

Sixto J. Castro
FILOSOFÍA DEL ARTE
El arte pensado

Herder

www.herder.com.mx

Diseño de cubierta: Claudio Bado/somosene.com
Corrección: Camila Joselevich
Formación electrónica: Javier Acevedo

Esta obra se terminó de imprimir y encuadernar en 2017
en los talleres de Impresos Vacha, S.A. de C.V.

© 2017, Editorial Herder
Libros de Sawade S. de R. L. de C. V.
Tehuantepec 50, colonia Roma Sur
C.P. 06760, Ciudad de México

© 2017, Sixto J. Castro

ISBN (México): 978-607-7727-63-7
ISBN (España): 978-84-254-4043-4

La reproducción total o parcial de esta obra sin el consentimiento
expreso de los titulares del Copyright está prohibida al amparo de la
legislación vigente.

Impreso en México / Printed in Mexico

Herder
www.herder.com.mx

www.herder.com.mx

ÍNDICE

Introducción	11
I. Algunos nombres clave en la historia de la estética y la filosofía de las artes	
Nacimiento de la estética como disciplina	19
Kant y el kantismo	25
Georg W. F. Hegel	41
Friedrich Schelling	49
Arthur Schopenhauer	57
Søren Kierkegaard	67
Friedrich Nietzsche	71
La tradición psicoanalítica	87
El marxismo	93
Martin Heidegger	113
Hans-Georg Gadamer	131
Gianni Vattimo.....	143

John Dewey	159
Arthur C. Danto	191
George Dickie	217
Joseph Margolis	243
II. Temas de estética y filosofía de las artes	
Ontología de la obra de arte	279
La falsificación y el problema del original	297
Intención e interpretación de la obra de arte	327
La experiencia estética	369
Las propiedades estéticas	393
Arte y moral	409
Arte y emoción	427
Bibliografía	453

A Malen

INTRODUCCIÓN

Tendemos a identificar una obra de arte como un objeto que se distingue de las demás cosas o procesos. Si tenemos la suerte de ser los creadores de esa obra de arte y observamos su proceso de creación, podemos pensar que los problemas de comprensión de la misma desaparecen o puede que se nos vuelvan más agudos. No en vano buena parte de las respuestas que la filosofía contemporánea del arte busca proceden de preguntas que han planteado los mismos artistas con sus obras. Puede que pensemos que sabemos perfectamente qué queremos decir, transmitir; qué emoción hemos llegado a conocer en el proceso artístico. O puede que no. Es posible que comencemos a pensar si transmitimos, damos forma, comunicamos o provocamos una emoción, que no son las mismas cosas. Si solamente somos espectadores de la obra, surge otra serie de problemas que se supone que no tiene el creador: cómo rescatar el significado de la obra, si es necesario recuperar la intención del autor para comprender aquélla, qué

importancia tiene saber si se trata de un original o de una copia y, en último término, a dónde recurrir para saber si y por qué lo que se nos presenta es arte, sobre todo desde que artistas como Marcel Duchamp, John Cage y semejantes trataron de excluir de la obra de arte toda distinción sensorial notoria (con excepción de su nombre) y, así, de confrontar al observador con la interrogación acerca de cómo hay que actuar para reconocer una obra como arte. Es verdad que habitualmente esta cuestión queda solucionada, desde el punto de vista pragmático, por el hecho de que la obra suele ser señalada como artística y reconocida como tal en los museos, galerías, estudios, salas de concierto, teatro, etc., que supuestamente conservan y archivan las obras de los artistas. Pero todo esto aquí afirmado no es más que un cúmulo de respuestas que reclaman poner sobre el tapete las preguntas correctas. Lo de verdad importante, en la estética contemporánea, es saber qué pregunta es la que provoca tal respuesta, porque es la pregunta la que muestra magníficamente la ontología de la obra de arte que se presupone.

Este texto pretende ser una introducción en la que se presuponen ciertos conocimientos de la disciplina. No voy a detenerme a detallar biografías o consideraciones de la filosofía general de los autores aludidos más allá de lo imprescindible. Pretendo detallar sus desarrollos sobre estética y el papel que el arte, la belleza y los objetos que habitualmente caen en nuestro campo de estudio ejercen en su pensamiento. En esta

primera parte del texto presupongo que el lector conoce los elementos fundamentales de la filosofía moderna y contemporánea. En ella hago una aproximación a los teóricos fundamentales que han configurado la disciplina, algunos más conocidos por los estudiosos y otros que, en el ámbito hispano, aún son menos conocidos pero que sin duda son personajes de una importancia fundamental, tanto en la tradición continental como en la analítica. En casi todos ellos van apareciendo los grandes temas que constituyen la segunda parte del texto, a saber, cuestiones de filosofía del arte que están siendo debatidas contemporáneamente. Por eso, más que encontrar respuestas definitivas, espero que el lector descubra argumentos para el debate. Es inevitable que algunas ideas desarrolladas en la parte dedicada a los autores vuelvan a aparecer en la parte temática, ya que autores y temas no existen por separado. He intentado, en todo caso, que no hubiese repeticiones. Pero dado que el texto puede considerarse como un manual o puede leerse temáticamente, por capítulos separados si se quiere investigar un tema, era necesario permitir que algunas ideas apareciesen desarrolladas en ambas partes.

Para la elaboración de algunos de los capítulos del texto he utilizado material que había aparecido en diversos artículos de mi autoría. Para el capítulo dedicado a Vattimo he aprovechado material de “Consideraciones estéticas a partir de la obra de Gianni Vattimo.”¹ Para el dedicado a Dewey, me he servido

1 Publicado en *Analogía filosófica*, vol. XXI, núm. 2 (2007), pp. 89-119.

de algunas ideas expuestas en “El renacimiento de la estética pragmatista de Dewey.”² Para el dedicado a Danto, me he servido de “Arthur C. Danto (1924-2013): una filosofía del arte. In memoriam.”³ Para el de Dickie, he utilizado parte del material empleado en “George Dickie, la teoría institucional y las instituciones artísticas.”⁴ Para el capítulo dedicado a Joseph Margolis he acudido a “Ontología e interpretación de la obra de arte en Joseph Margolis.”⁵ Para los capítulos dedicados a la ontología y a la falsificación he tomado material de “La falsificación de la obra de arte como problema ontológico.”⁶ Para el dedicado a la cuestión de la intención he recuperado algunas ideas de “El papel de la intención en la interpretación artística.”⁷ Finalmente, para el capítulo sobre “Arte y moral” he reutilizado material de mis artículos “Una teoría moral del arte. Moralismo moderado, epistémico y sistémico”⁸ y “Ética y estética. Una relación ineludible.”⁹

2 Publicado en *Analogía filosófica*, vol. XXIV, núm. 2 (2010), pp. 49-73.

3 Publicado en *Estudios filosóficos*, vol. LXIII, núm. 183 (2014), pp. 213-260.

4 Publicado en *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, núm. 12 (2013).

5 Publicado en *Estudios filosóficos*, vol. LIX, núm. 172 (2010), pp. 437-462.

6 Publicado en *Estudios filosóficos*, vol. 62, núm. 180 (2015), pp. 297-322.

7 Publicado en *Revista de Filosofía*, vol. 33, núm. 1 (2008), pp. 139-159.

8 Publicado en *Contrastes*, vol. IX (2004), pp. 59-76.

9 Publicado en *Revista latinoamericana de Bioética*, núm. 12 (2012), pp. 62-69.

Todo este material está reelaborado y repensado para ofrecer un panorama general de los temas y autores que constituyen el núcleo de la estética y la filosofía de las artes contemporáneas. No están todos los que son y probablemente el lector eche de menos algunos autores y algunos temas que, sin duda, podrían ocupar un lugar en este texto. Pero, dado que *omnis determinatio est negatio*, espero que se me excusen las carencias que, sin duda, el texto tiene. Espero que las virtudes, si tiene algunas, las compensen.

GEORG W. F. HEGEL

A diferencia de Kant, para Hegel los hombres captan la realidad no sólo a través de un conocimiento muy específico, sino también a través de la religión y el arte. Los tres momentos del espíritu absoluto (arte, religión y filosofía) tratan de dar sentido a lo fundamental de la condición humana. En ellos el espíritu se conoce a sí mismo, puede relacionarse con lo otro, pero ya no está separado de sí, ya no está alienado; no son sólo modos de embellecer o representar lo que se sabe, sino modos progresivamente satisfactorios de captar lo “absoluto” o la naturaleza de las cosas: el arte capta el absoluto en la intuición sensible, la religión en la imaginación pictórica (*Vorstellung*), la filosofía en el pensamiento conceptual.

Hegel considera que el dualismo kantiano, la separación radical entre fenómeno y noúmeno, naturaleza y libertad, queda superado en la *Crítica del Juicio*. En general, el mundo romántico prima la idea del todo frente a la fragmentación en dominios autó-

nomos, por lo que trata de reconciliar la naturaleza –como espacio de lo sensible– y lo humano –como ámbito de la libertad suprasensible–, algo que se puede lograr, como ya había señalado Kant, mediante la idea estética, que en Hegel tomará la forma de esa autoconciencia sensible del espíritu –la razón humana históricamente encarnada– que es el arte que, *a fortiori*, tiene una dimensión sensible irrenunciable y también transforma lo sensible como tal. Hegel (al igual que hará Schelling) recupera una idea más orgánica de la naturaleza, más semejante a la de la *Crítica del Juicio* que a la que maneja la ciencia de su época, si bien el estatuto ambiguo de la naturaleza en Hegel es objeto de discusión. De hecho, la belleza de la naturaleza le interesa mucho menos que la naturaleza del arte, puesto que la naturaleza es más muda que el espíritu. El espíritu no se autocomprende en la naturaleza, que nace del espíritu, pero aún tiene que volver a nacer del espíritu para volverse locuaz. En Hegel se opera una conexión íntima y excluyente entre arte y belleza. El comienzo de su *Estética* es paradigmático y suele citarse como epítome de esta actitud: “Estas lecciones se ocupan de la estética; su objeto es el vasto reino de lo bello y, más precisamente, su campo es el arte, vale decir, el arte bello.”¹ De este modo, en Hegel la estética tiene como objeto sola y simplemente el arte bello, el arte equiparado al reino de la belleza, entendida ésta como “apariencia sensible de la idea.”

1 G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 2007, p. 7.

La obra de arte establece una comunicación de la verdad (la verdad hegeliana es el todo, no la *adequatio rei et intellectus*) de un modo impensable para un objeto natural. El arte es, pues, la primera forma en que el espíritu se da conocimiento y es un fin en sí mismo, lo cual es ya una marca de la modernidad estética. Para Hegel, el original no es algo que esté fuera del espíritu, por ello rechaza la interpretación mimética (que hace que el arte no sea origen en sí mismo) e insiste en que es el espíritu el que da la naturaleza al arte, no la naturaleza. En el arte lo espiritual se hace sensible y lo sensible espiritual, es decir, es el ideal, la idea en sentido sensible. A diferencia de las ideas platónicas, que son dualistas, el ideal encarna las ideas en su manifestación sensible, es decir, la belleza, y este ideal puede tomar varias formas, puesto que hay un desarrollo inmanente del espíritu en el que la forma –que es separable del contenido– va siendo una suerte de autoformación del espíritu, la idea que lucha por llegar a su autoarticulación. Hegel delinea una teoría en la que el comienzo es lo indefinido o indeterminado y se va determinando, lo que para Hegel –frente a los románticos que defienden la plenitud en lo primitivo y lo indeterminado– es un enriquecimiento. Así pues, Hegel dota al arte de autonomía, pero lo vincula necesariamente con la exposición de la verdad, religándolo así con la idea de Baumgarten, en oposición a Kant, del arte como una forma de conocimiento sensible.

Hegel tiene una teoría epocal del arte: arte simbólico, clásico y romántico. El arte simbólico es el momento del presentimiento del espíritu, una búsqueda de una forma adecuada a un contenido que no se alcanza. Se conecta con Oriente, que es el origen, pues el espíritu se mueve de Este a Oeste, en un proceso de secularización de lo estético y también de lo religioso. En estas formas primitivas no se puede separar arte de religión. Hegel habla de muchas religiones, pero le interesa sobre todo la egipcia y, entre las formas artísticas, la arquitectura. Se fija especialmente en los ejemplos de las pirámides y la Esfinge, estructuras masivas en lo sensible, pero con un significado espiritual. Así, en la pirámide, lo sensible es símbolo de algo ilimitado y ahí el espíritu trata de darse forma, pero el espíritu no lo logra, porque lo que se trata de representar es demasiado abstracto. La naturaleza queda sin redimir. Y ahí entra la esfinge, que contiene lo sensible y lo suprasensible: cuerpo de león, cara de ser humano y, en algunas, pechos de mujer, como símbolo de nutrición. Es la forma humana luchando por salir, pero incapaz.

Pasamos así al arte simbólico, donde el espíritu encuentra su forma adecuada en el arte clásico, en el mundo griego, donde la forma de arte imperante es la escultura, en la que el cuerpo humano es expresión de lo divino, puesto que el cuerpo humano mismo es la más perfecta expresión del espíritu. En las esculturas de los dioses, en sus cuerpos idealizados, se da la

presencia de lo divino. Lo sensible y lo suprasensible se unifican y se alcanza el *súmmum* de la belleza, por lo que cabe decir que, en cierto modo, lo estético queda completado en el mundo griego: la tensión entre el espíritu que busca y no encuentra se acaba aquí una vez que el espíritu encuentra su forma adecuada. Así, pues, cabe pensar que la belleza artística describe más el carácter griego que la filosofía. Es la emergencia de Sócrates la que descoloca el equilibrio entre sensibilidad y espíritu, algo en lo que va a insistir Nietzsche, para quien la cima de lo griego se da en lo estético, en la tragedia, no en la filosofía, pues Sócrates no es más que un corruptor. Hegel y Nietzsche coinciden en este asunto particular. Para Hegel no es tanto una caída cuanto un desarrollo.

¿Por qué no permanece el espíritu en este estado de perfecta manifestación sensible de la Idea? Hay más en el espíritu de lo que puede ser contenido sensiblemente, hay un exceso de espíritu, con lo que la unidad entre lo sensible y lo espiritual se rompe. La razón para Hegel es el sufrimiento. Hay una presencia del sufrimiento en el mundo antiguo –como se constata en las tragedias, que expresan los conflictos insolubles entre diferentes valores (como la familia y el Estado, representados respectivamente por Antígona y Creonte en la *Antígona* de Sófocles), conflictos que finalmente hicieron pedazos el mundo de la ciudad-estado griega– y está presente claramente en el cristianismo, que nos da la imagen de un Dios sufriente que muestra que hay

una interioridad infinita funcionando. Las imágenes del Dios cristiano ya no son de belleza. El arte cristiano ya es romántico y parece manifestar algo que ya no puede ser expresado sensiblemente. El espíritu ya no se encuentra en casa en lo sensible. Por eso las artes románticas continúan el proceso de desmaterialización que ocurre en el paso de la arquitectura a la escultura. La pintura retrata un espacio y objetos de tres dimensiones en una superficie de dos; la música abandona el espacio y se contiene en el tiempo, que es más ideal que el espacio; la poesía, finalmente, reduce el papel de lo sensible aún más: lo que importa es el significado, la concepción, la imaginación, que está presente en todas las artes, por lo que la poesía expone el núcleo de todas éstas. La poesía es así el arte universal, no sólo la última de las artes románticas, y es la que prepara al espíritu para un encuentro consigo mismo sin ser mediado por lo sensible. Así Hegel explica por qué el arte tiene una historia significativa y por qué hay precisamente cinco bellas artes.

Pues bien, en el mundo romántico, el exceso de subjetividad trae como consecuencia que la infinitud se descubre en el interior, y las imágenes se vuelven innecesarias. El desequilibrio entre lo sensible y lo espiritual trae como consecuencia que desaparece el ideal, que ya ha servido a su propósito. La exterioridad de la naturaleza se desencanta, se convierte en mera materialidad para ser superada por la actividad del ser humano. En el arte romántico hay, pues, un exceso de

subjetividad. El héroe romántico es pura autoconciencia, infinita interioridad, que le impide actuar, como sucede con Hamlet, a diferencia de los héroes antiguos, que actúan. La perplejidad atormentada no es posible en el mundo antiguo. En la Antigüedad, además de a uno mismo, tenemos la exterioridad de la naturaleza y la de los dioses. Pero ahora la subjetividad se pretende infinita y el mundo, donde antes habitaban los dioses, queda vacío. Y en cierto modo, vivimos aún en las consecuencias de este desencanto. El arte, en su forma más elevada, es para nosotros algo del pasado, dirá Hegel. Dado que la subjetividad ha revelado esta interioridad que no se encuentra en casa en lo externo, el espíritu debe migrar a la religión, pero la religión tampoco acaba por responder a la cuestión del autoconocimiento, dado que la religión se caracteriza por ser representación, con un carácter sensible, con un Dios externo, con lo que la interioridad se aliena. Finalmente, el espíritu muda a la filosofía, la forma más alta de autodeterminación. El arte nos ha llevado a un punto donde podemos conocernos de un modo más filosófico, que es, según Hegel, el destino del espíritu: salir del ocultamiento y mostrarse a la luz de la conciencia racional, donde la otredad del pensamiento no es extraña, sino que el espíritu se conoce a sí mismo. El arte romántico pierde la armonía del arte griego y apunta hacia profundidades ocultas, irrepresentables, que pueden adecuadamente ser comunicadas sólo en la religión y la filosofía.

Ahora ya “el arte ha dejado de valernos como el modo supremo en que la verdad se procura existencia”, afirma Hegel; es más, “puede sin duda esperarse que el arte ascienda y se perfeccione cada vez más; pero su forma ha dejado de ser la suprema necesidad del espíritu. Por más eximias que encontremos todavía las imágenes divinas griegas, y por más digna y perfectamente representados que veamos a Dios Padre, a Cristo y a María, en nada contribuye esto ya a nuestra genuflexión.”² El arte ya no cumple las funciones que le fueron asignadas en la dialéctica del espíritu. Con Hegel termina no el arte sino la filosofía del arte, si ésta se asocia con la pretensión de atribuir al arte un lugar en un sistema filosófico y con la de determinar el alcance de sus posibilidades. El problema que Hegel lega a todas las reflexiones posteriores sobre el arte no es el fin de la producción artística, sino el fin de la posibilidad de una reflexión sobre el arte o la estética que no implique el fin del arte.

² *Ibid.*, p. 79.