimidante, poseedora de un halo de idolatría. Seducido por su belleza, Adán no fue engañado para comer la manzana, sino ingenuamente superado por el irresistible encanto femenino de Eva, lo que le llevo a acceder a consumir del fruto prohibido (Bowers, 1969). Esta relación entre belleza, femineidad y moral es explorada con mayor profundidad por la literatura del Romanticismo y por el género cinematográfico conocido como *film noir*.

Por el momento, y a pesar de que la literatura mitológica de las civilizaciones antiguas en general y de la griega en particular desborda con mucho las citadas en el presente capítulo, resulta claro que las aproximaciones a la naturaleza de la belleza que se dan en estas fuentes ocurren apenas de manera indirecta. Sin embargo, esto no es un impedimento para ilustrar la importancia que el tema tenía para dichas civilizaciones, pues como lo demuestran los ejemplos referidos, la belleza ya ocupaba un rol central en las narraciones originarias, en su psicología colectiva y en sus remotas vidas cotidianas.

1.3 Del mito al logos

De entre todas las creaciones griegas, es probable que la Filosofía sea la más importante. La Filosofía direccionó la capacidad y necesidad humanas de preguntarse por las cosas; engendró una nueva forma de entender la naturaleza por medio de la observación sistemática; y elevó el uso del lenguaje a cotas de sofisticación sin precedentes, que nos ayudaron a significar el mundo (Giannini, 2005). El hombre ya era hombre antes de los griegos, pero fueron ellos quienes reflexionaron sobre las cosas de manera metódica y perdurable por primera vez. Hesíodo (siglo VII a.C.) jugó un papel fundamental en la transición llamada en la historiografía como *el paso del mito al logos*, al explicar de manera racional la etiología de la cosmovisión mitológica (Hernández, Moral & Caballero, 2002). A partir de este punto, la conceptualización de la belleza no fue una excepción al intento de los griegos posteriores a Hesíodo por definirlo todo; más bien al contrario: constituye uno de sus tópicos predilectos. El asunto queda manifiestamente claro

en el hecho de que la Filosofía dedica una rama exclusiva de su quehacer al asunto, la Estética (Hutcheson, 1725/1992). La Estética es una de las pocas disciplinas nacidas de la Filosofía que aún hoy en día se consideran parte de ella, a diferencia de ramas como la Física o la Psicología, las cuales, con el pasar del tiempo, fueron constituyéndose como ciencias por derecho propio, con métodos y objetos de estudio específicos.

Uno de los primeros filósofos preclásicos que reflexionó sobre el tema fue Pitágoras (569 a.C. - 475 a.C.), quien reconocía a la belleza en las Matemáticas, más específicamente en el concepto de número. El pensador griego se asombraba de que cualidades como *orden*, *proporción* y *simetría*, a las que consideraba emanaciones de belleza pura, aparecieran de manera continua en la resolución de sus ejercicios matemáticos. Sus discípulos buscaron en los números una regla capaz de conferirle sentido y entendimiento al universo (Benslimane, 2012). Pensaban que los números poseen una armonía inherente que refleja el principio fundamental del cosmos, que es al mismo tiempo belleza y bondad (Burkert, 1972). Aquí vemos otra manifestación del problema axiológico de las relaciones de la belleza con otros valores, ya sugerido por la mitología.

Los pitagóricos se interesaron en el misticismo y en la conexión entre su disciplina y el mundo inmaterial, tema que a pesar de su antigüedad extiende sus repercusiones hasta la investigación contemporánea: para los llamados platonistas matemáticos, entidades como la *sucesión de Fibonacci* son productos ideales con existencia independiente del mundo humano, que lo trascienden. Para esta escuela de pensamiento, los objetos matemáticos son tan reales e independientes de nosotros como los planetas o los electrones, y así como pueden realizarse afirmaciones falsas o verdaderas sobre los objetos de la naturaleza, también pueden hacérselas sobre las entidades geométricas y los números. Por esto, las verdades matemáticas se descubren, no se inventan (Linnebo, 2009). Esta interesante perspectiva filosófica constituye un contrapunto al paradigma fisicalista que domina la ciencia actual y que afirma que la realidad, y por tanto la belleza, se agotan en los objetos físicos del mundo.

Además de los números, Pitágoras estudió a profundidad el arte de la música,

a la que consideraba un fenómeno que podía ser entendido a partir de proporciones matemáticas. Dedujo que las vibraciones del aire que producen los sonidos pueden ser expresadas en fracciones aritméticas. Algunas de estas fracciones poseen, de manera natural, el atributo de ser más armónicas que otras y, por tanto, más placenteras al oído. El rol del músico es consagrar su actividad a la búsqueda de dichas proporciones, con la finalidad de revelarlas y traerlas al mundo de lo sensible. Con lo descrito, Pitágoras ligó de manera perdurable la Aritmética y la música, e incluso desarrolló una teoría terapéutica de los sonidos, cuya función era restaurar el equilibrio en el espíritu humano (Crocker, 1963; Eco, 2013; Scruton, 1997).

Ya entre los años 540^a. C. y 480 a.C., es Heráclito quien realiza una pequeña aportación al vocablo. Para el filósofo de Éfeso, inventor del concepto de *devenir*, el mundo sensible es una combinación de dos parejas de opuestos: hermosos-desperdicios y ordenado-azar. Las reflexiones crípticas y aforísticas de este pensador presocrático atendieron mucho más a la Ética que a la Estética, pero podemos deducir que veía en la belleza una propiedad de orden superior, pues afirmó que para los hombres solo es perceptible el desperdicio y el azar; mientras que para ser capaces de observar sus opuestos, lo hermoso y lo ordenado, necesitaríamos la mirada de un dios (Toledano, 2015).

1.4 Grecia clásica

Así arribamos al siglo V a.C., conocido como la *Edad de Oro de Atenas* o el *Siglo de Pericles*, en honor al ilustre político ateniense que patrocinó las artes como no se tenía precedente hasta la fecha. Los motivos que movieron a Pericles a esto fueron sobre todo la necesidad de reconstruir los edificios destruidos en las *Guerras médicas* y el afán de desplegar para quien pudiera verlo la nueva gloria ateniense (Eco, 2013). Este siglo inaugura también el periodo conocido como la *Grecia clásica*, el cual culmina en el año 323 a.C., cuando finalizan las guerras anexionistas de Alejandro Magno (Asimov, 1965/2011). Es en estos casi 200 años en que el arte griego alcanza la completa madurez, además de su más elevada expresión. Este hecho no hubiera sido posible sin un cuerpo teórico que lo fundamente. A este

conjunto de reflexiones y teorías con respecto a la naturaleza de la belleza artística visual se le conoce como el *canon* (*kanon*), por analogía con la regla (*nómos*) en la música (Eco, 2013). Aunque careciendo de la sistematización que emprendieron luego Baumgarten y Kant, sus pautas principales fueron desarrolladas por dos de los más grandes escultores de la época: Policleto el Viejo y Lísipo, quienes sustentaron sus prescripciones en el estudio orgánico y mecánico de la naturaleza y el cuerpo (Pérez, 2006; Heredia & Espejo, 2009).

A través del canon se logró la materialización de muchas de las más grandes obras maestras de todos los tiempos, principalmente en el dominio de las artes plásticas. Conceptos como *armonía* y *equilibrio* se constituyeron como los preceptos centrales del mismo, y se elevaron a características imprescindibles que todo aquello que pretendiera llamarse bello debía manifestar. El cuerpo humano fue estudiado matemáticamente con el fin de definir y plasmar de manera perfecta sus proporciones (Heredia & Espejo, 2009). El medio por excelencia para este fin lo representó la escultura, que junto con la arquitectura conforman dos de las más grandes expresiones estéticas de la Grecia clásica. El canon establecía tomar la realidad natural como punto de partida de la creación, pero idealizándola a través de la *técnica*, con el fin de que el arte no sea solo una mera reproducción de las formas de la naturaleza, sino también el medio supremo de la expresión humana. La técnica es el conjunto de habilidades y procedimientos con las que cuenta el artista para modificar la materia y plasmar su idea. Sobre el asunto de la *imitación de la naturaleza* como gran ideal de la Grecia Clásica, Venturi (2004, p. 33) realiza una muy necesaria puntualización, en la que aclara los distintos usos que los helenos hicieron del término naturaleza. De esta forma se evita el error de entenderla exclusivamente en su acepción de entorno o ambiente. A saber:

La idea de *imitación de la naturaleza* es la más antigua entre las definiciones de arte, y la que vive latente en los estratos inferiores de la cultura. "Naturaleza" tiene muchos significados. Si se la concibe en tanto que mundo físico externo, es evidente que copiarlo resulta inútil (...). Si, en cambio, por naturaleza se entiende el carácter de las cosas tal y como están en la imaginación del artista, entonces es evidente que se trata, en el terreno artístico, de creación y no de imitación de la naturaleza. (...) Naturaleza y espontaneidad de una obra de arte son sinónimos ilustrativos (...), según el

cual la imaginación artística no opera en el vacío, sino que está impregnada de sentidos y sentimientos que pertenecen a la naturaleza del hombre.

Queda claro entonces que cuando los griegos hablan de la necesidad de tomar la realidad natural como el fundamento de la producción artística pueden referirse bien al medio ambiente en el que se desenvuelve el hombre, bien a la naturaleza de la mente humana con su imaginación y su creatividad, o bien a ambas cosas a la vez. El arte debe imitar a la naturaleza, pero no como un fin en sí mismo, pues lo que se busca plasmar es una belleza perfecta, imbuida de armonía entre materia y espíritu, que emerge de la síntesis de distintos modelos humanos y que no se encuentra de manera particular en ninguno de ellos (Eco, 2013). Su función teleológica estriba en traer la belleza desde el mundo trascendente al mundo material para ejercer como puente entre el hombre y lo divino, completando un proceso circular: de lo ideal a lo sensible y de lo sensible a lo ideal. De aquí se desprende la importancia que la figura del artista tenía en el mundo clásico.

Uno de los primeros pensadores que abordó la disciplina desde un enfoque casuístico y descriptivo, haciendo énfasis en el análisis de la obra artística como entidad material, en contraposición a los enfoques generalistas y conceptuales que le precedieron, fue Demócrito. Para el mundo griego en general, el arte seguía siendo un medio de comunicación con ámbitos trascendentes, pero para el filósofo creador de la concepción atómica de la realidad, la perspectiva debía centrarse en las condiciones materiales de la obra (O'Keefe, 1997). A Demócrito le siguieron los sofistas, probablemente los más antiguos defensores de la concepción subjetivista de la belleza. Aunque nunca constituyeron una escuela de manera formal, puede decirse que los sofistas, adelantándose a los escépticos, dudaban no solo del absolutismo, sino también del virtuosismo de lo bello. Definieron la belleza como lo que produce placer a la vista o al oído, y agregaron que radica en la percepción de cada individuo, no en la sustancia de los objetos (López, 2007). Tanto Demócrito como los sofistas vinieron a desafiar las arraigadas concepciones idealistas y objetivistas de la época, al desconfiar de cualquier valor universal y/o trascendente.

Sócrates (470 a.C. - 399 a.C.) realiza la contribución de utilizar el término para describir al alma humana, con lo que se inaugura la concepción de la belleza

espiritual, hasta ese momento inédita en el mundo griego, y la cual ocupará gran parte del quehacer filosófico de los teólogos cristianos de la Edad Media. Utilizando un enfoque axiológico, llegó a relacionar lo bello con lo medido y lo apropiado, así como con lo perfecto y lo satisfactorio, máxime en el contexto de los juicios morales (Beardsley, 1966). Lamentablemente, sus reflexiones sobre el tema son escasas, ya que no dejó obra escrita, y lo que se conoce de su pensamiento fue legado a través de los textos de su más prominente discípulo, Platón (427 a.C. - 347 a.C.), cuya filosofía encarna el fin del *Siglo de Pericles*, pero aún no el de la *Grecia Clásica*.

Padre del *Idealismo*, Platón organizó y sistematizó gran parte del pensamiento anterior a su época. A diferencia de quienes le precedieron, que solo tocaron el tema de la inmaterialidad de la belleza de manera tangencial, su filosofía la colocó de manera explícita en el plano intangible de las *ideas*, no solo exterior sino superior a este mundo, e independiente de los objetos de la experiencia, que la reflejan de un modo imperfecto. Para Platón, la belleza es pura, acabada e inmaterial. Esta no se circunscribe a lo que es agradable de percibir o a lo que provoca placer en los sentidos, sino que es mucho más rica y profunda, ya que está ligada a la virtud de manera tan esencial que son dos manifestaciones de la misma cosa. Estética y Ética emanan de una misma fuente original; por consiguiente, el problema de la belleza es uno de orden metafísico, que desborda con mucho el ámbito de la producción artística (Ferrater, 2009).

En *Hippias* (circa 390 a.C.) comentó, a través de la voz de su maestro Sócrates en diálogo con el filósofo que le da título a la obra, que la belleza es propicia y adecuada para un fin; que es útil, principalmente para el buen obrar, para la conducta moral. La belleza lo es en tanto que sirve para el bien (Tatarkiewicz, 1991a). En *El banquete*, en cambio, afirmó que hay en el ser humano un impulso ineludible por buscar y alcanzar la belleza. Nuestro medio para lograrlo es Eros, el amor, el impulso vital (Beardsley & Hospers, 1988). Cabe aclarar que la alta consideración que le muestra a la belleza se remite únicamente a la realidad inmaterial de la misma, a lo bello como concepto puro del mundo de las ideas, y no así a la obra artística, a la que consideraba apenas un ejercicio de imitación, un intento torpe por asir el absoluto, pero que sin embargo debía someterse a las reglas

de armonía y proporción, estas sí inmateriales.

A este intento humano le llama de manera un tanto despectiva *mímesis* (luego el concepto sería redimido por otros autores), ya que el arte, al carecer de autenticidad, es una imitación de dudoso valor. Solo la realidad ideal es digna de ser calificada como sublime, y esta realidad no reside ni en el mármol ni en los sonidos de los versos del rapsoda, puesto que estos están hechos de materia, y la materia es solo sombra de la idea. Nuestros deseos por concebir la belleza son válidos por cuanto representan una necesidad, una voluntad; pero no así nuestras ejecuciones, nuestros productos (Beardsley & Hospers, 1988; Eco, 2013). Para Platón, la única explicación que podía dársele a la belleza es su fuente trascendental, una experiencia que nos habla como si se tratase de la voz de Dios (Scruton, 2017), y si los hombres querían acceder a ella era mejor hacerlo a través de la Geometría y no del arte, con lo que reivindica a Pitágoras.

Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.), a diferencia de su maestro y ratificando a Demócrito, reflexionó sobre la belleza centrado en los objetos concretos de la naturaleza y no en supuestas entidades metafísicas. Donde sí obró igual que Platón fue en sistematizar y desarrollar las ideas anteriores a su tiempo afines a su filosofía, entre las cuales destacan los conceptos ya comentados de armonía y proporción, a los que añadió los de *tamaño* y *magnitud*. La armonía es el resultado de la proporción entre las partes de un conjunto. En arquitectura, por ejemplo, viene dada, entre otras cosas, por la distancia equivalente que existe entre las columnas de los edificios; mientras que, en la escultura y la pintura, por la relación de las partes del cuerpo humano entre sí. Para que haya proporción, el artista debe utilizar la técnica para configurar la materia, sirviéndose tanto de la magnitud como del tamaño justos. Aristóteles desarrolló su teoría estética sobre todo en dos libros: *Poética* (siglo IV a.C.) y *Retórica* (siglo IV a.C.). Reutilizó el concepto de *mímesis* platónico, aunque bajo una luz más positiva, pues para él la obra de arte tiene la finalidad de embellecer y perfeccionar la naturaleza. Para esto, el artista debe echar mano de los atributos antes descritos, los cuales no son entidades trascendentes, sino propiedades físicas que se les puede conferir a los materiales (Tatarkiewicz, 1991a). Finalmente, definió la belleza como aquello agradable para los sentidos, a la manera

de los sofistas, aunque sin restringirla a la subjetividad de los individuos; por el contrario, la belleza debe tener un valor inherente, sujeto a las reglas del canon, con lo cual revela su perspectiva objetivista.

1.5 Helenismo

La muerte de Alejandro Magno (323 a.C.), estudiante de Aristóteles y uno de los más grandes genios militares de la historia, poco después de haber extendido el imperio griego desde Egipto hasta la India, marca el fin de la Grecia clásica y el inicio de la *Grecia helenística*, también conocido como *Helenismo* o *Grecia alejandrina*, periodo que trajo consigo cambios significativos en la reflexión filosófica en general y en la estética en particular, así como en la producción artística. El Helenismo se extendió por casi 300 años, hasta la conquista romana de Grecia a finales del siglo I a.C. (Asimov, 1965/2011). Se caracterizó por el abandono de las concepciones metafísicas o idealistas que alcanzaron su pináculo con Platón, en beneficio de una suerte de humanismo primitivo y naturalista, en el que las reflexiones sobre moral y vida cotidiana se instalaron en el centro de la expresión, tanto plástica como poética. Las antiguas ciudades griegas perdieron paulatinamente su esplendor y agitación intelectual, como si estos atributos hubiesen migrado siguiendo el paso de Alejandro, quien llevó consigo el corazón del mundo griego hacia Oriente. Nuevas urbes emergieron en los territorios helenos del norte de África y de Asia Menor, muchas de ellas fundadas por el propio Rey de Macedonia.

Para Wyss y Saltzwedel (1999), el Helenismo significó un declive o degradación cultural con respecto al periodo que le antecedió, pues la Filosofía y la Estética se hicieron más mundanas, más prosaicas, incluso pastorales, sin apenas grandes exponentes. No obstante, para Tatarkiewicz (1991a), el Helenismo es dueño de su propia grandeza, caracterizada por temas y motivos particulares que fueron el reflejo de su época, y sería un error ver como inferiores sus intereses con respecto a los de los griegos clásicos. Fue durante esta época en que se descubrió el desnudo, principalmente el femenino. La escultura, además de a dioses y temas

mitológicos, se dedicó también a representar mujeres jóvenes, casi adolescentes, respetando los atributos de armonía y proporción, pero incorporando nuevos elementos como la *gracia* y la *pasión*. Asimismo, el tema de la *fantasía* pasa a formar parte de los asuntos estéticos. El artista ya no solo podía apoyarse en el estudio de la naturaleza, sino también en la imaginación o la ensoñación. El erotismo encontró un canal para ser expresado.

Todo esto ha llevado a concebir la época como infundida de un *pathos*, de un sentimentalismo que puede entenderse como precursor del Manierismo y el Barroco en lo formal, y del Romanticismo en lo temático, que originó obras que apelaban a la exageración e incluso al exceso. Lo temático también incluyó lo exótico y lo mágico, como si el nuevo clima de multiculturalidad y movimiento humano, derivado de las conquistas de Alejandro, despertara una curiosidad por lo ajeno e inusual. Cabe señalar aquí que Alejandro obligó a 10.000 soldados griegos a casarse con mujeres asiáticas en una ceremonia comunal, con el objetivo de consolidar su proyecto de fundir a helenos y bárbaros (Asimov, 1965/2011). Todos estos cambios sociales provocaron el nacimiento de un espíritu desconocido en la historia del arte, el de la alegría de vivir, con todas sus implicaciones de extrañeza y de cotidianidad.

La época vio también el desarrollo de numerosas escuelas filosóficas que, aunque no se ocuparon de los asuntos estéticos a la manera en que los entendemos hoy, sí dejaron ciertas aportaciones que vale la pena revisar. Para estos pensadores, la belleza seguía siendo una única cosa con la moral, por lo que sus reflexiones se inscriben aún en el enfoque axiológico del asunto. Por ejemplo, para el *Epicureísmo*, fundado por Epicuro de Samos (341-270 a.C.), la finalidad última del ser humano era encontrar el placer, al que relacionaron con la felicidad. La felicidad a la vez era la fuente del bien y, por tanto, de lo bello. A esta doctrina le llamaron *hedonismo racional*, ya que entendían que la búsqueda del placer debía ser guiada por la prudencia, no por una codicia insensata que perturbe la tranquilidad humana, a la que llamaron *ataraxia* (Ferrater, 2009).

El *Estoicismo*, doctrina fundada por Zenón de Citio (336-264 a.C.), fue la filosofía moral del helenismo e incluso de las élites romanas. Su apogeo cubrió los

400 años que van del siglo II a.C. al II d.C. Los estoicos consagraron su obra y su vida al estudio y la práctica del ya mencionado concepto de ataraxia, la imperturbabilidad del ánimo. Creían que en esta tranquilidad radicaba el bien, y que todo lo bueno es bello. El hombre debe tener la sabiduría de no dejarse perturbar por las circunstancias externas a él, por lo que predicaron el recogimiento, el abandono de las cosas materiales y la práctica de la virtud, la disciplina y el autocontrol (Marías, 2001). Resaltaron además el rol de la naturaleza como ente creador, a la que calificaron como la mayor artista que hay en el mundo.

El *Escepticismo* es el sistema filosófico que fundamenta sus preceptos en la duda. Fundado por Pirrón, un soldado de Alejandro que tuvo la oportunidad de recorrer el mundo antiguo gracias a sus campañas militares, el escepticismo vino a ratificar a los sofistas, pues propugnaba que cualquier tipo de conocimiento es inalcanzable para el hombre (Ferrater, 2009). Todo con lo que el ser humano cuenta son con opiniones, no con hechos, por lo que, con el fin de alcanzar la ataraxia, concepto clave de todas estas doctrinas morales del Helenismo, la acción más prudente que una persona puede tomar es la de la suspensión voluntaria del juicio (Popkin, 2003). Como el saber es esquivo hasta en los asuntos más mundanos, resulta absurdo reflexionar sobre temas tan desafiantes como la belleza. El estudio de la Historia demuestra que el consenso es una imposibilidad, por lo que la naturaleza de la belleza, al estar sujeta al criterio particular de cada individuo, es inevitablemente subjetiva. Para Pirrón, el arte no desempeña ningún rol edificante; sino, más bien, y apoyándose en el concepto de mimesis platónico, es solo causa de engaño y desconcierto en el hombre (Beardsley & Hospers, 1988).

Finalmente, se puede hablar del *Neoplatonismo*, que a pesar de desarrollarse en el siglo II d.C., es considerado parte del periodo helenístico tanto por el origen de su fundador, Plotino (205-270), como por sus intereses. El nombre de Neoplatonismo puede llevar al engaño, pues como afirma Ferrater (2009), la tarea de Plotino fue la de hacer una síntesis y recapitulación de toda la filosofía griega, no solo de la platónica. Reformulando a Sócrates, habló de la belleza del alma humana, colocando nuevamente el énfasis de la discusión estética en la vida interior del hombre. Creía que no hay belleza más auténtica que la sabiduría que se encuentra

en ciertas personas, y que poco importaban los rasgos físicos cuando se poseía belleza interior (Eco, 2013). El arte era para él un vehículo para materializar dicha divinidad espiritual. Una de sus aportaciones fundamentales radica en la reivindicación del rol del artista, para lo cual combinó un aspecto del concepto platónico de idea con las generalidades del de fantasía del periodo helenístico (Beardsley & Hospers, 1988). El artista podía acceder al mundo trascendente a través de su *intelecto*, lo que a la vez enaltecía su obra y lo libraba del precepto de la imitación de la naturaleza, puesto que esta ya no se veía reducida a una imitación inauténtica de lo divino, como sugirió Platón. Así, el pensamiento es por primera vez un puente digno entre los dos mundos platónicos, y sus aprehensiones constituyen mucho más que sombras (Givone, 2001). Otro de sus grandes aportes fue la concepción *estética de la luz*, de la cual se desprenden innumerables ramificaciones, primero en la Teología y la pintura de la Edad Media y la Edad Moderna, y ya en nuestros tiempos en la teoría de la Fotografía y el Cine.

Llegados a este punto, es posible identificar ciertos rasgos centrales de la concepción estética de los antiguos griegos, a la manera de resumen. El primero es que la belleza no era vista como un concepto autónomo al menos hasta la Edad de Oro, cuando su estudio tímidamente empezó a desligarse de la Ética, aunque nunca de manera total. Eco (2013) sugiere que, de la revisión de la literatura, desde los poemas homéricos hasta las reflexiones del periodo alejandrino, sería impropio concluir que los griegos tuvieran una comprensión consciente de la misma. Consecuentemente, esta época vio el dominio de la concepción axiológica, en el que la belleza se entiende siempre en función de su relación con otros valores y atributos de la condición humana.

Para Ferrater (2009), Platón, Aristóteles y Plotino no pudieron escapar a esta tendencia de identificarla con virtud, como si formasen una sola entidad, perfecta y absoluta, por lo que el problema de la belleza es para ellos uno de orden metafísico más que estético. El concepto va ganando independencia a la par del desarrollo de varios factores históricos. Uno de estos es el progreso natural de las artes y la pericia del artista a través de la técnica; otro lo representa la invención y utilización del canon, consecuencia a su vez de la revolución en el conocimiento que trajo la

Filosofía y su método naturalista; y, finalmente, las circunstancias socio-políticas del Siglo de Pericles, cuando los griegos, después de imponerse en las *Guerras médicas*, quisieron mostrar al mundo y a sí mismos toda su grandeza, para lo cual no encontraron un medio más adecuado que el arte.

El segundo punto se centra en torno al debate entre objetividad y subjetividad. El periodo muestra una mayor inclinación por la primera perspectiva, no solo más numerosa en cuanto a defensores, sino también mejor articulada. Entre los subjetivistas podemos hallar a los sofistas y luego a los escépticos. Su cinismo epistemológico conduce invariablemente a una suerte de negacionismo, en el que el conocimiento objetivo es imposible, por lo que la belleza queda a merced de la consideración de cada sujeto (Eco, 2013). El error fundamental que se le señala a estas posturas es que, cuando se aplican sus proposiciones contra sí mismas, terminan autoanulándose, a la manera de los sistemas autorreferentes y paradójicos descritos por Hofstadter (2013).

En cuanto a las posturas objetivistas, vemos que tanto Pitágoras, Platón, Aristóteles y Plotino se adscriben a ellas, aunque sería un error deducir que estuvieron de acuerdo en los porqués. De hecho, las diferencias de grado entre sus pensamientos son tan significativas que ilustran con claridad la dificultad de solventar el problema, incluso cuando en cuestiones de clase asumen una misma perspectiva. Así, para Pitágoras, la objetividad de la belleza residía en el número y la música, y se expresaba por medio de la armonía y la proporción, elementos definitivos del canon, que aún hoy son objeto de estudio de la Filosofía y la ciencia (Benslimane, 2012; Burkert, 1972; Crocker, 1963; Scruton, 1997). Para Platón, la belleza verdadera es una entidad metafísica, etérea, inmaterial, inaccesible para el hombre, además de pura y perfecta. El artista es un artesano de lo inauténtico, un ciego ante la verdad ideal, condenado a la mimesis, a jugar como un niño con las sombras de la ilusión (Beardsley & Hospers, 1988; Eco, 2013; Ferrater, 2009; Scruton, 2017; Tatarkiewicz, 1991a).

Para Aristóteles, la naturaleza objetiva de la belleza puede desentrañarse a partir del estudio y plasmarse a través del canon. Desarrolló los conceptos pitagóricos de armonía y proporción hasta casi su completa madurez, y les añadió

los de tamaño y magnitud. Fue el gran *materialista* de su tiempo, la antítesis total de su maestro. La belleza, a pesar de ser objetiva, puede ser comprendida y plasmada por medio del aprendizaje y la técnica, medios de dominio de sus atributos universales. La mimesis no es una actividad indigna, sino una herramienta para perfeccionar la obra de la naturaleza (Eco, 2013; Ferrater, 2009; Tatarkiewicz, 1991a). Plotino, el gran sintetizador, rescata la figura del artista, influenciado por el *pathos* del helenismo. El intelecto es el puente entre el mundo de lo sensible y el mundo de las ideas, y la fantasía se convierte en herramienta lícita para quien busca lo sublime. Desarrolla el concepto de belleza espiritual inaugurado por Sócrates y lega al mundo la estética de la luz (Beardsley & Hospers, 1988; Eco, 2013; Ferrater, 2009; Givone, 2001).

Para los antiguos griegos, la belleza se expresa por medio de la producción artística, tanto plástica como poética, sujetas ambas a armonía y proporción; en el orden inherente de las estructuras musicales y las matemáticas, en el ritmo y en el número; por medio del absoluto y la perfección del cosmos, especialmente por la idea de infinito; a través de la simetría y el atractivo del rostro y el cuerpo humanos; y por medio del alma, el carácter y la personalidad, la belleza no solo le habla a los sentidos, sino también al espíritu y al intelecto. En el año 31 a.C., fecha de la batalla de Accio, la historia del inconmensurable mundo griego se une con la del Imperio Romano, quienes en muchos sentidos fueron los herederos y continuadores de su legado (Asimov, 1965/2011).

1.6 Imperio romano

La obra de los griegos fue tan vasta y significativa que las concepciones sobre arte y belleza permanecieron relativamente estables entre el ascenso de los romanos y su definitiva consolidación como la máxima potencia mundial. Incluso durante la época de su máximo esplendor e influencia, la teoría estética dominante seguía siendo la originada desde el seno del mundo griego, por lo que al periodo se le considera generalmente como una extensión del de los helenos. De manera general, las teorizaciones romanas giraron en torno al revisionismo de las ideas

griegas, aportando, en momentos puntuales y en ciertos ámbitos, nuevos matices y concepciones. Donde los sucesores del poder global dejaron su más imponente legado fue en la ingeniería civil. Sus edificios, sus acueductos, sus monumentos y su urbanismo han sobrevivido el paso de los siglos y atestiguan con elocuencia la gloria de sus tiempos. Basta pensar en el Coliseo, el Panteón de Agripa, el Foro de Trajano o las calzadas romanas para apreciar toda la grandeza del antiguo mundo latino (Gombrich, 1950/1997).

En cuanto a las figuras particulares, el recorrido se inicia con Cicerón (106 a.C. - 43 a.C.), uno de los grandes romanos de todos los tiempos, quien ejerció los roles de orador, jurista, político, filósofo y tratadista. Él mismo un estoico, fue una de las figuras clave en el hecho de que las élites romanas adoptaran la doctrina como su sistema moral. Reformuló la belleza apoyándose en los conceptos platónico-aristotélicos de orden y proporción, a los que añadió el de *dignidad*, inédito, y el de gracia, acuñado en el Helenismo. Consideró que la dignidad, de carácter moral, es un atributo masculino; mientras que la gracia, una especie de belleza espiritualizada, es de naturaleza femenina. Distinguió entre la belleza sensorial, de carácter estético-artístico, y la belleza espiritual, referida a los valores y las acciones humanas, es decir, a la Filosofía moral. Compartió con Platón la idea de que el arte es una imitación de la naturaleza que no captura su belleza esencial (Rawson, 1994; Tatarkiewicz, 1991a; Venturi, 2004).

Otra de las principales figuras de la época fue Vitruvio (entre 80 y 70 a.C. a 15 a.C.), quien con su estudio sistemático y profundo de la arquitectura se constituyó en el primer autor de la *Antigüedad clásica* (abarca toda la cultura greco-romana, no confundir con Grecia clásica) en colocarla al mismo nivel de la escultura y la Poesía. Su *De arquitectura* (circa 15 a.C.) es el tratado más antiguo sobre el tema del que se tenga conocimiento. El hecho de haberse dedicado al estudio de una actividad que describió como bella y útil al mismo tiempo fue clave en su concepción de obra de arte, de la que exigía tanto estética como funcionalidad (Tatarkiewicz, 1991a). Su influencia posterior fue enorme, sobre todo para los arquitectos y teóricos del Renacimiento, para quienes su tratado representó una suerte de decálogo. Venturi (2004, pp. 68-70) explica con detalle sus aportaciones:

La crítica de la arquitectura en la Antigüedad clásica realizó bastantes menos progresos que la referente a la pintura y a la escultura. Y así permaneció en el transcurso de numerosos siglos. Parece que la razón principal de este fenómeno reside en la dificultad de distinguir entre la actividad artística de la arquitectura y la utilitaria de la construcción. (...) Al no ser la arquitectura un arte imitativo, ha sido imposible considerarla de la misma naturaleza que la pintura y la escultura. Lo más que se ha hecho es añadir a la obra útil un valor de belleza consistente en la ornamentación. Las ideas arquitectónicas de la Antigüedad nos han sido comunicadas a través del tratado realizado por Vitruvio, el primer escritor que estudió la arquitectura de una manera completa, haciendo un resumen ecléctico de varias fuentes griegas. (...) No obstante, teniendo como precedentes el modelo de la pintura y la escultura, resultaba natural referir de algún modo las categorías arquitectónicas al concepto de imitación, por un lado, y al de obra de arte, por otro. Si no fuera que los arquitectos, a diferencia de algunos pintores y escultores, no se habían convertido en héroes populares y, por consiguiente, el interés histórico para con ellos no era tan vivo. Además, los edificios poseían bastante más variedad, y obedecían a necesidades prácticas, de manera que era necesario elegir en ellos el elemento artístico. Se eligió la columna, junto a las partes estrechamente relacionadas con ella. Vitruvio distinguió tres órdenes: dórico, jónico y corintio, basándose precisamente en la diferencia de las columnas. Está claro el porqué de tal elección: la columna posee unas proporciones similares a las del cuerpo humano, y las proporciones señaladas por Vitruvio son, de hecho, proporciones antropométricas. Las proporciones humanas justifican el carácter mimético de la arquitectura y le permiten ceñirse al concepto de arte.

Vale la pena mencionar también a Plutarco (45-127), quien, ocupándose del problema axiológico, relacionó arte con sabiduría y conocimiento. Reflexionó sobre una antinomia que emerge con los romanos, la de forma o dibujo versus el color. Fue defensor de este último, a diferencia de la mayoría de sus coetáneos, quienes consideraron el color como bárbaro y vulgar. En cambio, de acuerdo a Venturi (2004, p. 77), para Plutarco “el color es superior al dibujo y produce más fuerte impresión sobre el espíritu, porque constituye el material de mayores ilusiones. Tal afirmación es un claro presentimiento de la nueva era que está a punto de llegar”, es decir, la Edad Media. Esta disyuntiva forma-color puede que sea uno de los tópicos más importantes de la discusión romana, pues será tema de profundo desarrollo en la historia de la Estética posterior. Por el momento, con excepción de

Plutarco, el uso del color en el arte tenía muy mala reputación, como atestiguan las declaraciones de tratadistas como Luciano (125-181), Plinio (23-79) y Vitruvio.

Para el primero, y siempre según Venturi (2004), el color era un lujo ramplón y chabacano, “espectáculo digno de los ojos de un bárbaro” (p.77), pues su suntuosidad es un truco que solo sorprende al hombre inculto. Por su parte, Plinio y Vitruvio consideran que la decadencia del arte es causa, entre otras cosas, del uso grosero del color. Este último llega a afirmar que “mientras los antiguos no buscaban ni apreciaban más que el ingenio del artista y la perfección del trabajo, en nuestros días se valora solo una cosa: el esplendor de los colores. El conocimiento del pintor ya no importa en absoluto” (p. 77). Estas opiniones revelan el protagonismo que poco a poco iba ganando la pintura en la discusión estética. El tema del color, inaugurado de cierta forma por Plotino con su estética de la luz, ocupará un rol central en la Edad Media y en la Edad Moderna, cuando la pintura se consagre como el arte por antonomasia. A pesar de las sentencias desfavorables de los romanos para con el color, la visión de Plutarco será la que se impondrá en el futuro, y tanto luz como color serán aspectos centrales del quehacer estético de la representación pictórica.

Es Galeno (129-216), finalmente, uno de los primeros autores en utilizar la célebre división entre *artes liberales* y *artes vulgares*. A las liberales, de orden intelectual, las subdividió a su vez en dos grupos: el *trivium* y el *quadrivium*. En el primero se adscriben la gramática, la retórica y la dialéctica. En el segundo, la aritmética, la geometría, la astronomía y la música. En las vulgares, las que nos ocupan y cuya característica esencial es que son actividades manuales, se encuentran la arquitectura, la escultura y la pintura. Dos cosas importantes pueden apreciarse en los nombres de estas divisiones: la primera es que el factor determinante de clasificación fue el tipo de esfuerzo que requerían, y la segunda es la inequívoca preferencia de los griegos por las que precisaban del pensamiento antes que de la actividad artesanal (Tatarkiewicz, 1991a).

CAPÍTULO II

Edad Media

2.1 La estética de la luz y el deleite del color

Dos hechos extraordinarios definieron el espíritu de los siguientes mil años de la historia de la civilización occidental, periodo conocido como *Edad Media* o *Medioevo*. El primero fue el triunfo concluyente del *cristianismo*, formalizado con la promulgación del Edicto de Milán en el año 313 por Constantino I y Licinio; y el segundo, la caída del Imperio romano de Occidente en el año 476, que marca de manera oficial el inicio del periodo. El faro de la cultura grecorromana pasó a manos del Imperio bizantino, quien lo mantuvo iluminado hasta el año 1453, cuando el Imperio otomano se lo arrebató por la fuerza y discontinuó un legado que se había extendido por más de dos milenios, desde Tales de Mileto hasta Constantino IX (Asimov, 1989/2013; Gombrich, 1950/1997).

La Edad Media representa una revolución temática y formal en la estética artística y en las concepciones filosóficas de la belleza, principalmente por la influencia del pensamiento cristiano, cuya presencia y dominio en la época fueron absolutos. Esto permitió superar, si es que no de manera total, al menos sí de manera significativa el paradigma de la Antigüedad clásica, el cual implicaba, junto con todas sus aportaciones, una suerte de sentencia de muerte para la reflexión estética, pues después de lo que habían hecho los griegos, ¿qué más podría añadirse? (Venturi, 2004). Lo que se añadió fue la relación de la belleza con lo sagrado, con la experiencia de lo místico y con la naturaleza de Dios, entendiendo estos conceptos desde la cosmovisión judeocristiana y ya no desde la pagana como en los antiguos. La Teología se apropia de todo el quehacer filosófico, y en su estudio de la esencia y la experiencia de lo divino se cuegan las reflexiones sobre lo sublime, lo hermoso y lo armónico (Tatarkiewicz, 1990).

Desafiando las descripciones comunes de la época como una edad oscurantista, el Medioevo atestigua una explosión del uso de la luz y el color,

principalmente en la pintura, cuyo rol era simbolizar la omnipresencia de Dios en todos los ámbitos de la vida humana. La luz era el vehículo de lo divino, por lo que se consagraron las catedrales góticas a capturar su presencia dentro sus enormes espacios, proyectados hacia la inmensidad del cielo donde los corona la esbeltez de la bóveda ojival. Los artistas medievales lo lograron a través de la construcción de monumentales mosaicos de cristales de colores, empotrados a las paredes como vidrieras, que permiten fundir las bondades de lo luminoso y lo cromático. Los ventanales y los rosetones se vuelven esenciales para resaltar la majestad de las iglesias, ante cuya contemplación no pocos hombres alcanzan el paroxismo. Esta exuberancia estilística consagrada a la visión teológica que domina el periodo es lo que define el *Arte gótico* (Eco, 2013).

La pintura está infundida de un esplendor especial, creado por la yuxtaposición de colores fuertes como el azul, rojo, verde, blanco y oro. Se obvian de manera total las sombras y los claroscuros. La luminosidad no proviene de fuera de la pintura ni de ninguna fuente discernible de luz, sino que emana de los mismos colores. Los contrastes son acentuados, y Santo Tomás llega a declarar que la belleza tiene tres caracteres imprescindibles: la proporción, la integridad y la *claritas*, es decir, la claridad (Eco, 2013). El origen de la estética de la luz y del *deleite del color* puede rastrearse hasta Plotino, e incluso hasta las mitologías de las civilizaciones primitivas, quienes reconocían a Dios en lo luminoso. “El Baal semítico, el Ra egipcio, el Ahura Mazda iranio son todos ellos personificaciones del sol o de la acción benéfica de la luz, que conducen naturalmente a la concepción del Bien” (Eco, 2013, p. 102). Es a través del Neoplatonismo que estos mitos se incorporan a la tradición cristiana. Dios es un resplandor, una corriente luminosa que inunda todo el universo. Aquí radica también la belleza del fuego: en su brillo; en su luz pura; en su naturaleza inmaterial, como la de las ideas platónicas.

En el Medioevo se puede identificar también uno de los antecedentes principales del que se derivan varios fenómenos que la Antropología y la Psicología contemporáneas estudian. Este antecedente al que se hace referencia es la relación entre color, imagen y estatus social. La Edad Media es testigo de grandes desigualdades legales y económicas entre ricos y pobres. Estas desigualdades se

reflejan, mejor que en ningún otro factor, en las vestimentas que cada clase utiliza:

El poder halla su manifestación ejemplar en las armas, en las armaduras y en la suntuosidad de las vestiduras. Para manifestar su poder, los señores se adornan con oro y joyas, y se cubren con ropas teñidas con los colores más preciosos, como el púrpura. Los colores artificiales, que proceden de minerales o vegetales y son objeto de complejas elaboraciones, representan, por tanto, la riqueza, mientras que los pobres se visten exclusivamente con telas de colores desvaídos y modestos. (...) La riqueza de los colores y el brillo de las piedras preciosas son signo de poder y, por tanto, objeto de deseo y maravilla. (...) Por otra parte los desheredados, que tienen no obstante la suerte de vivir en una naturaleza sin duda avara y dura, pero más intacta que la que nos rodea a nosotros, tan solo pueden gozar del espectáculo de la naturaleza, del cielo, de la luz solar o lunar, de las flores. Por tanto, es natural que su concepto instintivo de belleza se identifique con la variedad de colores que la naturaleza puede ofrecerles. (Eco, 2013, pp. 105-107).

Resulta claro que esta fascinación por el color que se da en la Edad Media no se circunscribió a los vitrales de las catedrales góticas ni a las producciones de los pintores, sino que se extendió a la vida cotidiana: a los vestidos, los adornos corporales y los objetos de uso diario. El tema del deleite del color rebasa con creces el ámbito de la producción artística y juega un papel notable en las relaciones humanas y en las concepciones modernas y antiguas de belleza, como lo certifican fenómenos como la moda, el maquillaje, el diseño de interiores o la televisión a color y el cine, por lo que a día de hoy son considerados parte del problema general de lo estético. En capítulos subsiguientes se revisarán a mayor calado algunos de estos asuntos.

2.2 Las invasiones bárbaras y la sujeción a Dios

Con respecto a otros aspectos temáticos y formales de la representación pictórica, la época ve un declive en la función descriptiva del dibujo, apegada a una reproducción objetiva de las personas y las cosas de la naturaleza, en beneficio de una finalidad simbólica, más libre y subjetiva, dejada al arbitrio del artista. La realidad ya no importa tanto, la imitación de la naturaleza es un valor en desuso y las proporciones dejan de estar reglamentadas por el canon, pero para pasar a estarlo por la alabanza a Dios, que ocupa toda voluntad estética de los autores.

Hubo un relajamiento en lo formal que sustentó una gran experimentación, mas, en lo conceptual, existía un único tema: la exaltación religiosa. “Para el Medioevo, el principio de autonomía del arte no posee casi ningún valor, lo cual supone, sin duda alguna, un menoscabo con respecto a la Antigüedad clásica” (Venturi, 2004, p. 80).

Para otros teóricos como Gombrich (1950/1997), lo más interesante de estos años es que no puede hablarse del afianzamiento de ningún estilo claro y homogéneo, sino más bien de una mixtura de estilos que solo al final del periodo, en retrospectiva, pudieron ser comprendidos globalmente. Este hecho fue un reflejo del choque de culturas entre bárbaros y civilizados que define al Medioevo. Las tribus del norte europeo que protagonizaron las llamadas *migraciones germánicas* o *invasiones bárbaras* poseían una cosmovisión y, por tanto, una sensibilidad estética sustancialmente distintas de aquellas del mundo grecorromano en el que fueron instalándose durante un espacio de 300 años. Teutones, godos, vándalos, sajones y vikingos, entre otros, no es que carecieran de concepciones de lo estético, sino que estas divergían totalmente del carácter de las del mundo clásico. Debido al telón de silencio, saber con precisión la naturaleza de sus ideas es difícil; sin embargo, es razonable pensar que estas eran equivalentes a las que corresponden a grupos humanos primitivos: su arte y su mundo mágico-religioso estaba inextricablemente relacionado. Dado el mestizaje cultural del que la época fue testigo, las ideas estéticas de los pueblos germánicos fueron asimiladas en el nuevo orden, por lo que sus derivaciones se entretrejerán con las de la Antigüedad en la Edad Moderna que está por venir (Gombrich, 1950/1997).

Cabe aquí recordar y compartir un sugerente pasaje del cuento de Jorge Luis Borges *Historia del guerrero y la cautiva*, en el que narra las imaginadas impresiones que un bárbaro germánico experimenta al ver por primera vez la grandiosidad de Roma, y que sirve para sospechar lo que ese choque de civilizaciones pudo haber significado para la psicología de un individuo que se asomaba por primera vez a los ideas y productos de una belleza que llevaba desarrollándose ya casi mil años:

Imaginemos, *sub specie aeternitatis*, a Droctulft, no al individuo Droctulft, que sin duda fue único e insondable (todos los individuos lo son), sino al tipo genérico que de él y de muchos otros como él ha hecho la tradición, que es obra del olvido y de la memoria. A través de una oscura geografía de selvas y

de ciénagas, las guerras lo trajeron a Italia, desde las márgenes del Danubio y del Elba, y tal vez no sabía que iba al sur y tal vez no sabía que guerreaba contra el nombre romano. Quizá profesaba el arrianismo, que mantiene que la gloria del Hijo es reflejo de la gloria del Padre, pero más congruente es imaginarlo devoto de la Tierra, de Hertha, cuyo ídolo tapado iba de cabaña en cabaña en un carro tirado por vacas, o de los dioses de la guerra y del trueno, que eran torpes figuras de madera envueltas en ropa tejida y recargadas de monedas y de ajorcas. Venía de las selvas inextricables del jabalí y del uro; era blanco, animoso, inocente, cruel, leal a su capitán y a su tribu, no al universo. Las guerras lo traen a Ravena y ahí ve algo que no ha visto jamás, o que no ha visto con plenitud. Ve el día y los cipreses y el mármol. Ve un conjunto que es múltiple, sin desorden; ve una ciudad, un organismo hecho de estatuas, de templos, de jardines, de habitaciones, de gradas, de jarrones, de capiteles, de espacios regulares y abiertos. Ninguna de esas fábricas (lo sé) lo impresiona por bella; lo tocan como ahora lo tocaría una maquinaria compleja, cuyo fin ignoráramos, pero en cuyo diseño se adivinara una inteligencia inmortal. Quizá le basta ver un solo arco, con una incomprensible inscripción en eternas letras romanas. Bruscamente lo ciega y lo renueva esa revelación, la Ciudad. Sabe que en ella será un perro, o un niño, y que no empezará si quiera a entenderla, pero sabe también que ella vale más que sus dioses y que la fe jurada y que todas las ciénagas de Alemania. (1949/2015, pp. 58-59)

Continuando con el progreso de la época, el concepto de *emanación* fue vital para la superación del de imitación de la naturaleza. Traído a Occidente por Plotino desde las culturas orientales durante el Helenismo, trabaja en estrecha relación con el ya revisado de fantasía. La belleza no radica en la habilidad técnica de reproducir los elementos naturales de la manera más fidedigna, sino en la capacidad intrínseca del elemento artístico (forma, color, dimensión) de emanarla, como ejemplifican los violentos contrastes cromáticos de las pinturas o la portentosa altura de las catedrales góticas. Venturi lo explica a detalle:

El acto de fantasía, si bien inferior al pensamiento, es superior al mero hecho de copiar una forma como hace la naturaleza. Esta no posee fantasía, no tiene capacidad creativa, porque no tiene capacidad alguna de concebir la idea. El arte, por consiguiente, debe trascender la naturaleza. He aquí, pues, la idea que no recibirá un posterior desarrollo dentro del pensamiento estético hasta finales del siglo XVIII, y que, sin embargo, ha condicionado todo el arte de la Edad Media. En efecto, es en este apartarse de la naturaleza donde reside la base de todo arte medieval. Es este trascender de la naturaleza lo que convierte a Plotino en el iniciador de una nueva época en la historia de la

estética, que lo distingue de la filosofía clásica, y que hace de él el máximo precursor del arte medieval". (2004, pp. 81-82).

En cuanto a las reflexiones de carácter teológico, la Biblia constituye la piedra angular del pensamiento de la época, por lo que vale la pena revisar rápidamente las concepciones de belleza que se ensayaron en ella. Desde el Génesis se toca el tema cuando se habla de la creación. Se dice de esta que fue bella y buena, otra manifestación más de la concepción axiológica que luego heredaron griegos, romanos y cristianos (Bouma-Prediger, 2010). La belleza de la creación y la naturaleza ha sido argumento común para defender la existencia de Dios, pues quién más, si no un creador, pudo haber concebido algo tan asombroso. El mejor ejemplo de este argumento lo constituye la analogía del relojero, del filósofo y teólogo naturalista inglés William Paley (1743-1805), la cual realiza una comparación entre el mecanismo de un reloj y el universo, defendiendo que si la complejidad del primero hace necesaria la existencia de un relojero que lo haya diseñado, la del universo o la naturaleza indica lo mismo (Henderson, 2010).

La teología cristiana no nace en el vacío. Se nutrió de las concepciones mitológicas y religiosas del pueblo judío así como de la cultura grecolatina, por lo que se la considera sincrética, es decir, una síntesis entre las ideas que le precedieron y sus propias aportaciones. De los hebreos se tomaron los relatos originarios que conforman el Viejo Testamento; mientras que de los griegos un cierto *pathos* relacionado al heroísmo y al sacrificio; de Sócrates se rescató la idea de belleza interior o espiritual, desarrollada hasta su total madurez en Platón con la concepción del mundo de las ideas; de Aristóteles se prestó el concepto de *hilemorfismo*, que afirma que todo cuerpo está conformado por dos propiedades fundamentales: forma y materia; y de los estoicos se heredó la rigurosa doctrina moral (Tatarkiewicz, 1990). Influenciados por estas ideas, el desarrollo de la teología cristiana tuvo dos etapas diferenciadas. La primera es la de la Alta Edad Media, donde el pensamiento de Platón ejerció una influencia preponderante. Como es de esperar, las concepciones que dominaron la época se fundamentaron sobre todo en la teoría de los dos mundos: por un lado, el ideal, el de las formas, el más puro y perfecto; por el otro, el sensible, de orden material e inferior. Así, la belleza

descendía directamente de Dios, el artista supremo del universo. De Plotino se adoptó el concepto de emanación, para justificar el origen de las cosas sensibles a partir de las espirituales (Tatarkiewicz, 1990). Para San Agustín (354-430) existen dos tipos de belleza: la del mundo físico, falsa y aparente; y la de la divinidad, absoluta e incorruptible. De la primera se deriva la belleza moral, de la segunda la artística. San Agustín fue uno de los primeros exploradores de la concepción semántica de la belleza, adscrita en la perspectiva axiológica, el mismo enfoque que hoy resulta más útil para estudiar las pinturas rupestres. Para él, todo elemento natural o artístico es un signo, un vehículo de significado que puede ser interpretado para entender la realidad suprema. Rescató, además, las ideas de armonía, proporción y coherencia del conjunto (Beardsley & Hospers, 1988).

Para San Basilio (330-379), la subjetividad solo podía existir en la materialidad de las cosas, de la que los seres humanos somos parte. La objetividad, en cambio, era atributo de la totalidad de Dios, de su excelencia y omnipotencia. Boecio (480-524) puede ser considerado en términos prácticos como un neopitagórico, pues exploró las relaciones entre número, música y armonía. Creía que mientras más sencillas las estructuras (es decir, las formas) latentes detrás de los sonidos y, por extensión, detrás de cualquier arte, más agradable resultaría la *sensibilidad*, concepto que puede interpretarse en términos modernos como percepción. Este es uno de los primeros ejemplos históricos del interés en la relación entre esencia y percepción, así como de una perspectiva minimalista de lo bello (Tatarkiewicz, 1990). Por su parte, Juan Escoto Erígena (810-877) introduce en la Estética el concepto de teofanía, relacionado con los procesos de revelación mística y éxtasis. Para este pensador, Dios se manifiesta a través de la belleza, ya sea esta de orden espiritual, natural o artística. Finalmente, Hugo San Víctor (1096-1141) diferenció entre dos tipos de belleza, la visible y la invisible. La primera es sensible, por lo que el arte y lo cotidiano son parte de ella. La segunda es ideal, solo aprehensible por medio del intelecto y de la práctica espiritual (Tatarkiewicz, 1990). Vemos que prácticamente la totalidad de este conjunto de nociones desarrollado en la Alta Edad Media debe su esencia a las teorías platónicas, sobre todo a su

creencia de los dos mundos, probablemente la idea más influyente en la historia de la humanidad (Weeks, 2014).

La Baja Edad Media, en cambio, se definió por reformular las teorías de Aristóteles, que a diferencia de las de su maestro, se orientaron más hacia los asuntos materiales. A este proceso histórico se le conoció como Escolástica, cuyo objetivo primario fue el de reconciliar fe con razón (Weeks, 2014). Dado el espíritu que la imbuía, la Escolástica exploró la concepción semántica de la belleza, ya examinada por San Agustín, aunque lo que revelan los signos estéticos para los escolásticos no son verdades trascendentes, sino cuestiones de la naturaleza humana. Su principal actividad fue de orden conceptual, esto es, tratar de definir a la belleza. Con esto pretendían resolver los problemas de su esencia y percepción. Este hecho los llevó inevitablemente a indagar de manera profunda en esta relación. Concluyeron que ambas son instancias de un proceso bidireccional, que se retroalimenta, en el que para que un objeto material despierte la sensibilidad debe poseer ciertos atributos, y que el hecho de que un objeto posea estos atributos es lo que incita el gusto (Marías, 2001; Tatarkiewicz, 1990). Retomaron el estudio de la teoría hilemorfista de Aristóteles, asegurando que tanto materia y forma son condiciones necesarias de la belleza, y que ninguna es superior a la otra, sino parte de un mismo fenómeno indisociable.

Es en este contexto en que rescatan una visión integrista, además de moralmente neutra, de la realidad. Tuvieron una posición objetivista de la belleza en el arte, pues entendieron que toda obra para ser considerada agradable debe poseer los atributos de armonía, proporción, tamaño y magnitud, ya estudiados por su maestro. Santo Tomás (1225-1274) fue el más eminente de los escolásticos. Al abordar el problema de la relación esencia-percepción, aseveró que en los objetos se manifiesta la forma o la estructura, mientras que en el individuo que vive la experiencia perceptiva se encarna la sensibilidad. Añadió que la belleza tiene tres cualidades: la *integridad*, es decir su condición material; la armonía, ya revisada por Platón y Aristóteles, que prescribe la proporción entre las partes de un conjunto; y la claridad, de la cual ya se dijo en la sección de la estética de la luz que se refiere

a la luminosidad y nitidez de los objetos (Beardsley & Hospers, 1988; Tatarkiewicz, 1990).

CAPÍTULO III

Edad Moderna

3. 1 Renacimiento

La *Edad Moderna* es un periodo histórico que abarca desde la caída del Imperio bizantino, en 1453, hasta el triunfo de la Revolución francesa, en 1789 (Brom, 2012). Otros autores citan el descubrimiento de América en 1492 y la Independencia de los Estados Unidos en 1776 como fechas alternativas de inauguración y cierre del periodo (Asimov, 1989/2013; Gombrich, 1936/2005). La época está definida por el concepto de *modernidad*. En líneas generales, el término alude a los profundos cambios socioeconómicos de los que la época fue testigo. El *feudalismo* dio paso a un incipiente *capitalismo*, caracterizado por la superación del modelo de vasallaje, el desarrollo de las ciudades y el fortalecimiento de las relaciones comerciales. Asimismo, la institución política del estado-nación se erige como el organismo dominante en su ámbito, en perjuicio del sistema monárquico. Ambos procesos de relevo se dieron de manera paulatina, cubriendo un espacio de varios siglos (Brom, 2012).

La actividad cultural de las ciudades-estado italianas, principalmente Florencia y Venecia, alcanza su punto culminante, el cual se encarna en el primer subperiodo histórico de la época, conocido como *Renacimiento*. El Renacimiento ve el resurgir de la cosmovisión grecorromana, incluyendo los de sus ideales de lo estético, quizá su característica más definitoria. La Teología se vio desplazada del centro de la reflexión filosófica y en su lugar se volvió a colocar al hombre. Con los años, este proceso llegó a conocerse como *Humanismo*. El estudio de la naturaleza recuperó el protagonismo que tuvo para los antiguos, y de este hecho se desprendió el método de la investigación empírica que definirá el futuro de la actividad científica. Brom (2012, p. 121) describe detalladamente el espíritu de la época:

En los siglos XV y XVI se desarrolla un movimiento intelectual y artístico que se inspira en la Antigüedad clásica. Sus portadores lo consideran un

“renacimiento” de la cultura grecorromana. Reaparecen efectivamente muchas formas y costumbres de la Antigüedad pagana, pero mezcladas con los elementos aportados por el cristianismo y por los pueblos germánicos. Nuevamente se coloca en el centro de la atención al hombre mismo y su vida terrenal, en vez de Dios y la vida después de la muerte, como había sucedido durante la Edad Media. Es una formidable sublevación del hombre contra la reglamentación y la rigidez feudales; por primera vez desde los tiempos de Grecia y Roma investiga y se expresa con audacia; cuenta con medios y conocimientos superiores a los de la Antigüedad, y obtiene resultados de mucho mayor alcance.

Como puede verse, el Renacimiento implica también el aprovechamiento de la herencia medieval, no solo de la grecorromana, por lo que la estética renacentista, en particular, y la moderna, en general, desplegaron un carácter antitético, producto de un impetuoso proceso dialéctico, mucho más dinámico que el de los tiempos que le precedieron, incluso que el de la Edad Media. De esta manera, ciertas corrientes de la época erigieron el valor de la imitación de la naturaleza como su paradigma, mientras que otras persiguieron el valor platónico de la belleza suprasensible. El hombre moderno podría ver esta ambivalencia como contradictoria; sin embargo, para las gentes de esos siglos esta doble visión resultaba lógica. El artista del Renacimiento era al mismo tiempo un productor de novedades y un descriptor de la naturaleza, consecuencia de la variedad de factores históricos que lo influyeron. El mundo sensible funciona como un puente para el estudio de la realidad supranatural, y la imitación es una herramienta no pasiva que, a través de la reproducción libre del entorno y sus elementos, admite el ejercicio de la creatividad (Eco, 2013).

El semiólogo italiano agrega (2013) que los desarrollos estéticos del Renacimiento no hubieran sido posibles sin dos novedades técnicas fundamentales. Una de ellas es la creación de la *perspectiva*, y la otra la invención de la pintura al óleo. El término perspectiva hace referencia a la técnica por medio de la cual puede recrearse en el dibujo la propiedad de la profundidad, superando así la bidimensionalidad del formato; y el de pintura al óleo, a la mezcla de pigmentos con una sustancia llamada aglutinante, que permite que la pintura se fije a los materiales utilizados como soportes y resista de manera más efectiva el paso del tiempo. Además, el uso de la perspectiva ejemplifica, mejor que ningún otro factor, la

síntesis entre imitación e innovación, objetividad y subjetividad, pues a pesar de que la realidad es reproducida con fidelidad, paralelamente se introduce en la pintura el punto de vista de un observador particular. Por otro lado, la pintura flamenca reedita la explosión cromática y el deleite del color de la Edad Media, gracias a la técnica de la pintura al óleo. Ambos aspectos ilustran con claridad que la estética renacentista fue mucho más que una simple reedición del canon clásico.

Luca Pacioli (1445-1517) desarrolla en su libro *La divina proporción* el concepto de *sección áurea*, atributo matemático que se expresa tanto en los objetos de la geometría como en los de la naturaleza y que se deriva del viejo problema del análisis de las proporciones (Pacioli, 1509/1994). La divina proporción es un número irracional, es decir, un número cuya representación decimal no tiene periodo o que no puede ser expresado en una fracción de dos números enteros cuyo denominador no sea cero. Conocida también con el nombre de *número de oro* o *proporción áurea*, este objeto matemático ha estimulado la imaginación de artistas y hombres de ciencia por igual a lo largo de la historia. Concebida inicialmente como la relación entre dos partes de una recta, en la que la longitud total de la misma es al segmento mayor a lo que este segmento a es al segmento menor b , la divina proporción puede encontrarse en objetos naturales como las caracolas, la disposición de los pétalos de las flores o el diseño de ciertos frutos (Livio, 2002; Tatarkiewicz, 1991b). Por estas particularidades ha sido considerada de naturaleza divina, y artistas de todos los tiempos la han incluido en la producción de sus obras, desde escultores helenistas hasta músicos de rock del siglo XXI (Lesser, 2004).

Pacioli fue colaborador del que sea quizá el artista más afamado de todos los tiempos, paradigma del hombre nuevo y total del humanismo: Leonardo Da Vinci (1452-1519). Considerado como uno genio científico además de artístico, Leonardo defendió la tesis de la observación y el estudio de la naturaleza como la base de todo quehacer intelectual. Dueño de una curiosidad insaciable, su ingenio abordó actividades tan diversas como la Ingeniería, la Anatomía, la Música, la Filosofía, la Botánica y el Urbanismo. Dominó la fisionomía humana, así como las técnicas del claroscuro y el sfumado en la pintura. Coincidió con Pacioli en su visión pitagórica de la realidad y colaboró con él como el ilustrador de *La divina proporción*. Creía

que el talento natural y el genio creativo deben encausarse por medio de la formación científica, con el fin de reproducir la naturaleza de manera exacta, lo cual solo sería posible si la Estética se funda en las Matemáticas. La proporción áurea es un concepto central en gran parte de sus obras, de las cuales el *Estudio de las proporciones ideales del cuerpo humano* (circa 1490), un homenaje a Vitruvio, es una de las más ilustres, junto con las pinturas de *La Gioconda* (entre 1503 y 1519) y *La última cena* (entre 1495 y 1498) (Benslimane, 2012; Gardner, 1970; Tatarkiewicz, 1991b).

De la misma talla de Leonardo son considerados Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) y Rafael Sanzio (1483-1520), sin quienes ninguna descripción del periodo estaría completa. Los tres, artistas deslumbrantes y extraordinarios, adorados en vida en su Italia natal, conforman el grupo de los grandes maestros del Renacimiento, además de representar mejor que nadie la institución del *mecenazgo*, pues fueron protegidos y auspiciados por hombres de poder, tanto político como religioso de la época (Fleming, 1982). Miguel Ángel, conocido como el Divino, practicó los oficios de la escultura, la pintura y la arquitectura, poseyendo un talento descomunal en las tres ramas. A diferencia de Leonardo, no tenía como absoluto la regla de la imitación de la naturaleza, pues creía que la belleza se alcanza a través de la inspiración y el genio. La función del arte radica en embellecer el mundo, no en reproducirlo con precisión, con lo cual se adelantó a la concepción dieciochesca del “arte por el arte”. Incluso, durante los últimos años de su vida, obedeció más a su propio instinto artístico que a la rigidez de la reglamentación clásica (Gombrich, 1950/1997). Por su parte, Rafael fue un artista prolífico, además de un niño prodigio. Su obra cumbre es *La escuela de Atenas* (entre 1510 y 1512), un admirable fresco que hoy se encuentra en la Ciudad del Vaticano, en una zona especial conocida como la estancia de Rafael, la cual atesora sus mayores obras, caracterizadas por la maestría en el dibujo, la gentileza en la expresión y la armonía de la composición. La obra de estos tres portentos encarna el pináculo de la recreación del espíritu clásico durante el Renacimiento, como lo certifica su fama universal y su ineludible vigencia (Fleming, 1982; Tatarkiewicz, 1991b).

Vale la pena mencionar también a Gerolamo Cardano (1501-1576), quien

legó la teoría gnoseológica de la belleza. Lo bello para los hombres, dijo, es algo que necesariamente les resulta conocido: el ser humano ve como agradable aquello que le es más común. Al principio, su gusto es poco refinado, pues lo simple es lo que más llama a sus sentidos. Sin embargo, a través de un proceso de culturización, a la manera de Aristóteles, el gusto se va complejizando, haciéndose más selecto. Esta educación conlleva un esfuerzo, pero es indispensable para elevar el umbral del goce estético, pues la experiencia de la belleza es mucho más gratificante cuanto más complejo es el fenómeno que la incita. Este concepto es vital para entender la evolución que representó el Manierismo, para el cual valores como lo *sutil*, lo *erudito* y lo *difícil* son puntales de lo verdaderamente bello (Tatarkiewicz, 1991b). Asimismo, preconfigura el rol del crítico de arte, de gran importancia en la historia de la Estética posterior.

Por otro lado, uno de los conceptos menos referidos de la época, que sirve como contrapunto a la visión cientifista del Renacimiento más coloquialmente aceptada, es el de la *belleza inquieta* (Eco, 2013). Este aspecto, en conjunto con el recién revisado del gusto complejo y adquirido de Cardano, constituye la base teórica de los siguientes periodos: Manierismo, Barroco y Rococó, los cuales rompen de forma definitiva con la estética clásica. Eco explica con claridad la naturaleza de este proceso:

En el Renacimiento alcanza un elevado grado de perfección la llamada “Gran Teoría”, según la cual la belleza consiste en la proporción de las partes. No obstante, asistimos al mismo tiempo a la aparición de fuerzas centrífugas que empujan hacia una belleza inquieta, sorprendente. Se trata de un movimiento dinámico, que solo a efectos didácticos puede ser reducido a categorías escolares como Clasicismo, Manierismo, Barroco y Rococó. Más bien conviene poner de relieve el carácter fluido de un proceso cultural que penetra tanto en las artes como en la sociedad y que solo por breves periodos, y a menudo solo en apariencia, cristaliza en figuras determinadas y netamente definidas. Lo que ocurre, por tanto, es que la “manera” renacentista se invierte en el Manierismo; que el progreso de las ciencias matematizantes, con las que el Renacimiento había relanzando la Gran Teoría, lleva al descubrimiento de armonías más complejas e inquietantes de lo previsto; que la dedicación al saber no se expresa en la tranquilidad del espíritu, sino en su aspecto oscuro y melancólico; que el progreso del saber desplaza al hombre del centro del mundo y lo arroja a cualquier punto periférico de la Creación. Todo esto no debe sorprendernos. Desde el punto de vista social, el Renacimiento es, por

la naturaleza de las fuerzas que en él se agitan, incapaz de serenarse en un equilibrio que no sea frágil y provisional. (2013, pp. 214-216).

Vemos aquí que, desmitificando el tópico común, el Renacimiento no es una época totalmente reconfortante. En su espíritu se encarna un desafío, una agitación. Parecería que la idea del progreso ilimitado invita a un optimismo cándido, a una despreocupada ingenuidad; sin embargo, en su núcleo habita también el germen de una inquietud un tanto sospechosa, difícil de entender y procesar, la cual definirá el signo de los tiempos venideros. Es posible que esta incomodidad sea el reflejo de las revoluciones que protagonizaron Nicolás Copérnico (1473-1543), Johannes Kepler (1571-1630) y Galileo Galilei (1564-1642) en la Astronomía, las cuales trocaron de manera terminante la posición del hombre en este mundo. Sus descubrimientos echaron por tierra la *teoría geocéntrica* del universo y el modelo planetario de esferas perfectas girando en órbitas impecablemente circulares que se sostenían desde tiempos pitagóricos y que se habían perpetuado a través del concepto de la *armonía del cosmos*. Fue como si renunciar a la cosmovisión teológica conllevará un precio a ser pagado por la psicología del hombre. El desarrollo de estas ideas se extenderá por más de 500 años y hallará su culminación en los escritos de Friedrich Nietzsche durante el Romanticismo y de los existencialistas franceses de mediados del siglo XX (Eco, 2013; Marías, 2001; Weeks, 2014).

Giordano Bruno (1548-1600) ya se había adelantado a Kepler en el asunto de desbancar la concepción armónica y limitada del cosmos, aunque por medios radicalmente distintos. Para este astrónomo, filósofo, místico y poeta italiano, el cosmos era infinito y dinámico, casi volátil. Carecía de centro o referencias espaciales. La originalidad es el valor supremo del arte, y ninguna prescripción es superior a ella. Todo hombre es un héroe y un artista, al menos en potencia. La belleza es un raptó, una conmoción, además de múltiple e inefable. Esto la hace inevitablemente subjetiva. Si el universo es perpetuamente dinámico, así lo son todas sus cosas. Fue condenado a muerte por la Inquisición, acusado de herejía (Tatarkiewicz, 1991b).

3.2 Manierismo y Barroco

Este es el espíritu del que se nutre el *Manierismo*, considerado como la extensión tardía del Renacimiento y uno de los puntales del Arte moderno, por sus atributos de artificiosidad y afectación. Por Arte moderno se entiende un arte desafiante y experimental, en contraposición con el conservadurismo y el respeto por la tradición del Arte clásico. Las concepciones subjetivas de la belleza dominan el periodo. Gombrich (1950/1997) detalla que el modelo de belleza absoluta y objetiva es rechazado, pues había sido agotado por los maestros renacentistas, quienes resolvieron todo lo que tenía que resolverse en el arte, incluidos todos los problemas históricos de dibujo en la pintura. En consecuencia, los pintores manieristas se enfrentaron al dilema de cuál sería su misión: ¿la repetición banal del viejo paradigma o la arriesgada invención de una nueva fórmula, aunque heterodoxa e incluso “superficial”?

A algunos les pareció inevitable la primera opción, y reprodujeron con afán las *maneras* de Leonardo, Miguel Ángel y Rafael, aunque descontextualizadas, lo que les daba un aire un tanto chocante. Otros, en cambio, se resistieron a ver en la perfección renacentista el fin del arte, y aquello que percibieron en primera instancia como un obstáculo para su propia expresión, se convirtió en el núcleo duro de la misma. Así, desarrollaron un estilo provocador, además de abstruso, solo decodificable en retrospectiva o por los grandes eruditos de la época. En todo caso, el arte había llegado a tal punto de desarrollo que los artistas eran conscientes en todo momento de los dilemas estéticos que enfrentaban y de las implicaciones que se desprenderían de los recursos de los que echaran mano. El peso de la tradición había engendrado su propio antagonista Eco, 2013; Gombrich, 1950/1997).

Para los manieristas, las nociones clásicas son frías y tan temporalmente cercanas, que no podían ser las suyas. Proponen sustituirlas por la creatividad y el instinto. La actividad artística tiene el imperativo de estar infundida de un espíritu libre e indomable. El artista manierista es el sujeto histórico encargado de resolver el punto más alto de la tensión entre el clasicismo que hereda y el exaltado pulso social de su propia época, caracterizado por el derrumbe de las certezas que

apuntalaron los tiempos que le antecedieron. El resultado es una revolución de los aspectos formales y temáticos del ámbito artístico, materializada en la superación definitiva del canon grecorromano, así como en los cuadros inquietos de Alberto Durero (1471-1528) y Parmigianino (1503-1540), por citar dos ejemplos. Lo fantástico se erige como valor destacado, y de él nace un estilo que bien puede calificarse de etéreo, que sirve la función de reproducir el estado psicológico del ser humano, y ya no el de la naturaleza (Eco, 2013).

Los manieristas reemplazan la perfección de las figuras geométricas euclidianas por la sinuosidad de líneas en forma de S que no obedecen más que a la sensualidad de las formas. Las viejas antinomias entre proporción y desproporción, belleza y fealdad, virtud y vicio son rechazadas. Se abraza la contradicción y la paradoja, pues el terreno sólido donde pisaba el ser humano ha sido sacudido, perturbando una estabilidad de casi mil años. El universo ha cambiado para siempre, y este cambio significa la pérdida de todas las certidumbres, incluidas las que prescribían cómo proceder en lo moral y en lo estético. La belleza manierista refleja con nitidez, a pesar de su anarquía formal, ya no el rostro de una belleza suprasensible, sino aquél del de su convulso tiempo (Eco, 2013).

Un ejemplo prototípico de este espíritu lo hallamos en *La Madona del cuello largo* de Parmigianino, que nos ayuda a entender la época y el estilo a cabalidad:

Comprendemos que algunos encuentren su Virgen un tanto desagradable por la afectación y artificiosidad con que el tema religioso está tratado. No hay nada en este cuadro de la naturalidad y sencillez con que Rafael plasmó el viejo tema. El cuadro recibió el nombre de *La Madonna del cuello largo*, porque el pintor, en su afán de hacer que la virgen pareciera graciosa y elegante, le puso un cuello como el del cisne. Adelgazó y alargó las proporciones del cuerpo humano de rara y caprichosa manera. La mano de la virgen, con sus dedos largos y delicados, la prolongada pierna del ángel en primer término, el enjuto y macilento profeta con un rollo de pergamino, todo parece visto en un espejo deformante. Y, sin embargo, no cabe duda de que el artista consiguió este efecto no por ignorancia ni abandono, sino por poner sumo cuidado en hacernos ver que le gustaban esas formas antinaturales y alargadas (...). El pintor deseaba ser heterodoxo, demostrar que la solución clásica de la armonía perfecta no era la única concebible, que la simplicidad natural es uno de los medios de conseguir la belleza, pero que existen otros medios directos de conseguir efectos interesantes para los amantes del arte no tan primitivos.

Gústenos o no la senda emprendida por él, tenemos que admitir que era consistente. En realidad, Parmigianino y todos los artistas de esa época que deliberadamente trataron de crear algo nuevo e inesperado, aun a costa de la belleza natural establecida por los grandes maestros, acaso sean los primeros artistas modernos. Ya veremos que lo que le ahora llamamos arte moderno tiene sus raíces en un imperativo análogo de soslayar lo vulgar y conseguir efectos que se diferencien de la belleza natural o convencional. (Gombrich, 1950/1997, pp. 364-367).

Así llegamos al siglo XVII, el cual está definido en lo estético por el *Barroco*. El término “barroco” fue utilizado originalmente por los críticos de la corriente con el sentido peyorativo de recargado, excesivo o confuso, en contraposición a los valores tradicionales que primaron en la Antigüedad y que volvieron a resurgir en el Renacimiento y en el siglo XVIII con el Neoclasicismo. Para sus críticos, los artistas barrocos hacían exhibición de un mal gusto reprochable, expresado en la irreverencia de las formas y los temas de sus producciones. Con el paso del tiempo, sin embargo, el término sería reivindicado. Grandes autores y obras de arte del periodo se establecerán entre los más eminentes de la historia del arte (Burckhardt, 1860/2004; Venturi, 2004).

El Barroco tiene en común con el Manierismo el rechazo de la tradición; el establecimiento de un estilo propio, cuya ética desborda la sujeción a la autoridad político-religiosa con el fin de consagrar el genio particular del artista; y la materialización de un sentimentalismo ostentoso, a veces tenso, cargado de fatalidad o afectación. En lo estilístico emplearon la exageración, el ardid, la redundancia, la ornamentación y renegaron de la funcionalidad. Por otra parte, sus diferencias con el Manierismo radican en que sus obras fueron menos impenetrables, menos intencionalmente enigmáticas, más accesibles a las clases populares; así como la incorporación de un elemento pasional (Eco, 2013; Venturi, 2004). El Teatro alcanzó alta notoriedad durante la época, probablemente porque representa mejor que ningún otro arte la artificiosidad propia del estilo, así como por el favor del que gozaba entre el pueblo llano.

Con el paso del tiempo, el término fue ampliado para designar la última de tres supuestas fases que el arte de toda sociedad transita, y ya no solo un estilo concreto de los siglos XVII y XVIII. Así, por ejemplo, en la evolución de la estética

griega, la primera fase, llamada arcaica, es la de los años preclásicos; la segunda, la fase clásica o clasicista, se materializó en el Siglo de Pericles; mientras que el periodo helenístico vio el dominio de la fase barroca. Al extender la significación de la palabra de un sustantivo a un adjetivo, es entendible que movimientos como el Gótico o el Romanticismo se consideren de carácter barroco, dado que sus rasgos estilísticos se oponen a los de los de la tradición (Gombrich, 1950/1997; Tatarkiewicz, 1991b).

Uno de los nombres propios del Barroco es el de Michelangelo da Caravaggio (1573-1610). Pintor rebelde y pendenciero, fue un naturalista riguroso, pero no a la manera de los grandes adoradores del entorno natural, sino como un cronista descarnado de los sórdidos ambientes que frecuentaba. Pintó con un crudeza inusitada y escandalosa, que ofendió a la sociedad teísta y biempensante de su tiempo. Maestro del claroscuro, usó la luz no como un ornamento, sino como un golpe de efecto que incomodaba a los tradicionalistas. Despreció el idealismo y academicismo de los antiguos; retrató las escenas religiosas infundidas de una cotidianidad desmitificante, aunque nunca irrespetuosa; y legó cuadros de formidable belleza, a pesar de los escabrosos escenarios que describen. Su influencia en el arte pictórico, en la Fotografía y en el Cine es enorme (Gombrich, 1950/1997; Rorato, 2014).

Peter Paul Rubens (1577-1640), por su parte, fue el gran autor de la pintura barroca flamenca. Abordó amplios temas, desde narrativas mitológicas hasta retratos realistas de los monarcas de su época. Su estilo se caracterizó por el vigor de las formas, el fulgor de los colores y, principalmente, por la vivacidad del movimiento; atributo, este último, del que es quizá el más grande de los maestros universales. En España, el gran nombre del periodo fue Diego Velázquez (1599-1660). Influenciado en temprana etapa por el uso brutal de la luz de Caravaggio, el pintor sevillano fue desarrollando un estilo personal con el paso de los años. Trabajó toda su vida como el retratista oficial de la corona española, contexto en el que realizó sus grandes obras, la más conocida de ellas *Las meninas*. Este cuadro enigmático refleja muy bien los atributos de la corriente: el uso del claroscuro, la composición atípica y la inclusión de artificios. Cuando los impresionistas

irrumperon en el mundo del arte a finales del siglo XIX, lo declararon su pintor predilecto (Gombrich, 1950/1997).

A pesar de las diferencias políticas que separaban el mundo europeo católico del protestante, los pintores de ambas facciones político-religiosas compartieron las inquietudes temáticas y los formalismos estilísticos del Barroco, resumidos en los atributos del juego entre luz y sombra, la libertad artística, el rechazo a la tradición y la observación realista del entorno natural. En cuanto a las demás artes visuales, es decir la escultura y la arquitectura, el Barroco reflejó el poder y la gloria tanto de las instituciones religiosas como de los sistemas monárquicos. Los arquitectos explotaron el uso de las espirales y las volutas no solo en lo decorativo sino también en lo estructural, lo que les confiere a sus edificios un aire orgulloso y teatral. Estas características revalidaron el majestuoso uso del movimiento del que Rembrandt hizo gala en la pintura o la fastuosidad y el histrionismo del Teatro, especialmente el shakespeariano, cuyos temas y estilo marcaron también la historia de la época (Brom, 2012; Eco, 2013; Gombrich, 1950/1997).

Fue a través de estos medios estéticos que la Iglesia católica combatió o pretendió combatir el cisma que constituyó la *Reforma protestante* en su seno. La belleza fue utilizada nuevamente como un arma política, como una herramienta proselitista para reforzar posiciones y como un medio de expresión de poder institucional, tal como lo hicieron los helenos de la Edad de Oro luego de imponerse en las Guerras médicas:

Cuanto más predicaban los protestantes contra el aspecto externo de las iglesias, más afanosa se volvía la Iglesia romana en poner a su servicio las facultades de los artistas. Así, la Reforma y la exclusión de las imágenes y del culto a éstas, que influyeron con tanta frecuencia en el pasado sobre el desarrollo del arte, ejercieron también sus efectos indirectamente sobre el desarrollo del Barroco. El orbe católico descubrió que el arte podía servir a la religión de un modo que iba más allá de la sencilla tarea que le había sido asignada al principio del Medioevo: la tarea de enseñar la doctrina a la gente que no sabía leer. También podía ayudar a persuadir y a convertir a aquellos que, acaso, habían leído demasiado. Arquitectos, pintores y escultores eran llamados para que transformaran las iglesias en grandes representaciones cuyo esplendor y aspecto casi obligaban a tomar una determinación. No son tanto los detalles lo que en esos interiores importa como el efecto general del conjunto. No podemos esperar comprenderlos, o juzgarlos correctamente, si

no contemplándolos como marco para el ritual espléndido de la Iglesia romana, tal como lo hemos visto durante la misa mayor, cuando las velas se hallan encendidas en el altar, el aroma del incienso invade las naves y los acordes del órgano y el coro nos transportan a un mundo distinto. (Gombrich, 1950/1997, pp. 437-438).

En la escultura, el máximo exponente de esta teatralidad y de este activismo fue Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). El escultor italiano utilizó sus profundos conocimientos anatómicos, científicos y religiosos para fundirlos, quizá mejor que nadie en la historia, en el mármol. El conjunto de sus obras y la mirada de detalles de las que están colmadas constituyen el pináculo del espíritu barroco en la escultura. Es principalmente impactante su dominio de la expresión del rostro y la postura del cuerpo humanos, así como la maestría para cincelar en piedra caracteres tan inverosímiles como presiones mecánicas, pliegues en los ropajes o movimiento. Asimismo, sus trabajos reflejan escenas de enorme dramatismo y emotividad, donde las figuras son capaces de transmitir apasionados estados psicológicos (Wittkower, 1955).

Pero no fue solamente la Iglesia católica la que utilizó la Estética para sus propósitos políticos. La institución monárquica del periodo entendió rápidamente que el arte era el mejor medio para influir en el ánimo del pueblo al que gobernaba. De acuerdo a Gombrich (1950/1997), también los reyes y la nobleza anhelaron ser vistos como seres divinos, de condición superior, como los hijos o los dueños de una belleza ideal y absoluta. Nadie encarnó más fehacientemente esta aspiración en el siglo XVII que el rey Luis XIV de Francia y la obra arquitectónica que definió su reinado, el palacio de Versalles, paradigma del lujo y el exceso, tanto en sus dimensiones como en sus decorados. La monumentalidad de las catedrales religiosas y de los castillos franceses despertaron el celo del resto de reyes del mundo europeo, quienes llevaron al Barroco hasta el paroxismo, al mismo tiempo que cimentaban el camino para el Rococó. El historiador de arte austriaco agrega:

Cada príncipe del sur de Alemania deseaba poseer su propio Versalles; cada pequeño monasterio de Austria o de España quería competir con la impresionante magnificencia de las concepciones de Borromini y Bernini. El periodo que ronda 1700 es uno de los más grandes en arquitectura, y no sólo en ella. Esos castillos e iglesias no eran proyectados tan sólo como edificios,

sino que todas las artes debían contribuir a lograr el efecto de un mundo artificial y fantástico. Ciudades enteras eran empleadas como escenarios, extensiones de terrenos se convertían en jardines, arroyos en cascadas; a los artistas se les dejaba rienda suelta para que hicieran planos siguiendo su sentir, así como para trasladar sus más insólitas visiones a la piedra y el estuco dorado. Con frecuencia se terminaba el dinero antes de que sus proyectos se convirtieran en realidad, pero cuando éstos llegaban a concluirse, en esta erupción de creaciones extravagantes, transformaban el aspecto de muchas ciudades y paisajes. (Gombrich, 1950/1997, p. 449).

Es en Austria, Bohemia y Alemania donde las ideas del Barroco alcanzan su culminación. El contraste insultante entre el esplendor de los castillos monárquicos y la fealdad e insalubridad en las que vivían los hombres comunes sentaría las bases de las futuras revoluciones que agitaron el continente. Con todo, esta belleza palaciega y religiosa materializó de forma esplendorosa las ideas barrocas, quizá superficiales, quizá excesivas, donde el atributo de la imitación de la naturaleza de los antiguos había sido completamente desterrado en favor de un afán de describir los órdenes superiores de la divinidad real y de la gloria de Dios (Gombrich, 1950/1997).

3.3 Racionalismo y Empirismo

En cuanto a las reflexiones filosóficas, los siglos XVII y XVIII estuvieron marcados por la disputa entre dos paradigmas que en esos tiempos se entendieron como irreconciliables: el *Racionalismo* continental y el *Empirismo* británico. En ciertos términos, esta disyuntiva es una reedición de las viejas disputas entre concepciones objetivistas y subjetivistas de la naturaleza y de la Estética, y de la relación entre esencia y percepción de la belleza. Sin embargo, lo inédito de este momento histórico es la profundidad, el alcance y la sofisticación de la discusión, pues la Filosofía alcanza aquí su completa madurez. El hecho de que Racionalismo y Empirismo sean considerados los puntales sobre los que se levantan los edificios de la Filosofía y la ciencia modernas así lo corrobora. Vale aclarar que ambas corrientes son mucho más complejas de lo que coloquialmente se cree o se ha sostenido por cuestiones de simplificación. Como se verá, ambas posturas tienen

muchas zonas de traslape, en las que los límites entre ellas son imprecisos, por lo que es común que pensadores clasificados históricamente como empiristas defiendan sin rubor hipótesis racionalistas, y viceversa. En general, el repaso de esta disyuntiva filosófica mostrará un eclecticismo mucho mayor del que se suponía (Ferrater, 2009; Warburton, 2011; Weeks, 2014).

Según Ferrater (2009), por Racionalismo pueden entenderse tres cosas: un racionalismo de tipo psicológico, otro de tipo epistemológico y finalmente uno de tipo metafísico u ontológico. El Racionalismo psicológico es aquel que propugna la superioridad de la razón o el intelecto por sobre la emoción o la voluntad. El epistemológico, también llamado gnoseológico, afirma que la razón es el mejor, si es que no el único medio para obtener conocimiento verdadero. Por último, el metafísico afirma que la realidad misma es de naturaleza racional, es decir, suprasensible o inmaterial. El filósofo español agrega:

El racionalismo psicológico suele oponerse al emocionalismo y al voluntarismo y a veces se identifica con el intelectualismo. El racionalismo gnoseológico se opone o contrapone al empirismo o, en ocasiones, al intuicionismo. El racionalismo metafísico se opone en ocasiones al realismo (entendido como “realismo empírico”) y a veces (con más frecuencia) al irracionalismo. Las tres significaciones mencionadas de “racionalismo” se han combinado con frecuencia; algunos autores han admitido el racionalismo psicológico y gnoseológico por haber previamente sostenido un racionalismo metafísico; otros han partido del racionalismo gnoseológico y han concluido de él el racionalismo metafísico y el psicológico; otros han tomado el racionalismo psicológico como punto de partida para derivar de él el racionalismo gnoseológico y metafísico. Sin embargo, es posible admitir uno de los citados tipos de racionalismo sin por ello adherirse a cualquiera de los restantes. Además, es posible sostener una forma de racionalismo sin oponerse a alguna de las tendencias que *grosso modo* hemos considerado hostiles a la tendencia racionalista. Ejemplo de esta última posibilidad la tenemos en el empirismo moderno. En una gran medida, en efecto, los empiristas modernos (especialmente los grandes empiristas ingleses: Locke, Hume y otros), aunque suelen combatir el llamado “racionalismo continental” (de Descartes, Leibniz, etc.), no por esto dejan de ser racionalistas, cuando menos desde el punto de vista del método usado en sus respectivas filosofías. Por tal motivo se ha preferido definir el racionalismo no como el mero y simple uso de la razón, sino como el abuso de ella. (Ferrater, 2009, p. 2.983).

Puede decirse que el Racionalismo nace en Francia en el siglo XVII, luego

de lo cual se extenderá al resto de la Europa continental. El filósofo y científico francés Rene Descartes (1596-1650) es considerado el padre de esta corriente de pensamiento, así como precursor del Idealismo contemporáneo, que se entiende como una extensión del primero (Ferrater, 2009). Sostuvo que la razón es el único medio válido para acceder a verdades universales y objetivas, a partir de las cuales se derivan (o así debería ser) todo conocimiento humano. Por la naturaleza de sus ideas, y de acuerdo a la clasificación de Ferrater, Descartes inauguró con sus aportaciones el Racionalismo epistemológico y el metafísico, o al menos se centró más en ellos, dejando la tarea del desarrollo del Racionalismo psicológico a autores posteriores. Fue uno de los máximos exponentes de las Matemáticas, inventando la Geometría analítica, a la que consideró como el modelo elemental sobre el que se debían fundar la ciencia y la Filosofía, dada la naturaleza ideal de la misma, con lo que se evitan los errores en los que nos hacen caer los sentidos y las percepciones. Vemos que el cartesianismo es heredero entonces de las ideas de Pitágoras y Platón, y, por tanto, se pensaría representante de la concepción objetivista de la naturaleza y la belleza, y así lo es en gran parte. Sin embargo, el Racionalismo no se agota en el cartesianismo, y lo que en esta instancia parecen relaciones inevitables entre Racionalismo y objetivismo o entre Racionalismo e innatismo, con la evolución de la corriente se verá que no es necesariamente así (Weeks, 2014).

Por otro lado, el Empirismo nace como una reacción, principalmente desde el Reino Unido, a las teorías de Descartes. Si Platón es considerado como el antecedente por antonomasia del Racionalismo, su discípulo Aristóteles constituye el modelo clásico de la filosofía empírica, que también puede subdividirse en las tres ramas descritas. Así, el Empirismo psicológico afirma que todo conocimiento proviene de la experiencia, especialmente de la sensorial. Aunque luego, para complicar el panorama, ciertos autores empiristas (Berkeley, por ejemplo) incluirán la pura actividad mental en su concepto de experiencia, lo que ilustra el fenómeno ya mencionado de las áreas de intersección entre las dos corrientes. El Empirismo de tipo epistemológico dice que todo conocimiento para ser considerado verdadero debe estar ratificado por la percepción sensorial, pues la especulación mental puede

conducir a equívocos. Finalmente, el metafísico u ontológico sostiene que no existe otra realidad más que aquella percibida a través de los sentidos (Ferrater, 2009).

El más ilustre de los pensadores empiristas fue el escocés David Hume (1711-1776), quien, influenciado por predecesores como John Locke, se rebela contra los argumentos innatistas de la belleza y la naturaleza. De sus teorías se desprende otra ramificación de la vieja reflexión (ya realizada por los sofistas, los escépticos, Giordano Bruno o los manieristas) sobre la subjetividad del gusto, aunque la suya es la más profunda y desarrollada. Hume rechazó el apego a cualquier precepto o canon en cuestiones estéticas, pues afirmó que la belleza radica no en la naturaleza de los objetos sino en las sensaciones del individuo que la experimenta. Genio universal y escritor prolífico, aseveró en su libro *Ensayos morales, políticos y literarios* (1745), de acuerdo a Eco, que:

La belleza no es una cualidad de las cosas mismas: existe tan sólo en la mente del que las contempla y cada mente percibe una belleza distinta. Puede incluso suceder que alguien perciba fealdad donde otro experimenta una sensación de belleza; y cada uno debería conformarse con su sensación sin pretender regular la de los demás. Buscar la belleza real o la fealdad real es una búsqueda tan infructuosa como pretender establecer lo que es realmente dulce o amargo; y es muy acertado el proverbio que reconoce la inutilidad de la discusión acerca de los gustos. (Eco, 2013, p. 247).

Otros dos pensadores clasificados como empiristas son el escocés Francis Hutcheson (1694-1746) y el irlandés Edmund Burke (1729-1797), quienes reflexionaron también sobre el tema. Para Hutcheson, la belleza era la capacidad de transformar los atributos físicos de los objetos en percepciones agradables y seductoras, por lo que puso el foco en el proceso relacionar entre esencia y percepción de lo bello. Para él, la experiencia estética no radicaba en una de estas dos instancias, sino en el proceso mismo de conexión entre ellas. Por su parte, Burke reeditó a Aristóteles y a Cardano, al afirmar que el gusto es algo que se educa, que se adquiere con cultura, y que la experiencia estética da mayores retornos cuanto más se ha invertido en comprenderla. Otro pensador británico de la época, aunque considerado como un neoplatónico, es el Conde de Shaftesbury (1671-1713), quien creía que belleza y virtud eran parte de una misma naturaleza.

Llegó a afirmar que la experiencia estética es el primer peldaño hacia la experiencia amorosa, las cuales son innatas al ser humano, a pesar de poder ser educadas. Este proceso es de orden teleológico, desde lo material a lo divino. (Beardsley & Hospers, 1988).

Dada la evolución que los términos han tenido a lo largo de la historia, es natural encontrar posiciones intermedias que desafían las clasificaciones reduccionistas, como los casos de George Berkeley (1685-1753), quien propugnó un Empirismo idealista, al afirmar que la única realidad del mundo son las propias percepciones, negando por lo tanto la existencia de la materia, a la que consideraba una ilusión. Su doctrina, llamada *Inmaterialismo*, ejemplifica la posibilidad de que el Empirismo se empalme con el Racionalismo, venciendo el supuesto carácter irreconciliable de sus posturas (Warburton, 2011). Otro caso ejemplar es el de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), considerado uno de los máximos representantes del Racionalismo continental y, sin embargo, defensor de la subjetividad de lo bello. Este polímata alemán sostuvo que todo lo que hay en el intelecto tuvo que pasar primero por los sentidos. Revalidando el *panta rei* de Heráclito y adelantándose a la dialéctica de Hegel, alegó que la belleza no es un objeto fijo, sino un proceso en constante cambio, en flujo infinito, sujeto al espíritu de los tiempos, que determina los gustos particulares. Consideró al gusto como una especie de instinto, y retomó la concepción axiológica al relacionar belleza con virtud (Ferrater, 2009; Givone, 2001).

Otro representante del Racionalismo subjetivista lo tenemos en Baruch Spinoza (1632-1677), quien aseveró que la belleza no es intrínseca a los objetos del mundo, sino que reside en la sensibilidad del sujeto, decantándose por la preeminencia de la percepción sobre la esencia de lo bello, al igual que David Hume (Tatarkiewicz, 1991b). Estos ejemplos ilustran la imposibilidad de señalar a rajatabla a los racionalistas como defensores de las concepciones objetivo-innatistas de la belleza y a los empiristas como defensores de las subjetivo-adquiridas, lo que además justifica la elaboración del presente trabajo, pues permite desentrañar la complejidad de fenómenos y concepciones que se creían resueltos bajo la denominación de categorías que se creían fijas.

3.4 Ilustración, Neoclasicismo y Rococó

Tanto Racionalismo como Empirismo alcanzaron su completa madurez en el siglo XVIII, conocido como el *Siglo de las Luces* o *Ilustración*. Ambas corrientes desempeñaron un papel determinante en la constitución del espíritu progresista y positivo de este siglo, el cual erigió a la razón como valor supremo del quehacer humano, pero apoyada siempre en la constatación empírica. La Ilustración representa la transición desde el paradigma de la reflexión filosófica hasta el del método científico, así como la síntesis de las corrientes racionalistas y empiristas en diversas áreas. Este proceso sintético ejemplifica nítidamente el concepto hegeliano de dialéctica, que marca o describe como ningún otro la naturaleza del periodo (Weeks, 2014). Asimismo, y como ya se señaló, la Ilustración atestigua el nacimiento y desarrollo formal de la ciencia de lo bello, gracias a las ideas de Baumgarten y de Kant, autores adscritos a lo que ha dado por llamarse Idealismo alemán, el cual puede entenderse como una continuación del Racionalismo de Descartes (Buchenau, 2013; Ferrater, 2009). Venturi describe con claridad la dinámica de las fuerzas de la época:

El arte fue, durante el siglo XVIII, objeto de investigación, discusiones y teorías que dieron lugar a resultados de excepcional importancia. En el citado siglo se reconoce por primera vez la autonomía del arte gracias a una nueva ciencia filosófica, la filosofía del arte, denominada *Estética*. Por primera vez, (...) la *Historia del arte* fue concebida como un hecho independiente de la vida de los artistas, y asumió el papel de historia de una particular actividad del espíritu. Para llegar a alcanzar tales resultados fue necesario no sólo proseguir y desarrollar el espíritu científico del siglo precedente, sino también asumir los ideales del Renacimiento italiano, hasta intentar hacer propias las aspiraciones de la antigua Grecia. El objetivo, no obstante, al que tendían la mayor parte de las mentes no era el arte: en Francia fue la actividad social, que desembocó en la Revolución francesa; y en Alemania, la actividad filosófica de la que surgió la filosofía idealista. (2004, p. 161).

Como se puede observar, junto al influjo de las corrientes racionalistas y empiristas de la Ilustración (o quizá como su causa), corre un factor histórico de fundamental importancia: el de la masificación del libro como instrumento cultural. Esto obedece sobre todo a dos razones: el descenso significativo de las tasas de

analfabetismo y la omnipresencia de la imprenta. Este fenómeno preparará el terreno para el hecho histórico que define al Siglo de las Luces y representa la transición entre Edad Moderna y Edad Contemporánea: la Revolución francesa. Los libros permiten un acercamiento inusitado entre el intelectual y el hombre común, lo que genera una suerte de concientización de clase que se adelanta a Marx. Entonces, aunque pareciese que la Ilustración había superado todas las contradicciones por medio de una síntesis definitiva de las fuerzas que le precedieron, esto no es así. En el corazón mismo del proceso brota una nueva disyuntiva, que reencarna el viejo antagonismo entre tradición y novedad, entre conservadurismo e insurrección (Eco, 2013, Gombrich, 1950/1997).

Por un lado, el *Rococó*, la extensión tardía del Barroco. Para los revolucionarios, el Rococó simboliza el orden monárquico, la frivolidad de la clase cortesana, el gusto remilgado del *Antiguo Régimen*. Es la materialización del (seguramente apócrifo) “que coman pasteles”. El estilo hace gala de una estética preciosista, de colores suaves y exquisitos. Sus obras están infundidas de un aire etéreo, que nada tiene que ver con la realidad política de Europa; retratan una ensoñación o tal vez un paraíso; describen escenas llenas de alegría, de dulzura y de refinamiento. Es la calma sutil antes de la tormenta.

Por otro lado, del cartesianismo se deriva una estética prescriptiva, canónica, científica, que es producto del culto a la razón y heredera de la Geometría analítica. Es el signo de la necesidad de soporte y estructura que la clase social emergente, la burguesía, requería en medio de la ebullición social de aquellos tiempos turbulentos. Representa al estado liberal, la democracia y al futuro imperio napoleónico, y constituye la antítesis total de la “decadencia” del Rococó. Por todos estos atributos y por su admiración del mundo griego, se le dio el nombre de *Neoclasicismo* (Eco, 2013, Gombrich, 1950/1997). A través de este choque de ideales estéticos, se revisita una vez más el problema axiológico de la belleza, aquel que habla de su relación con otros valores o atributos humanos, en este caso con el poder. La culminación de este proceso desembocará en los cambios socio-políticos que inaugurarán la Edad Contemporánea.

3.5 Idealismo alemán

El cierre definitivo del siglo XVIII y de la Edad Moderna viene dado por las aportaciones hechas desde el *Idealismo alemán*, el cual es considerado una derivación del Racionalismo. El Idealismo es la doctrina que toma como punto de partida de sus reflexiones no al mundo exterior, sino al sujeto, a la mente o a la conciencia (Ferrater, 2009). Es por esta razón que se lo considera una extensión del sistema cartesiano, que a su vez puede remontarse a las ideas de Platón. Lo que diferencia entre sí a este conjunto de nociones son más cuestiones de grado que de clase, en las que cada escuela aportó con sus matices y particularidades. El Idealismo fue la corriente filosófica que dominó Alemania entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. Sus máximos exponentes en cuanto a las reflexiones estéticas fueron Alexander Baumgarten (1714-1762), Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), Immanuel Kant (1724-1804) y Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). De Baumgarten ya se dijo que fue quien acuñó el término “Estética” con su significación contemporánea, haciéndola una rama específica de estudio de la Filosofía, aunque quizá de manera inintencionada, como bien explica Ferrater:

Una de las consecuencias de las definiciones dadas de la Estética por Baumgarten es la formación de dicha disciplina en un sentido actual. Pero el propio Baumgarten concebía a la Estética en un sentido más amplio. Baumgarten dividía la gnoseología, o doctrina del saber, en dos partes: la gnoseología inferior o estética (que se ocupa del saber sensible) y la gnoseología superior o lógica (que se ocupa del saber intelectual). (...) Los dos tipos de saber antes indicados se hallan organizados (...) en una jerarquía continua. Así, el conocimiento sensible es una percepción oscura del conocimiento intelectual, y el conocimiento sensible de lo bello, aunque “perfecto” en su género, constituye una aprehensión menos clara del tipo superior de conocimiento. Podríamos, pues, concluir que la estética de Baumgarten es enteramente intelectualista. Y así ocurre, en efecto, cuando nos atenemos a sus supuestos. Pero como Baumgarten elaboró los temas estéticos con mayor amplitud y sistematismo que sus predecesores, tratando y definiendo las nociones de disposición artística, genio, entusiasmo, etcétera, tales temas (y el “conocimiento” implicado en ellos) llegaron a adquirir, a su pesar, una cierta independencia que explica la posterior autonomía de la Estética como disciplina filosófica que trata de los fenómenos artísticos y en particular de lo bello. (2009, pp. 324-325).

Vemos aquí que la intención de Baumgarten fue hacer de la Estética una parte de la Gnoseología o de la doctrina del conocimiento, que hoy recibe el nombre de Epistemología. Para él, el conocimiento sensible era de orden inferior al intelectual, de carácter más puro. No obstante, al realizar esta separación del conocimiento sensible como un área específica del saber, sentó las bases para que autores posteriores se enfocaran en ella al momento de resolver los problemas que planteaba el asunto de lo que es bello o no. Kant, principalmente, desarrolló sus teorías estéticas desde el lugar que Baumgarten había cimentado. Así, la Estética se independizó de la Epistemología, constituyéndose como una rama filosófica por derecho propio, enfocada en el análisis de la belleza como atributo de lo sensible. Este hecho separó de manera definitiva no solo el estudio del conocimiento del de la experiencia de lo bello, sino también la Ética de la Estética, con lo que estos autores llevaron la disciplina hasta su completa autonomía. (Beardsley & Hospers, 1988; Montero, 2006; Venturi, 2004).

Winckelmann, por su parte, es considerado el fundador de la Historia del arte, así como de la Arqueología moderna. Siguiendo a Platón, señaló que aquello que nos resulta bello y atractivo procede de una transmutación de la idea perfecta de belleza, de carácter suprasensible, a los objetos sensibles del mundo. Es considerado un neoclasicista, ya que estudió apasionadamente a griegos y romanos y, como ellos, vio en los atributos de proporción, armonía y simetría la fuente de la perfección. En esto tuvo vital importancia su inquietud arqueológica, que le permitió redescubrir el mundo antiguo a través del incesante estudio de las ruinas recientemente descubiertas de Pompeya y Herculano. Alimentado por la visión cientifista de la Ilustración y por la pasión que sentía por la cosmovisión grecolatina, sus obras proscibieron el uso de la sobriedad, la claridad y, sobre todo, la pureza de la línea recta (Eco, 2013; Venturi, 2004).

Kant, fundador de la corriente *criticista* en la Filosofía, intentó, con su trabajo, definir los límites de la razón y el conocimiento humanos. A ello dedicó toda su vida. Desarrolló la parte más importante de sus reflexiones sobre la belleza en su obra la *Crítica del juicio*. Pretendió, en ésta, solventar de manera definitiva la disyuntiva objetivismo-subjetivismo y el problema de esencia-percepción. Haciendo gala de su

genio, abordó ambas cuestiones al mismo tiempo. El filósofo de Königsberg sostuvo que la belleza no radica en ninguna esencia o atributo inmaterial de los fenómenos u objetos del mundo, sino en el proceso perceptivo humano, el cual es guiado por el gusto particular de cada individuo. Lo curioso aquí es que, aunque el gusto sea el que determine la experiencia estética, los sistemas cognitivos por el cual se manifiesta sí que poseen atributos de universalidad, es decir, los considera de talante objetivo (Venturi, 2004).

A pesar de que se acepte que la belleza está en el ojo de quien la mire, el hombre no actúa de esta forma; al contrario, el hecho de que se discuta sobre juicios estéticos y obras de arte revela la creencia de que hay hechos objetivos que discutir. Tratamos la belleza como si fuese una propiedad inherente a los objetos, como su masa; sin embargo, la única universalidad y objetividad de la experiencia estética es la estructura de la mente que permite las sensaciones, no las características de los objetos con los que ella trata (Burnham, 2000). Esto es lo que nos hace creer falsamente que la belleza es objetiva: nuestras homogéneas capacidades de interpretación, no la naturaleza intrínseca de lo interpretado. Desarrollando los aportes de los empiristas y de Baumgarten, Kant supera las concepciones objetivistas de la belleza, con lo que inaugura una época en la que la subjetividad será el valor dominante en el arte, sentando las bases de las revoluciones vanguardistas del siglo XX. El hecho de apoyarse tanto en racionalistas como en empiristas, señala nuevamente la dificultad de encasillar a estos pensadores en categorías definidas, pues si algo caracteriza este momento de la historia es el completo dinamismo de concepciones. Finalmente, Kant separa belleza y funcionalidad, dos elementos que los griegos habían ligado siglos atrás, al aseverar que la belleza es desinteresada, una experiencia que se basta por sí sola, que no posee otra utilidad más que la del propio placer que incita; es decir, el filósofo alemán asesta otro golpe a la concepción relacionar, llevando a la Estética un paso más cerca de su adultez (Eco, 2013; Montero, 2006).

Hegel amplía el Idealismo (y por ende al Racionalismo) hasta sus últimas consecuencias, al afirmar como Platón que las ideas existen por sí mismas en una realidad que trasciende la existencia humana. Todo lo que vemos y nos rodea es

solo una *manifestación* de esta suprasensibilidad, superior y perfecta. Como ya se dijo, introduce el concepto de *dialéctica*, la fuerza que, a través del choque entre opuestos, mueve y empuja la Historia. Este es probablemente el concepto que mejor define todos los cambios que acaecieron en los siglos inmediatamente anteriores. El conocimiento, la Filosofía, la ciencia y hasta el alma humana son parte de este proceso, por lo que las concepciones de lo bello se insertan también en él. Nada escapa a la totalidad de la idea. Dadas estas condiciones, las del eterno fluir del espíritu y la naturaleza, las reglas fijas e inmutables son un sinsentido (Beardsley & Hospers, 1988; Escohotado, 2013; Marías, 2001). Tanto las nociones de independencia entre belleza y conocimiento, y belleza y virtud, como las de la particularidad del gusto y el eterno fluir, constituyen la base teórica sobre la que se levantarán las reflexiones estéticas de los 200 años venideros.

CAPÍTULO IV

Edad Contemporánea

4.1 Romanticismo

El *Romanticismo* es el primer movimiento estético del Siglo XIX y de la *Edad Contemporánea*, periodos inaugurados por los cambios socio-políticos materializados en la *Revolución francesa* y en la transición desde el *Absolutismo* hacia las *democracias liberales*. En el ámbito económico, la *Revolución industrial* iniciada en Reino Unido en la segunda mitad del siglo XVIII llegó a la Europa continental y a los territorios coloniales de todo el mundo, con lo que se completa el cambio de fase del sistema feudal al sistema capitalista. Dicha transición implicó un enorme movimiento humano desde las áreas rurales hasta las ciudades, lo que originó nuevas e insospechadas tensiones sociales, así como un vertiginoso *progreso* en todos los aspectos de la vida humana. La idea de progreso está inextricablemente unida a la empresa científica, casi como si fuese su motor ético. La ciencia, a su vez, es el fundamento de la Revolución industrial, pues es gracias al dominio de la técnica que se produjeron los espectaculares cambios sociales, económicos y políticos que definen al periodo. Asimismo, de la masificación de la imprenta y el perfeccionamiento del telégrafo se sigue el consolidamiento de una red de medios de comunicación que conectan al mundo como nunca antes, con lo que las relaciones políticas entre todos los países del mundo se vuelven inextricables a partir de aquí, a pesar del surgimiento de un marcado *nacionalismo*, principalmente en los países europeos (Brom, 2012; Harari, 2014). Quizá el artista clave que personifica todas estas fuerzas y sirve de vínculo entre Barroco, Neoclasicismo, Rococó y Romanticismo es Francisco de Goya (1746-1828). El pintor español abordó todos los temas y todos los estilos con igual maestría, por lo que es considerado uno de los máximos genios del arte universal, así como el gran sintetizador plástico de su tiempo, a la manera de Plotino en la reflexión filosófica alejandrina. Se dice de Goya que fue, al mismo tiempo, un precursor del

Romanticismo, del Prerrafaelismo, del Realismo del siglo XIX, e incluso de las vanguardias del siglo XX, sin estar suscrito, sin embargo, a ninguna de estas corrientes. Fue un artista único e irrepetible (Venturi, 2004).

El Romanticismo propiamente dicho surge en Alemania de manera formal con el movimiento artístico *Sturm und Drang* (tormenta e ímpetu), heredero del Idealismo, y que se reveló contra los mandatos de la Ilustración y el Neoclasicismo. Oponiéndose a estas maneras de entender la realidad y la belleza, el Romanticismo prescribió la libertad individual, la subjetividad artística, la exaltación de la naturaleza y la preeminencia de la emoción y el sentimiento por sobre la razón y la lógica. Ciertas derivaciones del movimiento se relacionaron también con el compromiso y la denuncia social. El escritor francés Víctor Hugo es el máximo representante de este último fenómeno. Asimismo, el concepto de *genio artístico* fue completamente desarrollado, con lo que el papel del artista se enaltecó, pues todo arte, para ser verdadero, tenía que surgir del arrebató de individuos con este talento especial o divino (Beardsley & Hospers, 1988; Venturi, 2004).

Se revalorizó la Antigüedad, pero con nuevos ojos, pues se la entendió como una época de germinación del espíritu humano, a ser revisitada con el fin de admirarla, homenajearla y reinterpretarla, pero no de imitarla a rajatabla. Hay un rescate de lo gótico, así como de las nociones de belleza del Medioevo, con sus monasterios y castillos como fuentes de inspiración. Se entendió el arte como la conjunción total del espíritu humano y la naturaleza, en un sentido unitario y totalitarista que es heredero indudable del *panteísmo* de Giordano Bruno y Baruch Spinoza. Empieza a hablarse de una poética de las montañas, de una belleza de las estepas infinitas, del heroísmo de renunciar a lo civilizado: se admira la belleza del entorno natural, en contraposición a la “estética corrompida” del progreso y a la miseria y amontonamiento urbanos producto de la Revolución industrial. Asimismo, hay un culto de lo exótico y lo oriental, de lo lejano y lo desconocido. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) habla incluso de una total subjetividad de lo bello, de una especie de inmaterialidad, explicada en su concepto de *la belleza vaga del no sé qué*.

Por otro lado, las relaciones amorosas son vistas bajo una nueva luz, con lo

que despiertan una fresca sensibilidad estética. El amante se convierte en un poseído, en un ser vulnerable, de destino trágico, cuyas defensas ante los embates de la vida han sucumbido debido a la pasión amorosa. Esta es la concepción más popular de la palabra, que ha llegado hasta nuestros días y que incluso denomina a un género cinematográfico, la comedia romántica (Eco, 2013; Givone, 2001).

Parece ser que el Romanticismo debe gran parte de este espíritu, además de al contexto sociopolítico, a una idea que venía desarrollándose en los siglos anteriores y que en estos años alcanza su madurez total. Es la idea de lo *sublime*. Lo sublime es todo aquello que conmueve, que quiebra el espíritu pero que también lo reconstruye. No es un atributo inocente, pues está cargado de fatalidad, de una carga excesiva y difícil de procesar; incluye en su concepción a lo terrible y lo imperfecto. Lo sublime es el peso mismo de la existencia, pero también los momentos de catarsis que hacen que valga la pena. Con la sensibilidad romántica se reivindican conceptos que se creían ajenos al arte, que le eran opuestos: lo mágico, lo irracional, lo lúgubre, lo tenebroso también pueden ser bellos. Incluso el horror se inaugura como categoría estética. Se inicia una suerte de culto a la muerte, al desenfreno y al descontrol vital. Lo sublime es la fuente primordial del *pathos* romántico, así como un antecedente capital de la literatura de Edgar Allan Poe, la novela detectivesca y del *film noir* de mediados del siglo XX (Eco, 2013).

Por otro lado, el término romanticismo no es solo un sustantivo con el que se denomina una época, sino también un adjetivo con el que se califica un estilo artístico, de la misma manera que sucedió con la palabra barroco. De acuerdo a Eco:

“Romanticismo” es un término que designa, más que un periodo histórico o movimiento artístico determinado, un conjunto de características, actitudes y sentimientos, cuyas peculiaridades consisten en su naturaleza específica y, sobre todo, en sus relaciones originales. Originales son, en efecto, aspectos concretos de la belleza romántica, aunque no es difícil hallar antecedentes y precursores (...). Pero original es sobre todo el vínculo entre las distintas formas, dictado no por la razón sino por el sentimiento y por la razón, vínculo que no tiende a excluir las contradicciones o a resolver las antítesis (finito/infinito, entero/fragmentario, vida/muerte, mente/corazón), sino a reunir las en una presencia conjunta que constituye la auténtica novedad del Romanticismo. (...) La belleza romántica expresa, en definitiva, un estado de

ánimo que en algunos temas arranca de Tasso y de Shakespeare y se encuentra todavía en Baudelaire y D'Annunzio, elaborando formas que serán retomadas a su vez por la belleza onírica de los surrealistas y por el gusto macabro del kitsch moderno y posmoderno. (2013, p. 299).

4.2 Esteticismo o la religión estética

De esta manera, el Romanticismo lo que hace es sentar las bases para una manera de expresión que consagra como valor supremo la completa libertad artística, sujeta ya no a cánones externos que dictaminan las formas y los métodos bellos y correctos, sino a la genialidad e inspiración individual del autor de la obra. Dado este clima cultural, fue inevitable la aparición de lo que se conoce como *la religión estética* o *Esteticismo*, cuya máxima definitoria está contenida en la sentencia *el arte por el arte*. El Esteticismo fue un movimiento heterogéneo y difícil de clasificar, que incluye entre sus derivaciones a corrientes que empatan con el Romanticismo en muchos aspectos, como por ejemplo el *Simbolismo* o el *Decadentismo*, y a otras que le son completamente antitéticas, como el *Parnasianismo* de la poesía francesa de finales del XIX, el cual se oponía tanto formal como temáticamente a la emotividad y el compromiso social propios de Víctor Hugo, y a la exaltación del yo de los simbolistas. Lo que sí comparten todos estos movimientos postrománticos es la doctrina de libertad artística, aunque entendida de diferentes modos: para unos implica la superación del canon clásico, anticuado y opresor; y para otros la independencia entre los roles de artista y activista político, puesto que el arte no es un instrumento de cambio social, sino un medio de búsqueda de lo bello, como ya lo había entendido Kant al desligar arte de funcionalidad (Beardsley & Hospers, 1988; Givone, 2001).

Además, la religión estética hereda del Romanticismo una transmutación de la relación entre verdad/bien y belleza. Antes de esta época, la belleza estaba subordinada a lo virtuoso y/o a lo verdadero, cuando no era consecuencia de éstos. A partir de aquí, los papeles se invierten: es la belleza la que es causa y fuente de la verdad y del bien. Para los esteticistas, sus anhelos artísticos no significan darle la espalda a la realidad, como señalan sus críticos, sino más bien ampliarla y extender sus dominios y contenidos. Los valores pueden seguir siendo importantes

(no necesaria, pero sí discrecionalmente), aunque ahora están sometidos a la búsqueda y consecución de la belleza. Nada ilustra mejor esta mentalidad que la frase del escritor inglés Walter Pater (1839-1894), autor de la novela considerada como la biblia del Esteticismo, *Mario el epicúreo* (1885). Se dice que ante la pregunta de: “¿por qué tenemos que ser buenos?”, respondió de manera enfática: “porque ¡es tan bello!” (Eco, 2013). Estos profundos cambios descritos no nacen de manera abrupta, como lo demuestra la cronología del presente trabajo; sino, son más bien el producto de fuerzas que evolucionaron con el transcurrir de los siglos y que hallan su culminación definitiva en la mayoría de edad de la Estética declarada por Baumgarten y Kant. Agrega Eco:

Así comienza una auténtica religión estética y, bajo la consigna del arte por el arte, se impone la idea de que la belleza es un valor superior que hay que materializar a toda costa, hasta tal punto que para muchos la propia vida será vivida como una obra de arte. Y mientras el arte se separa de la moral y de las exigencias prácticas, se desarrolla el impulso, presente ya en el Romanticismo, de conquistar para el mundo del arte los aspectos más inquietantes de la vida: la enfermedad, la transgresión, la muerte, lo tenebroso, lo demoníaco, lo horrendo. Pero ahora el arte ya no pretende representar para documentar y juzgar, sino que al representar busca redimir con la luz de la belleza todos estos aspectos y los convierte en fascinantes incluso como modelo de vida. (2013, pp. 317, 330).

Es en este clima en que se nacen movimientos como el *Dandismo* o el ya mencionado Decadentismo. Para los dandis, su propia vida e identidad son una obra de arte. A través del atuendo, los adornos y las maneras expresaban su irreverencia y su posición social en la vida pública, con lo que nace el *culto a la personalidad*, nada difícil de entender cuando se piensa que el concepto de individualismo estaba llegando a su apogeo, tanto en el aspecto político como en el cotidiano. Por su parte, los decadentistas buscaron el desorden de los sentidos y las percepciones, ya que creían, adelantándose a Freud, que solo por medio de la enajenación podía accederse al verdadero espíritu del arte, el cual se hallaba en el inconsciente. Debido a su renuncia a las convenciones sociales, que veían como rígidas y asfixiantes, fueron tildados de parias y decadentes, lo cual asumieron con orgullo (Eco, 2013; Gombrich, 1950/1997). Sería Karl Friedrich Rosenkranz (1805-

1879) quien condensaría estos conceptos en su *Estética de lo feo* (1853), al afirmar, sirviéndose de la dialéctica hegeliana, que la fealdad es la antítesis de la belleza, que es la tesis; y que, al sintetizarse, forman el humor o la comedia. Lo feo no tiene existencia independiente de lo bello, sino que es su contracara. Sin la fealdad no podríamos percibir la belleza, pues esta sólo resulta tal gracias al contraste. Ambas existen en función de la otra, a la vez que se niegan mutuamente. Nacen así las llamadas *estéticas del mal, del sadomasoquismo y del satanismo*, con lo que el arte perdía su condición sagrada, no solo religiosa, sino también pagana (Eco, 2013; Givone, 2001).

Resulta manifiesto apreciar cómo de esta estética del mal se desprenden las nociones filosóficas y artísticas exploradas por corrientes como el *Existencialismo*, inaugurado por el pensador danés Soren Kierkegaard (1813-1855), quien exploró temas como la *soledad*, la *angustia* y la *muerte*. Su perspectiva resulta un antecedente imprescindible para entender el espíritu de movimientos estéticos tan importantes del siglo XX como el Expresionismo y el Surrealismo, los cuales se abordarán a mayor profundidad en las páginas siguientes. Asimismo, la estética del mal tuvo enorme influencia en el pensamiento de Friedrich Nietzsche (1844-1900), quien examinó nuevamente las disyuntivas que toma el problema de la concepción de lo bello, esta vez desde la confrontación de los espíritus apolíneo y dionisiaco. *Apolo* representa el orden, la regularidad, la simetría, el canon, la elegancia, la imperturbabilidad, la perfección matemática de Pitágoras, la idea incorruptible de Platón y los valores clásicos de la Antigüedad. *Dionisio* es el desorden, el caos, el desequilibrio, la exaltación del yo, la alteración de los sentidos, la individualidad, el libertinaje del espíritu romántico, el decadentismo francés y la estética de lo feo de Rosenkranz. La reflexión estética es un pilar que atraviesa todos sus escritos, que reflejan el hecho de que en su propia vida alternó entre el elogio y el repudio a estas dos formas de entender la existencia y la naturaleza (Beardsley & Hospers, 1988; Marías, 2001).

4.3 La sociología de la belleza y el nacimiento de la estética científica

Pero no solo de la angustia existencial y de los aspectos oscuros de la condición humana se alimentaron la reflexión y actividad estéticas de finales del siglo XIX. La época vio también el desarrollo de una sensibilidad que heredó los valores de la Ilustración y las revoluciones industrial y francesa, así como el compromiso político encarnado en Víctor Hugo. A este movimiento se le llamó *Realismo artístico*. El Realismo fue una reacción al Romanticismo, máxime en las áreas de la pintura y la literatura. Haciendo uso del concepto de mimesis aristotélico, esta corriente pretendió reflejar la realidad social de su época, con todos sus tumultuosos cambios y dilemas. Dándole la espalda a Kant al relacionar arte con Ética y utilidad, el artista tenía el imperativo moral de retratar el devenir histórico en el que se hallaba inmerso. Eludir la acuciante situación sociopolítica que le rodeaba era un acto inhumano y egoísta. La estética de la exaltación del yo y la alteración de los sentidos fue vista como un escapismo indigno y como un acto cobarde. El arte tenía la obligación de estar volcado hacia fuera, hacia las calles y los campos; no hacia el interior de la vida psicológica. La manifestación estética debía ser un instrumento político al servicio de la *libertad*, la *igualdad* y la *fraternidad*; un desafío a la corrupción institucionalizada del poder, no el medio de fuga de estetas frívolos, cuya máxima preocupación radicaba en estar a la moda. De acuerdo a Eco:

Mientras va cobrando consistencia la sensibilidad decadente, pintores como Courbet o Millet se dedican aún a interpretar de forma realista la realidad humana y de la naturaleza, democratizando el paisaje romántico y reconduciéndolo a su cotidianeidad hecha de trabajo, de fatiga y de presencia humilde de campesinos y aldeanos. (...) Es la época en que dramaturgos como Ibsen abordan en el escenario los grandes conflictos de su tiempo, la lucha por el poder, el enfrentamiento entre generaciones, la libertad de la mujer, la responsabilidad moral, los derechos del amor. (...) La figura de Flaubert sirve para demostrarnos cuánta honestidad artesanal y cuánto ascetismo hay en una religión del arte por el arte. (2013, pp. 338-339).

Pero no solo obreros y campesinos componían las clases sociales de finales del XIX. La gran clase emergente era la *burguesía*, los ganadores indiscutibles de la transición a la democracia desde el despotismo ilustrado, quienes desarrollaron

un tipo totalmente diferente de Realismo. Los burgueses tuvieron la necesidad de distinguirse y erigir su naciente identidad, y el arte fue el mejor medio para ello. El arte burgués del periodo reflejó la ideología del comercio y el intercambio, por medio de la creación de un mercado que se extiende con vigor y firmeza hasta el día de hoy, en el que las obras pasan a ser mercancías de enorme valor económico. Los museos y las galerías se convirtieron en los nuevos templos de la religión estética, así como en los centros de resguardo de la alta cultura, el conocimiento y el estatus social que se derivan de ellos. De este caldo de cultivo social brota el llamado *Art Nouveau*, expresión estética por antonomasia de la burguesía, a través de la cual se consagra el valor del ornamento o decoración como máxima aspiración. Actividades como la forja en metales, la cerámica, la vidriería, el mosaico y la joyería generan una poderosa industria que replica las dinámicas del capitalismo y que permite la ostentación de una nueva condición social que era símbolo y producto del progreso imparable de la ciencia y la técnica. La sensibilidad burguesa materializada en el *Art Nouveau* es el puente que conecta el siglo XIX con los vanguardismos que se estrenarían en el siglo XX, y su mejor ejemplo lo encontramos en la belleza de hierro de la Torre Eiffel, considerada por los tradicionalistas de esa época como una monstruosidad urbanística, como un ente infeccioso en la belleza clásica parisina, y que hoy se erige como el gran símbolo de la concepción estética de la modernidad burguesa, periodo llamado por los expertos como la *Belle Époque* (Eco, 2013).

De todo este conjunto de fenómenos es que se desprende la llamada *sociología de la belleza*. Heredera de la crítica capitalista introducida por Karl Marx (1818-1883) y Friedrich Engels (1820-1895) a través del concepto de *materialismo dialéctico*, esta sociología entendió la actividad estética como una *superestructura* más del edificio ideológico que regula las relaciones de todo tipo: religiosas, políticas, económicas. Para Marx, el hombre y el artista están insertos en un contexto histórico y cultural al cual no son ajenos y del que surgen sus ideas. Con esto, Marx mostraba su rechazo a la concepción de la inspiración divina o a cualquier otro concepto que involucre inmaterialidad o idealismo en el quehacer humano. Categorías como la clase social, la raza o la nacionalidad tienen profundas

implicaciones en el gusto estético. Reproduciendo las concepciones de los realistas pictóricos franceses (o quizá influyendo en ellos), el marxismo entendió la actividad artística como un medio de subvertir las estructuras opresoras de la sociedad. A partir de estas nociones, y ya entrado el siglo XX, nace una ingente cantidad de reflexiones en torno al asunto, las cuales básicamente denostaron las fórmulas románticas y esteticistas del arte por el arte, la libertad artística y el genio individual, en favor de un obligatorio activismo político, situación que alcanzó su completa materialización en el arte oficial de la Unión Soviética, fundada sobre las bases teóricas del materialismo dialéctico. En la URSS, el arte fue poco más que un brazo de sometimiento ideológico a cargo del proyecto de estado, un nuevo caso de la relación axiológica entre belleza y poder (Beardsley & Hospers, 1988; Ferrater, 2009).

La sociología de la belleza forma parte, por supuesto, de la *Sociología* general, que además de a los aportes primordiales de Marx, debe su fundación y sistematización a Auguste Comte (1798-1857), Emile Durkheim (1858-1917) y Max Weber (1864-1920). El pensamiento de estos tres intelectuales es profundo y diverso, pero en líneas generales son considerados como los padres fundadores de varias de las ciencias sociales. Comte y Durkheim, además, son las figuras centrales en la creación de la episteme positivista. El *Positivismo* es una doctrina que, oponiéndose al Racionalismo y al Idealismo, rechaza, en el ámbito de la producción científica, la especulación metafísica en favor de una metodología apoyada en la observación, la elaboración de hipótesis y la verificación empírica. Ya en la década de 1920, a estas nociones se sumaron los aportes del llamado *Círculo de Viena*, cuyas teorías son englobadas con los términos de *Empirismo lógico*, *Neopositivismo* o *Positivismo lógico*. Los neopositivistas fueron un grupo de científicos y matemáticos cuyo objetivo fue establecer las bases filosóficas del método científico. Prescribieron el uso del lenguaje de la Lógica y las Matemáticas como fundamento de las proposiciones científicas. Para ellos, es labor de la ciencia, ya no de la Filosofía, encontrar las verdades acerca del mundo. El nuevo rol de la reflexión filosófica radica en proporcionar un marco teórico dentro del cual la ciencia debe operar. A toda esta nueva manera de pensar, heredera de la vieja

Epistemología o Gnoseología, se le denominó *Filosofía de la ciencia* (Ferrater, 2009; Weeks, 2014).

Puede afirmarse que la Filosofía de la ciencia marca el inicio de una bifurcación trascendental en la historia, la de la división definitiva entre la reflexiones filosófica y científica de los asuntos de la belleza. Es así que el espíritu científico se independiza de manera total del puramente especulativo, con lo que nacen dos Estéticas separadas. La ciencia moderna inaugura un campo totalmente nuevo para el estudio de las concepciones sobre la belleza. Además de las fuentes ya mencionadas, este espíritu positivo se nutrió también de la *teoría de la evolución* de Charles Darwin (1809-1882), la cual replicó la potencia revolucionaria del marxismo, pero en el ámbito del estudio natural. El darwinismo marcaría de forma categórica la historia del hombre y del conocimiento, constituyéndose como una de las ideas más importantes de la historia y definiendo el ambiente intelectual de los años venideros (Givone, 2001; Weeks, 2014). Asimismo, el darwinismo es uno de los fundamentos capitales de la ciencia psicológica y del estudio que nuestra disciplina ha hecho de la belleza, como se verá en páginas posteriores. La belleza, desde los griegos hasta los hombres de inicios del siglo XX, se había transformado hasta cotas insospechadas, alternando en el camino entre la objetividad y la subjetividad, entre la razón y la emoción, entre lo intrínseco al objeto y lo relativo a la percepción, entre la sujeción a otros valores y la independencia conceptual, entre la mitología y el positivismo. Sin embargo, en el siglo que falta por revisar, el dinamismo de las reflexiones y la actividad en torno a lo bello alcanzaría una vertiginosidad sin precedentes.

4.4 Arte moderno y Arte posmoderno

El siglo XX fue una época convulsa, de notables cambios en todos los ámbitos de la vida humana, tanto positivos como negativos. El siglo está marcado, principalmente, por las dos guerras mundiales de su primera mitad, que rediseñaron la organización política del orbe, así como por los sustantivos avances tecnológicos que modificaron para siempre la relación del hombre con la naturaleza. El arte, como

bien lo describió Marx, al ser una actividad inserta en el devenir histórico, no estuvo exento del influjo de estas fuerzas, por lo que las concepciones de belleza que se ensayaron reflejan la convulsión del periodo. El siglo XX se caracteriza por una nueva disyuntiva, esta vez entre un espíritu optimista, racional, fruto de la Ilustración, que cree en el progreso incesante, en la democracia y en el individuo; y entre su opuesto, un espíritu pesimista, que desconfía de los valores y las grandes palabras, para el que las dos grandes guerras son símbolo del absurdo y el horror de la existencia (Hobsbawm, 1994; Watson, 2014; Weeks, 2014).

Marx conforma, junto con Nietzsche y Sigmund Freud (1856-1939), el grupo conocido como los *maestros de la sospecha*. Las ideas de estos tres intelectuales conforman una de las fuentes principales que alimentan la concepción pesimista. Por medio de su obra denunciaron lo que consideraron como ilusiones y equívocos que envician el camino de la humanidad por este mundo. Una de estas ilusiones es la de la consciencia. Para Marx, esta falsa consciencia era de carácter político, específicamente una ceguera ante la estratificación social; para Nietzsche era de orden moral, sustentada en la doctrina cristiana de poner la otra mejilla; mientras que para Freud se trataba de una consciencia de talante operativo, aquella por la que nos pensamos como seres totalmente libres y autónomos, autodirigidos por decisiones voluntarias y racionales. A partir de las teorías de los maestros de la sospecha, los grandes pilares que sustentan la vida humana serán puestos en entredicho, por entenderse como engaños que es imperativo superar (Torralba, 2013). Se duda de manera sistemática de la omnipotencia de la razón. Lo inédito es que esta vez se entiende que su guía no conduce necesariamente al bien ni al progreso, como lo demuestran los artefactos bélicos creados bajo su método y utilizados en las grandes guerras. De la razón brotan la máquina de vapor y la radio, pero también los tanques y los bombarderos.

A este ambiente de escepticismo y desilusión se suman las dos teorías científicas más importantes de los últimos 150 años: la teoría de la evolución de Darwin y la teoría de la relatividad de Albert Einstein (1879-1955), las cuales trastocan el mundo de manera significativa, como lo hizo la revolución heliocéntrica en el Renacimiento, al arrebatarse al hombre su condición de ser divino y al dinamitar

el paradigma determinista instaurado por Isaac Newton (1642-1727), respectivamente. Una vez más, la naturaleza se vuelve extraña y ajena, un lugar complejo e inaprehensible por la intuición. El afán de totalidad que el hombre creía casi alcanzado resultó ser sólo una quimera, un espejismo que los nuevos descubrimientos fueron deshaciendo a su paso. A la religión humanista que domina el mundo desde la Edad Moderna le surgen ateos. Dentro de cada uno de nosotros, así como en los tejidos de la estructura social, habitan fuerzas que ignoramos, que no alcanzamos a comprender; pero que, sin embargo, dirigen nuestros destinos y voluntades. La ideología, el inconsciente y la moral cristiana subordinan nuestra individualidad, la cual quizá sea meramente un ensueño cognitivo (Ferrater, 2009; Weeks, 2014).

El siglo ve también evoluciones técnicas asombrosas, que desafían el rol del arte, máxime en sus papeles de registro documental y de imitación de la naturaleza. Estas funciones son asumidas ahora por la Fotografía, mucho más confiable y objetiva que la pintura y la escultura en estos menesteres. No obstante, dicho relevo de funciones no fue del todo negativo, pues el hecho propició que las artes plásticas asumieran nuevos roles que desataron un potencial inimaginado. De este proceso nace el Cine, el gran triunfo de la técnica y la ciencia en el mundo del arte (Eco, 2014). Asimismo, gracias al lenguaje cinematográfico resurge el concepto de estética de la luz de Plotino, que se desarrollará hasta un grado de sofisticación extraordinario. La luz, la vieja materialización de Dios en la Tierra, impregna la materia fílmica, pero esta vez gracias a los milagros de la Física y la Química. Alrededor del cine brota una vigorosa industria del entretenimiento, fundada en la fascinación que provoca la semiótica de la imagen, y de la que se derivarían luego los imperios de la televisión y los medios masivos, dos de los más potentes engranajes de la ya ecuménica maquinaria mercantil (Martin, 2005; Revault, 2003). Este tecnicismo alimenta de manera inevitable el optimismo progresista.

También el *Pop Art* se nutre del desarrollo tecnológico. Andy Warhol (1928-1987), uno de sus máximos representantes, abjura del elitismo estético, de su dogma y dificultad, englobados en el concepto dieciochesco de *Bellas artes*. Los bienes de consumo y los objetos de la vida cotidiana se resignifican como elementos

artísticos, dueños de una belleza mundana, propia del siglo XX, que desprecia el academicismo por considerarlo anquilosado y ajeno al espíritu de la época. La mercantilización modifica el mundo estético y la relación del hombre con la obra de arte. Hay una erosión del carácter sagrado y metafísico del objeto artístico, que se debe a la pérdida de la singularidad que la reproductibilidad ilimitada conlleva. La nueva belleza se produce en masa, igual que se ensamblan en la línea de producción los coches de la Ford. La belleza ahora es pagana y efímera. La encontramos en nuestros artefactos, en los productos que nos rodean: en las portadas de los libros y los discos, en los diseños de las sillas y las lámparas, en los materiales de las ropas y las joyas. La industria de la moda alcanza el tamaño de gran institución, y sus dictados establecen una ética del reemplazo (Eco, 2014; Gombrich 1950/1997). Museos como el MOMA y el de Artes Decorativas de París inauguran secciones para la exposición de mobiliario y ornamentos, para las máquinas que pueblan los nuevos sueños estéticos:

Hoy en día hablamos con normalidad de una máquina bella, ya sea un automóvil o un ordenador. Pero la idea de que una máquina pueda ser bella es bastante reciente y podríamos decir que esa vaga percepción la tuvimos hacia el siglo XVII, aunque hasta hace tan solo un siglo y medio no hemos elaborado una auténtica estética de las máquinas. (...) En general, una máquina es cualquier prótesis, esto es, cualquier constructo artificial que prolonga y amplifica las posibilidades de nuestro cuerpo, desde el primer pedernal afilado hasta la palanca, el bastón, el martillo, la espada, la rueda, la antorcha, los lentes y el antejo, hasta un sacacorchos o un exprimidor. En este sentido son también prótesis los objetos del mobiliario, como la silla o la cama, e incluso los vestidos, que sustituyen artificialmente la protección natural que proporcionan a los animales las pieles o las plumas. Con estas "máquinas simples" el hombre está prácticamente identificado porque estaban y están directamente en contacto con nuestro cuerpo. De modo que hemos construido armas o bastones de preciosa empuñadura, lechos suntuosos, carros adornados y vestidos refinados. (...) El comienzo del siglo XX es tiempo ya para la exaltación futurista de la velocidad, y Marinetti llegará a afirmar, tras haber invitado a matar el claro de luna como trasto inútil poético, que un coche de carreras es más bello que la Niké de Samotracia. De ahí arranca la época definitiva de la estética industrial: la máquina ya no necesita ocultar su funcionalidad tras los oropeles de la cita clásica, (...) porque ahora se afirma que *la forma sigue a la función*, y la máquina será tanto más hermosa cuanto más capaz sea de exhibir su propia eficiencia. (Eco, 2013, pp. 381-382, 394).

Clasificar las corrientes artísticas que definieron el siglo XX no es tarea

sencilla, sobre todo por la cantidad de taxonomías existentes en la literatura, muchas veces ambiguas en cuanto a lo semántico. El periodo ve la aparición de dos movimientos principales. El primero es el de *Arte moderno* o *Vanguardismo*. Ambos términos son intercambiables y sirven para nombrar el mismo fenómeno. Vemos aquí una primera situación que puede dar a la confusión. El Arte moderno acaece durante la Edad Contemporánea, no durante la Edad Moderna, por lo que no hay que confundir sus fechas (Atkins, 1990). El segundo movimiento es conocido como *Arte posmoderno* o *Arte contemporáneo*. En términos generales, puede considerarse que el Vanguardismo es heredero del espíritu de la Ilustración (aunque no siempre es el caso); mientras que el Posmodernismo pretende ser una superación de estas concepciones del arte y la cultura. Para los posmodernistas, el proyecto moderno fracasó o al menos ha sido agotado, no sólo en lo estético, sino globalmente (Mura, 2012). Alimentado por las ideas de los maestros de la sospecha y por la brutal realidad de las grandes guerras, ven en la ética capitalista y en la noción de progreso no el camino a un mundo mejor, sino la ideología soterrada de una clase superficial e inescrupulosa.

Una de las más valiosas reflexiones sobre la estética de las vanguardias fue concebida desde el corazón de la *Escuela de Frankfurt*. Dos de sus teóricos principales fueron Walter Benjamin (1892-1940) y Theodor Adorno (1903-1969). De acuerdo a Givone (2001), para Benjamin, el Vanguardismo materializaba el fin de la dialéctica de la modernidad; la gran síntesis de toda la tradición y la historia, de la totalidad de escuelas y estilos que le precedieron. Interpretó el mundo de la estética haciendo uso de la concepción semiótica, pues consideró, como los antropólogos que consagran sus carreras a la exégesis de las pinturas rupestres, que el arte es sobre todo la producción y lectura de vehículos sígnicos, que reproducen la realidad del mundo. Esta realidad, sin embargo, no está hecha únicamente del entorno natural, sino que incluye también los universos de la moral, la política y la vida psíquica. La exégesis de la obra artística no siempre es satisfactoria: muchas veces es ambigua, inquietante, confusa; tal como los mundos que describe.

Adorno, por su parte, afirma que toda obra está imbuida de ideología, no solo en su contenido, sino también en su forma. Asegura que la noción de que la forma

es un atributo de pureza, incorruptible, que responde a valores que trascienden la existencia humana es absurda: ni siquiera su inmaterialidad puede escapar al influjo de lo ideológico. El arte refleja la realidad, pero la realidad no es un elemento fijo, aprehensible, fácil; todo lo contrario, su naturaleza está definida por la multidimensionalidad y lo complejo. La actividad estética, asimismo, sirve como extensión de esta realidad, como posibilidad, como fuga fantasmiosa, como universo simbólico (Givone, 2001). De estas ideas se desprende que el arte es inevitablemente una actividad subjetiva, que el sentido no está en el texto, sino en el lector; o, incluso, que el texto es mucho más que el objeto leído: es el hombre, el contexto y la obra al mismo tiempo. El semiólogo italiano Umberto Eco (1992) agrega que, en el proceso interpretativo, el espectador descubre o aporta significados que ni el autor buscó plasmar. A esto le llama *obra abierta*, una obra que dialoga con sus intérpretes, que no está determinada de antemano, que no es materia inerte; sino que fluye, que está viva, que es orgánica, superior a las intenciones del creador. Gracias a la concepción semántica y a la sociología de la estética, la belleza descansa ahora en las relaciones objeto-sujeto y esencia-percepción, ya no en sus antagonismos: el foco se traslada de las disyuntivas a los nexos.

El arte había alcanzado una libertad total: podía ser perverso o sublime; servir al poder o la insurgencia; tomarle el pulso a la guerra o ser instrumento del imperialismo; retratar la desesperanza o la fe en el progreso; estar subordinado a la máquina o a la autoridad religiosa; ser símbolo de la producción en masa o pesadilla del inconsciente. El arte del siglo XX fue un torbellino imparable que reflejó el mundo, tanto natural como psicológico, pero a la manera de un lente que distorsiona las imágenes. La razón fue vista con sospecha por algunos, y perseguida a ojos cerrados por otros. Podría decirse que hay una renuncia a la belleza, pero no a la estética, la cual se explora de maneras imprevistas y totalmente originales:

El arte de las vanguardias no plantea el problema de la belleza. Se sobreentiende, sin duda, que las nuevas imágenes son artísticamente “bellas” y han de proporcionar el mismo placer procurado a sus contemporáneos por un cuadro de Giotto o de Rafael, precisamente porque la provocación

vanguardista viola todos los cánones estéticos respetados hasta ese momento. El arte ya no se propone proporcionar una imagen de la belleza natural, ni pretende procurar el placer sosegado de la contemplación de formas armónicas. Al contrario, lo que pretende es enseñar a interpretar el mundo con una mirada distinta, a disfrutar del retorno a modelos arcaicos o exóticos: el mundo del sueño o de las fantasías de los enfermos mentales, las visiones inducidas por las drogas, el redescubrimiento de la materia, la nueva propuesta alterada de objetos de uso en contextos improbables (...), las pulsiones del inconsciente... Solo una corriente del arte contemporáneo ha recuperado una idea de armonía geométrica que puede recordarnos la época de las estéticas de la proporción, y es el arte abstracto. Revelándose contra la dependencia tanto de la naturaleza como de la vida cotidiana, el arte abstracto nos ha propuesto formas puras (...). Pero quien haya visitado una exposición o un museo en los últimos tiempos con toda seguridad habrá escuchado a personas que ante un cuadro abstracto se preguntan “qué representa” y protestan con la inevitable pregunta “Pero ¿esto es arte?”. Por consiguiente, este retorno “neopitagórico” a la estética de las proporciones y del número se produce en contra de la sensibilidad común, en contra de la idea que el hombre corriente tiene de la belleza. (Eco, 2013, pp. 415-416).

La idea de Arte moderno o Vanguardismo es extensible incluso a artistas de los siglos anteriores al XX, siempre y cuando su estilo mostrara las características que se le presuponen a la etiqueta. De esta manera, el concepto llega a ser tan amplio como los de barroco o romántico, que además de denominar una escuela particular, sirven para calificar estilos que no se sujetan de manera necesaria a un periodo. Así, pintores como Rubens, Velázquez o Goya son considerados artistas modernos, pues sus obras expresaron una considerable experimentación, además de la superación de los cánones académicos de sus respectivas épocas (Gombrich, 1950/1997; Venturi, 2004). En cuanto a las corrientes particulares que se adhieren al movimiento, el *Impresionismo* es considerada como una de ellas, a pesar de tener sus inicios en la segunda mitad del XVIII. Los impresionistas consagraron sus obras al estudio casi científico de la luz, por lo que en este aspecto son herederos de la Ilustración. Revolucionaron la pintura al buscar reproducir no los objetos de la naturaleza, sino la súbita primera *impresión* que les dejaba la luz en una escena. Su anhelo fue el de captar en la pintura este momento fugaz y luminoso. De esta manera, los impresionistas pusieron en el centro de la actividad pictórica al proceso perceptivo humano. Pintaron a pincelazos amplios, eliminando los contornos y reduciendo el dibujo al mínimo, con el objetivo de crear un conjunto armónico en

perjuicio del detalle. Renunciaron al academicismo y salieron del estudio para buscar el cuadro en ambientes exteriores, lo que correspondía mejor con su intención de plasmar la experiencia visual al primer golpe. Por todas estas características son considerados como precursores del vanguardismo (Eco, 2013; Gombrich, 1950/1997).

A los impresionistas se les opuso la escuela alemana del *Expresionismo*. Herederos de la sensibilidad romántica, buscaron la expresión del mundo emocional por medio de las artes plásticas, incluido el Cine. Su movimiento es considerado más una actitud ante la vida que un estilo con características generalizables. A la inversa de lo que persiguieron los impresionistas, los expresionistas hicieron un arte irracional, de adentro hacia fuera: su interés se fijó no en plasmar la impresión de un fenómeno externo, sino en *expresar* su universo interior. Este universo era usualmente un espacio lúgubre, triste y desesperanzado, consecuencia directa del horror de la primera guerra mundial. Exploraron las profundidades del inconsciente freudiano haciendo uso de la intuición y del *automatismo*, por lo que su versión de lo real es una de monstruos, alucinaciones y desvaríos (Crepaldi, 2002).

De manera paralela al Expresionismo, en Francia se desarrolló la corriente del *Fauvismo*. Su más célebre representante fue Henri Matisse (1869-1954). Los fauvistas supeditaron el dibujo al uso generoso y extático del color, con lo que rechazaron la mimesis academicista que regía el canon de la época. En este aspecto recuerdan a los pintores flamencos del Medioevo y su deleite del color, al que consideraron el atributo más importante de la expresión pictórica. Asimismo, los fauvistas cimentaron el camino hacia la abstracción, ya iniciado (aunque quizá inintencionadamente) con el irrespeto a los contornos de impresionistas y expresionistas. Sin embargo, indudablemente los fauvistas llevaron el asunto más allá, pues difuminaron casi por completo las formas en beneficio de una pintura de una pureza cromática que, más que describir los elementos, los sugiere. Fueron influenciados además por el arte primitivo de África y Oceanía, territorios que se hallaban subyugados al imperialismo europeo (Crepaldi, 2002).

Otro paso más hacia la total abstracción que culmina la sensibilidad vanguardista fue el dado por el movimiento cubista. El máximo exponente del

Cubismo es el pintor y escultor español Pablo Picasso (1881-1973). El cubismo es considerado como la ruptura final y definitiva con la tradición, pues desecha por completo la perspectiva, quizá el último bastión del academicismo, lo que dejó vía libre para la experimentación antifigurativa. El estilo hace uso de la síntesis de múltiples puntos de vista simultáneos, de una multidimensionalidad que nada tiene que ver con la percepción natural del ser humano. Es como un desafío a los atributos cognitivos del hombre, pues imagina la realidad como una totalidad que se puede captar desde todos los ángulos a un solo tiempo, superando la limitación kantiana de no poder aprehender el aspecto noumenológico de la misma. Es así que se llegó hasta el completo *Abstraccionismo*. Nadie define mejor el espíritu de este movimiento que el artista y teórico de arte ruso Vasili Kandinski (1866-1944). Heredero de Pitágoras y de Platón, afirmó que la belleza verdadera se encuentra en la pureza de las formas. Paulatinamente, fue abandonando la mimesis de sus primeras obras, y vio en el artista a un mensajero del mundo espiritual, el cual es materializable por medio de la obra de arte. El arte abstracto descarta completamente la figuración y el naturalismo, con la finalidad de acceder a un nivel diferente de realidad, mediante la liberación con sus vínculos materiales (Bozal, 1999; Crepaldi, 2002).

Por otro lado, el Arte posmoderno o contemporáneo se inscribe en el proceso más general conocido como *Posmodernismo*, el cual surge aproximadamente durante la segunda mitad del siglo XX. La Posmodernidad pretende la superación del proyecto modernista, pues afirma que éste ha culminado su periodo histórico. Se duda de la noción de progreso que funge como ética del capitalismo y se tacha de ingenua la proposición de “libertad, igualdad y fraternidad” de la Revolución francesa y las democracias liberales (Mura, 2012). En el terreno de la Estética, se habla incluso de *la muerte del arte*, producto de la prescripción posmoderna de deconstruir todas las estructuras ideológicas que sostienen el paradigma burgués; es decir, los conceptos de razón, realidad, verdad, justicia, entre otros. Los viejos valores son reemplazados por la crítica, la ironía, el absurdo, la caducidad y la desatisfacción. Los artistas posmodernos reniegan de todo imperativo moral, renunciando a cualquier compromiso redentor, pues el arte ni debe ni puede salvar

al mundo. Hay un regreso al precepto del “arte por el arte”, en perjuicio del de la “forma sigue a la función”, pues la actividad estética no persigue funcionalidad o utilidad alguna. El arte no solo es amoral, sino que carece de toda importancia. La belleza es una mentira, una ilusión, un anhelo frívolo de estetas elitistas. Se encumbra un estilo de arte semántico, basado en conceptos, ya no en aspectos formales. Este vacío viene a representar la angustia existencial del hombre, su falta de ideales y el abismo que deja bajos sus pies la ausencia de grandes palabras que den sentido a su mundo. Manifestaciones como el *happening* o el *performance* se vuelven populares, dejando como desfasadas y extemporáneas a las artes clásicas, venidas a menos (Eco, 2013; Mura, 2012). Tal como recomendó Nietzsche, el posmodernismo dismanteló todas las estructuras, pero en vez de reemplazarlas por un vitalismo apasionado como hizo él, colocó en su lugar un enorme signo de interrogación, el grito sordo del sinsentido. La obra que detona todos estos cambios es *La fuente* (1917), de Marcel Duchamp (1887-1968). Con Duchamp el arte se anarquiza, el proceso dialéctico vuelve a empezar, se alcanza la absoluta libertad de expresión. Estamos ante el triunfo total de la concepción semiótica de la Estética. Eco dice de su mingitorio como obra de arte que:

No cabe duda de que en la base de estas operaciones de selección existe un propósito provocador, pero también existe la convicción de que todos los objetos (incluso el más indigno) presentan aspectos formales a los que raramente prestamos atención. En el momento en que son aislados, “encuadrados”, ofrecidos a nuestra contemplación, estos objetos se cargan de significado estético, como si hubieran sido manipulados por la mano de un autor. (...) El artista se convierte en portavoz de una irónica polémica contra el mundo industrializado que lo rodea, expone los hallazgos arqueológicos de una contemporaneidad que se consume diariamente, petrifica en su irónico museo las cosas que vemos todos los días sin darnos cuenta de que funcionan como fetiches a nuestros ojos. Pero al hacer esto, por feroz o irónica que sea su polémica, nos enseña también a amar estos objetos, nos recuerda que también el mundo de la industria tiene “formas” que pueden transmitirnos una emoción estética. Una vez acabado su ciclo de cosas destinadas al consumo, una vez convertidos en soberanamente inútiles, estos objetos son en cierto modo redimidos de su inutilidad, de su “pobreza”, incluso de su miseria, y revelan su inesperada belleza. (Eco, 2013, pp. 406, 409).

Sin embargo, no todos los teóricos son tan indulgentes con las concepciones estéticas del Posmodernismo. Uno de los más feroces críticos de este movimiento

es el filósofo inglés Roger Scruton, para quien la verdadera belleza sigue siendo un atributo objetivo que da sentido a la existencia humana, por lo que los “antivalores” de la posmodernidad deben ser denunciados por falsos, degradantes e inmorales. Por medio de esta denuncia, pretende rescatar la relación axiológica entre Ética y Estética. El pensador británico agrega que, con los posmodernos, la belleza dejó de ser armónica para convertirse en perturbadora, y que incluso se renunció a ella, de manera total y explícita, en nombre de la originalidad, nueva deidad suprema del arte (Giraldo, 2015; Scruton, 2017). Por otro lado, las críticas de los clasicistas como Scruton son calificadas de reaccionarias por pensadores de las antípodas, que señalan que la belleza sí existe en el Arte contemporáneo si se tiene la predisposición de buscarla (Sarlo, 2014). En todo caso, es innegable que el mundo del arte se convirtió en el terreno de una exaltada batalla ideológica. Si el edificio posmoderno se levanta sobre la crítica y el desprecio a la cosmovisión burguesa, pensadores tradicionalistas tildan de ingenuos o de cínicos a los posmodernos por creer que operan fuera de la ideología o que la han superado, cuando sus manifestaciones lo que hacen es enarbolar la ideología existencialista del vacío y el absurdo. Su desprecio por los valores de la Ilustración es sólo una postura entre tantas otras, no la superación definitiva de las mismas. Envueltos en las dinámicas de su propia época, los artistas contemporáneos carecen de la perspectiva para verse a sí mismos como hijos de su tiempo. Sea como sea, el signo de estos años muestra el dominio del relativismo máximo; el apogeo de “la orgía de la tolerancia, del sincretismo total, del absoluto e imparable politeísmo de la belleza” (Eco, 2013, p. 428).

4.5 La ciencia de la belleza

Donde el debate filosófico se ha decantado usualmente por posiciones antagónicas, mucha de la investigación científica moderna, tanto de la Psicología social como de la Psicología natural, viene a proponer una reconciliación de estas posiciones, sugiriendo que, en realidad, estamos ante un falso dilema. La manera adecuada de afrontar el asunto, indica la literatura, es con nuevos ojos, renunciando

a la pretensión de una respuesta definitiva (que alivie la disonancia cognitiva), pero maniquea. El problema de lo estético es en realidad una multiplicidad de problemas, cuyos matices y soluciones vendrán condicionados por el ámbito específico de la vida humana que se esté examinando. Las soluciones se decantarán más hacia una explicación de tipo naturalista, relacionadas con lo objetivo, o más hacia una de tipo cultural, vistas como subjetivistas, según el contexto del análisis, por lo que las respuestas provienen prácticamente de todas las áreas de la Psicología.

En la base de todas las reflexiones sobre la belleza hechas desde nuestra disciplina se encuentra la teoría de la evolución de Darwin. Abundante evidencia empírica (Andersson, 1994; Eberhard, 1996; Fink & Neave, 2005; Geary, 1998). señala que la función de la belleza en el contexto reproductivo está ligada a un mecanismo evolutivo que nos hace relacionarla con la salud. Es sabido que los rasgos del rostro influyen de manera determinante en los juicios sobre el atractivo humano. La Psicología evolutiva sugiere que estos rasgos faciales hacen que percibamos a los individuos que los tienen no solo como atractivos, sino también como saludables, puesto que fueron justamente ellos quienes lograron transmitir sus genes con mayor éxito. En consecuencia, varios de los principios de la *teoría de selección sexual* sirven para explicar la naturaleza del problema de la belleza humana. Dicho concepto de selección sexual, acuñado por Darwin en *El origen de las especies* (1859/2010), afirma que ciertos rasgos, a los que denomina *caracteres sexuales secundarios* (en oposición a los primarios, esto es a los órganos reproductores), permiten, a los individuos que los manifiestan, imponerse en la competencia reproductiva. Estos caracteres, por lo general antieconómicos, tienen en común que no son el producto de una adaptación más eficiente al entorno, sino que son propiedades que confieren a quienes los poseen un atractivo físico sobresaliente que, en consecuencia, aumentan sus probabilidades de reproducción (Krukoniš, 2008).

Dicho mecanismo no es exclusivo de los seres humanos, pues se expresa también en una amplia gama de plantas y animales, lo que provee evidencia de que la fascinación humana por la belleza tiene paralelismos en los demás reinos de la vida. Las características que los humanos consideran hermosas en sus pares

reflejan no sólo la importancia de la relación entre salud y belleza al momento de seleccionar una pareja, sino también la historia evolutiva de los organismos vivos (Grammer, Fink, Moller & Thornhill, 2003; Little, 2014; Little, Jones & DeBruine, 2011). La selección sexual está tan consolidada en la historia filogenética que se manifiesta incluso en el reino de los hongos, cuyos individuos, a pesar de ser hermafroditas, desarrollan mecanismos análogos a la competencia intra e intersexual de plantas y animales (Nieuwenhuis & Aanen, 2012).

Asimismo, de acuerdo a Pegors (2014), existe una marcada relación entre los caracteres sexuales secundarios, especialmente los rasgos atractivos del rostro humano, y los sistemas bioquímicos de búsqueda y recompensa. A través de este mecanismo se logran dos efectos psicológicos: volver agradables dichas experiencias y motivarnos a seguirlas buscando. Aharon et al. (2001) encontraron que la experiencia de ver fotos de hermosos rostros femeninos activó en hombres jóvenes heterosexuales los mismos circuitos cerebrales que se activan ante la anticipación de estímulos como el dinero y las drogas. Utilizando imágenes por resonancia magnética funcional (fMRI), se ha demostrado que la presencia de estímulos agradables activa, además, la corteza prefrontal dorsomedial, la cual está relacionada con conductas como la experiencia y expresión de emociones en situaciones sociales (Damasio, 1997). De acuerdo a Crozier & Chapman (1984), la experiencia estética es inseparable de la respuesta emocional que provoca, lo que genera un círculo virtuoso de retroalimentación.

Estos descubrimientos solidifican las teorías de la psicología cognitiva que relacionan de manera consustancial los procesos de percepción, emoción, motivación y conducta dirigida. Las emociones tienen su justificación evolutiva en el hecho de que motivan la conducta (Dolan, 2002). Los eventos ambientales que provocan atracción o repulsión llaman inmediatamente la atención, pues es de esperar que sean vitales para la supervivencia y/o la reproducción. Así, no es de asombrarse que se haya demostrado que la memoria archiva los sucesos y las emociones que los acompañaron conjuntamente (Bower, 1981).

Siguiendo este orden de pensamiento, los bebés, desde incluso los primeros días de nacidos, poseen mecanismos perceptivos y de procesamiento de rostros

que muestran una clara preferencia por aquellos considerados atractivos, la cual se expresa en que el tiempo que pasan observándolos es significativamente mayor que aquel que dedican a los rostros no atractivos (Langlois et al., 1987; Slater, 2000). Este tipo de investigaciones evidencian, además, que los neonatos no son meras tablas rasas como propugnaban los empiristas o como sugirió, quizá sacado fuera de contexto por sus rivales, el psicólogo conductista John B. Watson (1878-1958); sino que vienen al mundo, si bien no con contenidos mentales, sí con un sistema perceptual cuando menos parcialmente desarrollado. Dicho mecanismo de procesamiento de rostros es extensible a los objetos, donde las preferencias de observación se manifiestan en la primacía temporal por imágenes de alto contraste y formas tales como esferas y contornos naturales (Reynolds, 2015). La causa de estas preferencias por objetos prototípicos responde a razones utilitarias, puesto que los prototipos son más fáciles de clasificar, una habilidad que se presume confiere ventajas evolutivas. Por consiguiente, la apreciación estética, algunas veces vista de manera coloquial como ornamental, tendría sus raíces en procesos de orden práctico.

Esto ya lo había expresado la *Gestalt*, considerada como uno de los primeros antecedentes del estudio científico de la percepción y la atención. Esta escuela alemana de Psicología cognitiva se enfocó en el análisis, descubrimiento y descripción de las leyes que rigen el sistema perceptivo. El término Gestalt significa forma, figura, configuración, estructura o creación. La ley que fundamenta todo su edificio teórico afirma que *el todo es más que la suma de las partes*, lo cual justifica muy bien la etimología del vocablo (Brigas, 2012). Esto lo que quiere decir es que la síntesis realizada por los mecanismos perceptivos hace mucho más que aglutinar o pegar elementos externos; los junta, sí, pero al hacerlo crea un sentido superior, que emerge del conjunto, no reductible a ninguna de sus partes. En el proceso, el cerebro agrega, completa, separa y toma atajos. De igual forma, la mente apela a recursos internos como la experiencia y la memoria, por lo que la noción popular de que la realidad es un reflejo exacto de los estímulos exteriores es falsa. La percepción es un proceso totalizador, creativo, de elaboración incesante de hipótesis y de uso constante de *heurísticos* cognitivos (Goldstein & Gigerenzer,

2002; Tourangeau, Couper & Conrad, 2004).

Wagemans et al. (2012) han probado que poseemos mecanismos innatos de percepción, los cuales configuran la construcción de nuestro entorno bajo parámetros como el orden, la estabilidad y la síntesis, todos ellos ya descritos de manera general por la Gestalt. La naturaleza de estos mecanismos explica en parte por qué nuestros cerebros ansían la predicción y la armonía, dos de las pautas esenciales del canon clásico. Otras aportaciones primordiales a esta área de la Psicología han venido del neurólogo indio Vilayanur Ramachandran (2012). En varias de sus obras pretende responder a la pregunta de si existen principios generales que determinen la belleza, a pesar de la manifiesta variabilidad del gusto estético a través del tiempo y las culturas. El autor responde que sí, aunque advierte que con sus hipótesis ni pretende reducir el arte a los mecanismos que describe ni considera que haya agotado la complejidad del tema. Sus ideas sirven más bien como la base sobre la cual construir el estudio científico de la belleza, al cual bautiza como Neuroestética. Este estudio científico solo será posible si nos enfocamos en las similitudes y no en las diferencias de la experiencia estética humana. Agrega que conocer los mecanismos neurales del fenómeno no le resta “magia”, y que el hecho de que haya una noción general de que el arte tiene origen divino o espiritual no debe frenar la búsqueda de los mecanismos biológicos que lo alimentan, pues son dos niveles de descripción que no se contradicen, sino que se complementan.

Ramachandran (2012) encuentra *nueve reglas estéticas universales*, algunas de las cuales toma directamente de la Gestalt, según su propia narración. Retomando a Kant, comenta que estas leyes tienen un *cableado duro neural*, pero que los contenidos que cada individuo aprehende mediante estos mecanismos son personales. Sus nueve reglas son: agrupamiento, cambio máximo, contraste, aislamiento, cucú o resolución de problemas de percepción, aversión a las coincidencias, orden, simetría y metáfora. Una característica esencial de las reglas es que cada una debe tener la capacidad de responder a tres preguntas o asuntos clave: qué, por qué y cómo; es decir, todas deben manifestar los atributos de *lógica interna, función evolutiva y mecánica neural*. Si una ley no es capaz de tener estas propiedades, no puede justificarse como regla universal de la Estética.

Tomemos como ejemplo al *agrupamiento*, ya descubierto y explorado por los gestálticos. Aquellos objetos que veamos como separados, pero que sin embargo sugieran una continuidad en sus contornos, son agrupados por la mente, ya que ¿cuál sería la posibilidad de que todos esos elementos similares en cuanto a su forma pertenezcan a estímulos distintos? Al sintetizar todos esos elementos en un solo objeto, el cerebro experimenta una especie de epifanía o momento eureka, concomitante a los mecanismos neuroquímicos de búsqueda y recompensa ya descritos. Esta primera descripción es la que responde a la pregunta de qué: qué proceso describe la regla, o sea, su lógica interna. Pero toda regla debe estar justificada por su función evolutiva, por lo que debe responder a la pregunta del por qué. Al parecer, este mecanismo de agrupación y posterior epifanía tiene su origen en la función del reconocimiento de depredadores entre los arbustos, algo que explica por sí mismo su utilidad en la supervivencia. Aquellos organismos que fueron más capaces de agrupar elementos, aparentemente separados, en un todo unitario que resultaba ser un depredador camuflado entre el follaje, sobrevivieron más y, por tanto, legaron sus genes gestálticos a las siguientes generaciones. Finalmente, Ramachandran describe el mecanismo neurológico que responde a la pregunta del cómo y que sirve como sustrato biológico de este fenómeno cognitivo: todo elemento que el cerebro vea como aislado genera su propio impulso eléctrico con su propio patrón de disparo. Sin embargo, cuando el cerebro detecta que los elementos pertenecen al mismo estímulo, los impulsos eléctricos se juntan en uno solo y sincronizan su actividad eléctrica, lo cual ya ha sido demostrado experimentalmente. El autor especula, además, que las áreas visuales de la corteza envían un output unitario hacia las áreas encargadas del procesamiento emocional del cerebro, con lo que se produce el momento eureka, que a la vez activa los sistemas de recompensa (Ramachandran, 2012).

Podemos repetir la dinámica con la *ley del cambio máximo*, la cual se refiere a la preferencia por objetos o elementos que exageren las características que evolutivamente nos resultan atractivas. Este es el qué, la descripción de la regla. Tomemos como ejemplo la carnosidad y el color de los labios. Éstos resultan atractivos como caracteres sexuales secundarios por cuanto sugieren mayor salud,

juventud y lozanía en quienes los poseen, lo cual sirve como explicación de la función evolutiva y respuesta del por qué. Asimismo, es muy posible (aquí Ramachandran acepta estar teorizando) que las neuronas que sirven de correlato a esta función obedezcan a una regla del tipo *cuanto más marcada X característica, mayor activación sináptica*. A los objetos que expresan los rasgos que nos atraen de manera exagerada, Ramachandran les llama *estímulos ultranormales*. Este es el posible cómo, la mecánica neural de la segunda regla, que podría explicar, en parte, la belleza del arte abstracto o no figurativo. Quizá toda la estética de Kandinsky haya explotado de manera intuitiva los estímulos ultranormales explorados por Ramachandran (2012). Un proceso similar ocurre o debería ocurrir con todas las leyes, pues el neurólogo indio reconoce que no todas han sido probadas experimentalmente.

Ramachandran aborda también una de las más obvias objeciones que surgen del análisis de su teoría, la de la cuestión de cómo empatan las reglas universales de la estética con la diversidad histórica del gusto a lo largo de los milenios. De acuerdo al autor:

Existe una objeción potencial a la idea de que nuestro cerebro dispone, al menos parcialmente, de cableado duro para apreciar el arte. Si esto es de veras así, ¿por qué no a todo el mundo le gusta Henry Moore (...)? Se trata de una cuestión importante. La sorprendente respuesta podría ser que a todos "les gusta" Henry Moore (...), pero no todos lo saben. La clave para entender este dilema está en reconocer que el cerebro humano tiene muchos módulos cuasi independientes que a veces acaso ofrezcan información incoherente. Es posible que todos tengamos, en las áreas visuales, circuitos neurales básicos que muestren una respuesta mayor ante una escultura de Henry Moore, dado que está hecha a partir de ciertos elementos primitivos formales que hiperactivan células sintonizadas para reaccionar ante esos elementos. Pero quizá en muchos de nosotros otros sistemas cognitivos superiores (como los mecanismos del lenguaje y el pensamiento en el hemisferio izquierdo) intervienen y censuran o vetan la producción de las neuronas faciales diciendo: "En esta escultura falla algo; parece una mancha rara y retorcida". Así que pasamos por alto esa señal fuerte de células de una fase temprana del procesamiento visual. En resumen, estoy diciendo que a todos nos gusta Henry Moore, ¡pero que muchos lo negamos! Esta idea (...) podría verificarse mediante neuroimágenes". (capítulo, 8, sección 3, párrafo 19).

Vemos aquí, finalmente, que Ramachandran pretende una reconciliación de

las posturas objetivistas y subjetivistas, esenciales y perceptivas de la belleza, al sostener que la variabilidad del gusto está sustentada en la multimodalidad cerebral, en la influencia que sistemas cognitivos como las áreas temporales del lenguaje o las operativas de la corteza prefrontal (¿la cultura?) tienen sobre las más primitivas de la atención y la recompensa. Es una postura fresca y valiente, que invita, desde la ciencia dura, a superar lo que la evidencia demuestra como un falso dilema.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Revisada esta perspectiva evolutiva de la belleza como punto final del trabajo, resulta lógico concluir que nuestra relación con ella hunde sus raíces de manera innegable en las condiciones naturales de la vida, lo que fortalece los argumentos de la teoría objetivista o innatista. Sin embargo, aunque válido como punto de partida de un acercamiento positivo al problema, de ninguna manera la conceptualización de la belleza se ve reducida a los mecanismos de supervivencia y reproducción, ni a los que se derivan de ellos. Como lo recomienda Ramachandran, debe serse muy prudente a la hora de señalar la naturaleza psicológica de la experiencia estética. Es innegable, como señala la evidencia científica naturalista (Mo, Xia, Qin, Mo, 2016; Olson & Marshuetz, 2005), que las concepciones de belleza se levantan sobre la base de fenómenos biológicos. Sin embargo, es un hecho igualmente innegable la transformación que el gusto estético ha tenido a lo largo de la historia, como indica el repaso cronológico del presente trabajo. Parece ser que, mientras se asciende en la escala de análisis, desde el orden de lo natural al de lo sociocultural, las explicaciones objetivistas van cediendo el paso a las subjetivistas, pero no para reemplazarlas de manera tajante, sino para servirles de complemento, para erigir un *sistema complejo*.

Se hallan bien documentados, por ejemplo, fenómenos como la influencia de la cultura, los medios masivos de comunicación y la presión de pares en las nociones de belleza que tienen los colectivos (Romo, Mireles-Rios & Hurtado, 2015). Existe evidencia, además, de que los estándares de belleza han ido modificándose con el paso del tiempo, sobre todo en lo que concierne a la forma y dimensiones de la figura femenina ideal (Eco, 2013). La historia del arte, el cine y la televisión dan crédito de ello, así como las industrias de la moda y la decoración. Lo que hoy es bello, ayer resultó grosero; y mañana, probablemente, será visto como demodé. El estudio de alta cultura y de cultura popular sirve, entonces, como contraejemplo de las teorías innatistas que predominan en la rama naturalista de la Psicología, e incluso empata perfectamente con la invitación de Ramachandran a realizar una síntesis de ambas posturas. Sus nueve reglas estéticas ven los mecanismos

neurológicos moldeados por la evolución como la base de las concepciones de belleza, pero dichos mecanismos permiten, a la vez, el florecimiento de una muy rica y variada subjetividad, definida por la multiplicidad de culturas humanas que pueblan el orbe. Si la belleza fuera puramente objetiva, no existiría manera de explicar los innumerables cambios, polémicas y disputas que se generan incesantemente desde el corazón de las dos Estéticas: la filosófica y la científica. Y si, por otro lado, fuera puramente subjetiva, habría que cerrar los ojos ante la ingente cantidad de evidencia natural de que poseemos ciertos mecanismos que la determinan, al menos de manera parcial.

Desde la Antigüedad hasta el Barroco, la concepción más popular fue la objetivista, pero, a partir de la Ilustración y sobre todo del Romanticismo, el subjetivismo empezó a ganar la partida, principalmente mediante el abandono paulatino de nociones como proporción, orden y simetría. Este hecho genera también un cambio de perspectiva de lo bello en sí a lo bello en mí; es decir, una transición desde las posturas que veían en la belleza un atributo inherente a los objetos hacia las que consideran que la belleza está en el ojo del espectador. Luego acaece una superación de esta disyuntiva, sobre todo con la irrupción de la ciencia estética, pues lo que se estudia ahora es la interrelación de ambos fenómenos, su proceso de interacción (Montero, 2016). Por lo dicho, es imprescindible una visión ecléctica e integradora para comprender el problema, para poder apreciar sus múltiples intrincaciones y sus diversos detalles, así como para hacer las paces con el hecho de que la verdad es compleja, a veces contradictoria, siempre difícil de asir, por lo que exige que la persigamos sin renuncia. Ciencia y Filosofía coinciden en esto.

REFERENCIAS

- Aharon, I., Etcoff, N., Ariely, D., Chabris, C., O'Connor, E., & Breiter, H. (2001). Beautiful Faces Have Variable Reward Value: fMRI and Beautiful Behavioral Evidence. *Neuron*, 32(3), 537-551. doi:10.1016/S0896-6273(01)00491-3
- Andersson, M. (1994). *Sexual Selection*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Asimov, I. (1965/2011). *Los griegos*. Madrid: Alianza.
- Asimov, I. (1989/2013). *Historia y cronología del mundo*. Barcelona: Ariel.
- Atkins, R. (1990). *Artspeak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords*. New York: Abbeville Press.
- Beardsley, M. (1966). *Aesthetics from Classical Greece to the Present*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press.
- Beardsley, M., & Hospers, J. (1988). *Estética. Historia y fundamentos*. Madrid: Cátedra.
- Benslimane, F. (2012). The Benslimane's Artistic Model for Leg Beauty. *Aesthetic Plastic Surgery*, 36(4), 803-812. doi:10.1007/s00266-016-0721-y
- Blondell, R. (2013). *Helen of Troy. Beauty, Myth, Devastation*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Blundell, V. (1974). The Wandjina Cave Paintings of Northwest Australia. *Arctic Anthropology*, 11, 213-223.
- Borges, J. L. (1949/2015). *El Aleph*. Barcelona: Penguin Random House.
- Bouma-Prediger, S. (2010). *For the Beauty of Earth*. Grand Rapids, MI: Baker Academic.
- Bower, G. (1981). Mood and Memory. *American Psychologist*, 36(2), 129-148-
- Bowers, F. (1969). Adam, Eve, and the Fall in "Paradise Lost". *PMLA*, 84(2), 264-273. doi:10.2307/1261283
- Bozal, V. (1999). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II*. Madrid: Visor.
- Bradley, M., & Bradley, R. (1998). *Rock Art and the Prehistory of Atlantic Europe*. London: Routledge.

- Brigas, A. (2012). *Psicología. Una ciencia con sentido humano*. México: Esfinge.
- Brom, J. (2012). *Esbozo de historia universal*. México: Grijalbo.
- Buchenau, S. (2013). *The Founding of Aesthetics in the German Enlightenment. The Art of Invention and the Invention of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burckhardt, J. (1860/2004). *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Akal.
- Burkert, W. (1972). *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Burnham, D. (2000). *An Introduction to Kant's Critique of Judgment*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Crepaldi, G. (2002). *Expresionistas*. Madrid: Electa.
- Crocker, R. (1963). Pythagorean Mathematics and Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 22(2), 189-198. doi:10.2307/427754
- Crozier, R., & Chapman, A. (1984). The Perception of Art: The Cognitive Approach and Its Context. *Advances in Psychology*, 19, 3-23. doi: 10.1016/s0166-4115(08)62342-0
- Damasio, A. (1997). Towards a neuropathology of emotion and mood. *Nature*, 386, 769-770. doi:10.1038/386769a0
- Darwin, C. (1859/2010). *El origen de las especies*. Madrid: EDAF.
- Davies, S. (2012). *The Artful Species*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Demetrakopolous, S. A. (1975). Eve as a Circean and Courtly Fatal Woman. *Milton Quarterly*, 9(4), 99-107. doi:10.1111/j.1094-348X.1975.tb00179.x
- Dolan, R. J. (2002). Emotion, Cognition, and Behavior. *Science*, 298(5596), 1191-1194.
- Eberhard, W. (1996). *Female Control: Sexual Selection by Cryptic Female Choice*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. México: Planeta.
- Eco, U. (2013). *Historia de la belleza*. Barcelona: Random House.
- Escohotado, A. (2013). *Los enemigos del comercio. Una historia moral de la propiedad II*. Barcelona: Espasa.
- Feng, C. (2002). Looking Good: The Psychology and Biology of Beauty. *Journal of*

- Young Investigators*, 6. Recuperado de <http://legacy.jyi.org/volumes/volume6/issue6/features/feng.html>
- Ferrater, J. (2009). *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Ariel.
- Fink, B., & Neave, N. (2005). The biology of facial beauty. *International Journal of Cosmetic Science*, 27, 317–325. doi:10.1111/j.1467-2494.2005.00286.x
- Fleming, J. (1982). *A World History of Art*. London: Macmillan.
- García, P. (2001). *Diccionario filosófico: manual de materialismo filosófico*. Oviedo: Pentalfa.
- Gardner, H. (2004). *Art through the Ages*. Belmont, CA: Wardworth.
- Geary, D. (1998). Male, Female: The Evolution of Human Sex Differences. *American Psychological Association*, 12, 397. doi:10.1037/10370-000
- Giannini, H. (2005). *Breve historia de la Filosofía*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Giraldo, C. (2015). Códigos estéticos en el pensamiento de Nicolás Gómez Dávila. *Discusiones Filosóficas*, 26, 129-150. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/difil/v16n26/v16n26a09.pdf>
- Givone, S. (2001). *Historia de la Estética*. Madrid: Tecnos.
- Goldstein, D. G., & Gigerenzer, G. (2002). Models of ecological rationality: The recognition heuristic. *Psychological Review*, 109(1), 75-90. doi:10.1037/0033-295X.109.1.75
- Gombrich, E. (1950/1997). *La historia del arte*. Londres: Phaidon.
- Gombrich, E. (1936/2005). *A Little History of the World*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Grammer, K., Fink, B., Moller, A. P., & Thornhill, R. (2003). Darwinian Aesthetics: Sexual Selection and the Biology of Beauty. *Biological Reviews*, 78, 385–407. doi:10.1017/S1464793102006085
- Harari, Y.N. (2014). *De animales a dioses. Breve historia de la humanidad*. México: Penguin Random House.
- Henderson, M. (2010). *50 cosas que hay que saber sobre la genética*. Madrid: Ariel.
- Heredia, N., & Espejo, G. (2009). Historia de la belleza. *Acta de Otorrinolaringología y Cirugía de Cabeza y Cuello*, 37(1), 31-46. Recuperado de <https://acorl.org.co/articulos/141211124149.pdf>

- Hernández, J., Moral, P., & Caballero, M. (2002). Mythos, Techne y Logos: aproximaciones al origen de la ciencia occidental a través de las obras de Homero y Hesíodo. *Cultura de los cuidados*, 12, 95-99. Recuperado de https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/4835/1/CC_12_14.pdf
- Hobsbawm, E. (1998). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Hofstadter, D. (2013). *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*. México: Tusquets.
- Hutcheson, F. (1725/1992). *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*. Madrid: Tecnos.
- Langlois J.H., Roggman L.A., Casey R.J., Ritter J.M., Rieser-Danner L.A., & Jenkins V.Y. (1987). Infant preferences for attractive faces: Rudiments of a stereotype? *Developmental Psychology*, 23(3), 363–369. doi:10.1037/0012-1649.23.3.363
- Lesser, L. (2004). Mathematical lyrics: noteworthy endeavours in education. *Journal of the Mathematics and the Arts*, 8(1-2), 46-53. doi:10.1080/17513472.2014.950833
- Linnebo, Ø. (2009). Platonism in the Philosophy of Mathematics. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Summer 2017 Edition*. Recuperado de <https://plato.stanford.edu/archives/sum2017/entries/platonism-mathematics/>
- Little, A. C. (2014). Facial attractiveness. *WIREs Cogn Sci*, 5(6), 621-634. doi: 10.1002/wcs.1316
- Little, A. C., Jones, B. C., & DeBruine, L. M. (2011). *Facial attractiveness: evolutionary based research. Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 366(1571), 1638–1659. doi:10.1098/rstb.2010.0404
- Livio, M. (2002). *The Golden Ratio. The Story of Phi, the World's Most Astonishing Number*. New York, NY: Broadway Books.
- López, M. (2007). *Introducción a la historia de las ideas estéticas*. Valencia: PUV.
- Marías, J. (2001). *Historia de la Filosofía*. Madrid: Alianza.
- Martin, M. (2005). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.

- Mo, C., Xia, T., Qin, K., & Mo, L. (2016). Natural Tendency towards Beauty in Humans: Evidence from Binocular Rivalry. *PLoS ONE*, 11(3). doi:10.1371/journal.pone.0150147
- Montero, P. (2006). Una interpretación de lo bello a partir de Diderot y Burke. *Revista de Filosofía*, 24(52), 48-64.
- Mura, A. (2012). The Symbolic Function of Transmodernity. *Language and Psychoanalysis*, 1(1), 68-87. doi:10.7565%2Flandp.2012.0005
- Navarro, F. (1996). Afrodita, la venereología y el lenguaje médico. *Actas Dermo-Sifiligráficas*, 87, 281-285 y 356-360.
- Nieuwenhuis, B. P., & Aanen, D. K. (2012). Sexual selection in fungi. *Journal of Evolutionary Biology*, 25, 2397–2411. doi:10.1111/jeb.12017
- O’Keefe, T. (1997). The Ontological Status of Sensible Qualities for Democritus and Epicurus. *Ancient Philosophy*, 17(1), 119-134. doi:10.5840/ancientphil19971716
- Olson, I. R., & Marshuetz, C. (2005). Facial Attractiveness Is Appraised in a Glance. *Emotion*, 5(4), 498-502. doi:10.1037/1528-3542.5.4.498
- Pacioli, L. (1509/1994). *La divina proporción*. Madrid: Akal.
- Pegors, T. (2014). The Perception and Evaluation of Visual Beauty. *Publicly Accessible Penn Dissertations*. 1403. Recuperado de <http://repository.upenn.edu/edissertations/1403>
- Pérez, R. (2006). El canon de belleza a través de la Historia. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 34. Recuperado de <http://biblioteca.org.ar/libros/150934.pdf>
- Pohl, R. (2017). *Cognitive Illusions*. New York, NY: Routledge.
- Popkin, R. (2003). *The History of Scepticism. From Savonarola to Bayle*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Ramachandran, V. (2012). Lo que el cerebro nos dice. Los misterios de la mente humana al descubierto. Barcelona: Paidós.
- Rawson, E. (1994). *Cicero. A Portrait*. Bristol: Bristol Classical Press.
- Revault, F. (2003). *La luz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Reynolds, G. D. (2015). Infant Visual Attention and Object Recognition. *Behavioural*

- Brain Research*, 285, 34–43. doi:10.1016/j.bbr.2015.01.015
- Romo, L., Mireles-Rios, R., & Hurtado, A. (2015). Cultural, Media, and Peer Influences on Body Beauty Perceptions of Mexican American Adolescent Girls. *Journal of Adolescent Research*, 31(4): 474–501. doi:10.1177/0743558415594424
- Rorato, L. (2014). *Caravaggio in Film and Literature. Popular Culture's Appropriation of a Baroque Genius*. New York, NY: Routledge.
- Sarlo, B. (2014). *Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Scruton, R. (1996). *The Aesthetics of Music*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Scruton, R. (2017). *La belleza*. Barcelona: Elba.
- Slater, A., Bremner, G., Johnson, S., Sherwood, P., Hayes, R., & Brown, E. (2010). Newborn Infants' Preference for Attractive Faces: The Role of Internal and External Facial Features. *Infancy*, 1(2), 265-274. doi:10.1207/S15327078IN0102_8
- Tatarkiewicz, W. (1990). *Historia de la Estética II. La estética medieval*. Madrid: Akal.
- Tatarkiewicz, W. (1991a). *Historia de la Estética I. La estética antigua*. Madrid: Akal.
- Tatarkiewicz, W. (1991b). *Historia de la Estética III. La estética moderna*. Madrid: Akal.
- Toledano, J. (2015). Hermosos desperdicios, ordenado azar. *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, 4(5), 145-153. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5647161>
- Torralla, F. (2013). *Los maestros de la sospecha. Marx, Nietzsche, Freud*. Barcelona: Fragmenta.
- Tourangeau, R., Couper, M., & Conrad, F. (2004). Spacing, Position, and Order: Interpretive Heuristics for Visual Features of Survey Questions. *Public Opinion Quarterly*, 68(3), 368-393. doi:10.1093/poq/nfh035
- Venturi, L. (2004). *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: Random House.
- Warburton, N. (2011). *A Little History of Philosophy*. New Haven, CT: Yale University Press.

- Wagemans, J., Elder, J. H., Kubovy, M., Palmer, S. E., Peterson, M. A., Singh, M., & von der Heydt, R. (2012). A Century of Gestalt Psychology in Visual Perception I. Perceptual Grouping and Figure-Ground Organization. *Psychological Bulletin*, 138(6), 1172–1217. doi:10.1037/a0029333
- Watson, P. (2014). *Ideas. Historia intelectual de la humanidad*. Barcelona: Crítica.
- Weeks, M. (2014). *Philosophy in Minutes. 200 Key Concepts Explained in an Instant*. New York, NY: Quercus.
- Wicander, R., & Monroe, J. (2009). *The Changing Earth. Exploring Geology and Evolution*. Belmont, CA: Brooks/Cole.
- Wittkower, R. (1955). *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque*. London: Phaidon.