

La Estética en el Siglo XX

Nunca ha sido la estética tan activa y diversamente cultivada como en el siglo XX. Cabe destacar ciertas figuras de mayor relieve y ciertas líneas de trabajo.

TEORÍAS METAFÍSICAS

Aunque más tarde propuso dos importantes cambios en su doctrina medular de la intuición, la primera teoría estética de Benedetto Croce ha ejercido la máxima influencia sobre la estética del siglo XX. La exposición más completa aparece en la "Estética come scienza dell'espressione e lingüística generale". La estética, en este contexto, es la "ciencia" de las imágenes, o el conocimiento intuitivo, como la lógica es el conocimiento de los conceptos, distinguiéndose ambas del "conocimiento práctico". En el nivel inferior de la consciencia, dice Croce, hay meros datos sensoriales o "impresiones" que, cuando se autoclarifican, son intuiciones, y se dice también que, son "expresados". Expresar, en este sentido subjetivo, al margen de cualquier actividad física externa, es crear arte. De ahí su famosa fórmula "intuición = expresión", sobre la que se basan muchos principios de su estética. Por ejemplo, Croce dice que en el fracaso artístico o "expresión malograda", el fallo no está en no haber sabido expresar plenamente una intuición bien formada, sino en no haber intuido plenamente una impresión. R. G. Collingwood amplía y clarifica este punto básico de Croce.

La teoría de la intuición presentada por Henri Bergson es muy distinta, pero ha sido también calurosamente aceptada por muchos estéticos. A su juicio, es la intuición (o el instinto hecho autoconsciente) lo que nos permite penetrar en la durée o élan vital, la realidad última, que nuestro intelecto "espacializante" inevitablemente deforma. Su concepción general aparece expuesta en la "Introduction à la métaphysique" (1903) y en L'evolution créatrice (1907), y es aplicada con gran ingeniosidad al problema de lo cómico en Le Rire (1900).

NATURALISMO

Los filósofos que se mueven dentro de la tradición del naturalismo americano o contextualismo han puesto el acento en la continuidad de la estética con el resto de la vida y la cultura. Jorge Santayana, por ejemplo, se opone a una rígida separación entre artes "bellas" y artes "útiles", y ofrece una interesante justificación de las bellas artes en su doble papel de modelo y de constitutivo esencial de la vida de la razón. Su temprana obra *The Sense of Beauty* (1896) fue un ensayo en torno a la psicología introspectiva, que contribuyó no poco a revitalizar el estudio empírico del arte a través de su famosa doctrina de que la belleza es "placer objetivado".

La más completa y vigorosa expresión de la estética naturalista es el *Art as Experience* (1934), de John Dewey. En *Experience and Nature* (1925), Dewey había empezado ya a reflexionar en torno al aspecto "consumador" de la experiencia (así como sobre los aspectos instrumentales, que habían ocupado previamente la mayor parte de su atención), y había enfocado el arte como "culminación de la naturaleza", respecto del cual el descubrimiento científico es un mero servidor. El *Art as Experience*, un libro que ejerció incalculable influencia sobre el pensamiento estético contemporáneo, desarrolla este punto de vista básico. Cuando la experiencia abarca campos más o menos completos y coherentes de acción y experimentación, tenemos, dice, "una experiencia"; y esta experiencia es estética en la medida en que la atención se fija en la cualidad general. El arte es expresión en el sentido de que en los objetos expresivos se da una fusión de "sentido" en la cualidad presente los fines y los medios, separados por razones prácticas, se conjugan para producir, no sólo una experiencia agradable en sí misma, sino, en el mejor de los casos, una celebración y conmemoración de cualidades ideales para la cultura de la sociedad donde el arte desempeña su papel.

Otros escritores trabajaron con importantes resultados en orientaciones similares; por ejemplo, D. W. Prall, *Aesthetic judgment* (1929) y *Aesthetic Analysis* (1936); C. I. Lewes, *An Analysis of Knowledge and Valuation* (1946), y Stephen C. Pepper, *Aesthetic Quality* (1937), *The Basis of Criticism in the Arts* (1945), *The Work of Art* (1955).

ENFOQUES SEMIÓTICOS

Puesto que la semiótica en sentido amplio ha sido indudablemente una de las preocupaciones centrales de la filosofía contemporánea, como muchos otros campos ideológicos, era de esperar que los filósofos empeñados en esta dirección considerasen la posibilidad de aplicar sus resultados a los problemas de la estética. La obra pionera de C. K. Ogden y I. A. Richards, *The Meaning of Meaning* (1923), recalcó la distinción de sus autores entre las funciones "referencial" y "emotiva" del lenguaje. Dichos autores insinuaron dos implicaciones estéticas ampliamente seguidas después: primera, que la deseada distinción entre discurso poético y científico había de encontrarse aquí, al ser considerada la poesía como lenguaje esencialmente emotivo; segunda, que los juicios de belleza y otros juicios de valor estético podían formularse como puramente emotivos. Este trabajo, y las obras posteriores de Richard, se vieron enriquecidos por numerosos estudios estéticos en torno a la teoría general de la interpretación artística.

Entretanto, el interés antropológico por la mitología clásica y primitiva, que se hizo científico durante el siglo XIX condujo a una nueva forma semiótica de considerar el arte, particularmente la literatura. Bajo la influencia de Sir James G. Frazer, un grupo de eruditos clásicos ingleses elaboraron nuevas teorías acerca de las relaciones existentes entre la tragedia griega, la mitología griega y los ritos religiosos. Jane Ellen Harrison afirmaba que el mito y el drama griego tuvieron su origen en el ritual. Este campo de investigación fue mejor explorado por C. G. Jung, quien sugería que los elementos simbólicos básicos de toda la literatura son "imágenes primordiales" o "arquetipos" que emergen del "subconsciente colectivo" del hombre. Recientemente, la búsqueda de "patrones arquetípicos" en toda la literatura, con miras a explicar su fuerza, ha sido continuada por muchos críticos y se ha convertido en una parte comúnmente aceptada de la crítica literaria.

El intento más ambicioso de aunar estas y otras líneas de investigación para elaborar una teoría general de la cultura humana ("antropología filosófica") ha sido el de Ernst Cassirer, quien formula una teoría neokantiana de las grandes "formas simbólicas" de la cultura: el lenguaje, el mito, el arte, la religión y la ciencia. En esta concepción, el mundo del hombre se halla determinado, de manera fundamental, por las formas realmente simbólicas en que se representa a sí mismo; según esto, por ejemplo, el primitivo mundo del mito es necesariamente distinto del de la ciencia o el arte. La filosofía de Cassirer ejerció gran influencia, especialmente sobre dos filósofos americanos: Wilbur Marshall Urban y Susanne K. Langer, quien elabora una minuciosa teoría del arte en cuanto "símbolo presentacional [presentational symbol]" o "apariencia". En *Philosophy in a New Key* (1942), afirma que la música no es autoexpresión o evocación, sino que simboliza la morfología de la sensibilidad humana y, en consecuencia, articula la vida emocional del hombre.

Charles W. Morris presentó una visión muy parecida el año 1939 en dos artículos que fueron muy discutidos: "Esthetics and the Theory of Signs" y "Science, Art and Technology". Apropiándose una fórmula de Charles Peirce, trata las obras de arte como "signos icónicos" de "propiedades de valor [value properties]".

MARXISMO-LENINISMO

La filosofía del materialismo dialéctico formulada por Karl Marx y Friedrich Engels incluía al comienzo sólo el principio básico de una estética, cuyas implicaciones fueron extraídas y desarrolladas luego por los teóricos marxistas durante más de medio siglo. Ese principio era que el arte, como todas las actividades superiores, pertenece a la "superestructura" cultural y está determinado por los condicionamientos sociohistóricos, especialmente los de carácter económico. Partiendo de aquí, dicen que siempre cabe establecer un nexo -y debe hacerse en orden a una comprensión plena- entre la obra de arte y su matriz sociohistórica. En cierto sentido, el arte es un "reflejo de la realidad social", pero la naturaleza exacta y los límites de este sentido ha sido siempre uno de los problemas fundamentales y persistentes de la estética marxista. El mismo Marx insinuaba que no existe una correspondencia directa entre el carácter de una sociedad y su arte.

Durante el período que precede a la Revolución de octubre de 1917, Georgi V. Plekhanov elaboró una estética materialista dialéctica, que impugna la doctrina del arte por el arte y el aislamiento del artista de la sociedad, tanto en la teoría como en la práctica. Después de la Revolución, hubo en Rusia un período de acalorada y franca disputa entre diversos grupos de marxistas y no marxistas. Se planteaba la cuestión de si el arte puede ser perfectamente comprendido en términos sociohistóricos o tiene sus "leyes peculiares", y si es primariamente un arma en la lucha de clases o una resultante cuya reforma aguarda la plena realización de una sociedad socialista. El debate fue clausurado en Rusia por decisión oficial cuando el partido impuso el control sobre las artes en el Primer Congreso de la Asociación General de Escritores Soviéticos (1934). El realismo socialista, en cuanto teoría de lo que el arte debe ser y en cuanto orientación práctica, fue definido más rigurosamente por Andrei Zhdanov, quien se convirtió junto con Gorki en el teórico oficial del arte. Pero la idea central había sido fijada ya por Engels: el artista ha de reflejar el movimiento de las fuerzas sociales y representar sus personajes como expresión de esas fuerzas (esto es lo que entiende el marxista por carácter "típico"), y al hacerlo debe fomentar el proceso mismo revolucionario.

Algunas indicaciones sobre la evolución reciente de la estética materialista dialéctica y sobre la reanudación del diálogo con otros sistemas, pueden verse en la importante obra del húngaro marxista Georg Lukács, así como en los escritos del marxista polaco Stefan Morawski.

FENOMENOLOGÍA Y EXISTENCIALISMO

Muchos críticos y teóricos de la crítica han puesto el acento, durante el siglo XX, sobre la autonomía de la obra de arte, sobre sus cualidades objetivas como cosa en sí, independiente tanto de su creador como de los observadores. Esta actitud, adoptada con entusiasmo por Eduard Hanslick, se reflejó en Clive Bell y Roger Fry, y aparece especialmente en dos movimientos literarios:

a) El primero, el "formalismo" ruso presente también en Polonia y Checoslovaquia, floreció desde 1915 hasta ser suprimido hacia 1930. Sus líderes fueron Roman Jakobson, Víctor Shklovsky, Boris Eichenbaum y Boris Tomashevsky.

b) El segundo, la "nueva crítica" americana e inglesa, fue iniciado por I. A. Richards, William Empson y otros como René Wellek y Austin Warren.

Este énfasis en la autonomía de la obra de arte fue mantenido por la psicología gestaltista, que acentuó la objetividad fenomenal de las cualidades de la Gestalt, y también por la fenomenología, movimiento filosófico estructurado primeramente por Edmund Husserl. Son de destacar dos importantes obras en torno a la estética fenomenológica. Siguiendo los principios sentados por Husserl Roman Ingarden, estudió el modo de existencia de la obra literaria en cuanto objeto intencional y distinguió cuatro "estratos en la literatura: el sonido, el significado, el "mundo de la obra" y sus "aspectos esquematizados" o perspectivas implícitas. Mikel Dufrenne, más próximo a la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty y Jean-Paul Sartre, analiza las diferencias entre los objetos estéticos y las demás cosas mundanas. Y encuentra que la diferencia básica radica en el "mundo expresado" de cada objeto estético, su propia personalidad, que combina el "ser en sí" (en-soi) de una presentación con el "ser para sí" (pour-soi) de la consciencia, y encierra abismos inmensos que hablan a nuestros propios abismos en cuanto personas.

El "fenomenalismo existencial" de Heidegger y Sartre sugiere posibilidades para una filosofía existencialista del arte en la idea central de "existencia auténtica" que aquél parece fomentar. Tales posibilidades sólo han empezado a formularse".

EMPIRISMO

El empirismo contemporáneo tiene como punto cardinal abordar los problemas tradicionales de la filosofía reduciéndolos a dos distintos tipos de cuestiones: las relativas a hechos positivos, que han de

recibir contestación de la ciencia empírica (y, en el caso de la estética, especialmente de la psicología), y las relativas a conceptos y métodos, cuya respuesta corresponde al análisis filosófico.

Algunos empiristas ponen el acento en el primer tipo de cuestiones, reclamando una «estética científica» capaz de formular los problemas estéticos de tal manera que los resultados de la investigación psicológica puedan serles aplicados. Max Dessoir, Charles Lalo, Etienne Souriau y (en América) Thomas Munro, esbozaron este programa. Los actuales resultados del trabajo en el campo de la psicología desde el período iniciado con la inauguración por Fechner de la estética experimental, con miras a sustituir la «estética desde arriba» por una «estética desde abajo», son excesivamente variados para poder resumirlos con facilidad. Pero dos líneas de investigación han ejercido particular influencia sobre la forma en que reflexionan acerca del arte los filósofos del siglo XX:

a) La primera es la psicología de la Gestalt, cuyos estudios de los fenómenos perceptivos y de las leyes de la percepción gestaltista, han proyectado luz sobre la naturaleza y el valor de la forma en el arte.

b) La segunda es la psicología freudiana, que comienza con la interpretación que Freud hace de Hamlet, y con otros estudios suyos, que ilustraron la naturaleza de la creación y valoración del arte. La descripción de la experiencia estética apelando a conceptos como «empatía» (Theodor Lipps), «distancia psíquica» (Edward Bullough) y «sinestesia» (I. A. Richards), ha sido investigada también con métodos introspectivos.

La estética analítica, en sus formas «reconstruccionista» y de «Lenguaje ordinario», es más reciente. Esta escuela piensa que la tarea de la estética filosófica consiste en el análisis del lenguaje y el razonamiento del crítico (incluyendo todo lo dicho acerca del arte), con el fin de clarificar el lenguaje, resolver las dificultades debidas a malentendidos en torno a él y comprender sus funciones, métodos y justificaciones.

Estos contenidos pertenecen al libro ESTÉTICA, historia y fundamentos, Monroe C. Beardsley, John Hospers